



ARTE E REVOLUÇÃO: DE QUE COR SÃO OS CRAVOS VERMELHOS DE ABRIL?

O drama e a coreografia social entre o 25 de Abril e o Que se Lixe a Troika

The Drama and the Social Choreography between the Carnation Revolution and the anti-austerity movement 'Que se Lixe a Troika'

El drama y la coreografía social entre el 25 de Abril y el "Que se Lixe a Troika"

Tiago Ivo Cruz¹

orcid.org/0000-0001-5779-4487
tiago.cruz@edu.ulisboa.pt

Paula Caspão¹

orcid.org/0000-0002-5730-334X
pcaspao@edu.ulisboa.pt

Recebido em: 04 out. 2025.

Aprovado em: 07 abr. 2026.

Publicado em: 18 maio. 2026.

Resumo: No campo dos estudos de teatro e de performance, Ana Vujanović e Bojana Cvejić definem coreografia social enquanto ensaio e produção de um repertório de gestos e movimentos que reforçam uma ordem social; e drama social enquanto processo que colapsa uma ordem social e ensaia a sua reconfiguração. Recorrendo a material de diferentes arquivos, proponho nesta comunicação aplicar estes conceitos a dois momentos de drama social da história contemporânea portuguesa e perceber como falam entre si através de um repertório artístico. Se a revolução do 25 de Abril de 1974 alcançou vitórias institucionais que persistem até hoje – Serviço Nacional de Saúde será um dos exemplos –, a promessa de democracia económica e cultural não se confirmou. Desde então, o desfile anual do 25 de Abril celebra simultaneamente as vitórias da revolução e a revolução por alcançar, um protesto anual ordeiro e coreografado para exigir o drama social inalcançado. Esta coreografia do drama social definiu-se em torno de um repertório artístico socialmente reconhecido como representativo do 25 de Abril que, em 2012, no pico das políticas de austeridade, com as maiores manifestações não-coreografadas desde o 1.º de maio de 1974, recorreram à canção que sinalizou o início do golpe militar revolucionário – *Grândola Vila Morena* – para a mobilização e resistência contra a austeridade. O drama social coreografado do 25 de Abril definiu, assim, a coreografia do drama social do Que Se Lixe a Troika.

Palavras-chave: Revolução; 25 de Abril; dramaturgia social; repertório; austeridade.

Abstract: In the field of theatre and performance studies, Ana Vujanović and Bojana Cvejić define social choreography as the rehearsal and production of a repertoire of gestures and movements that reinforce a social order; and social drama as a process that collapses a social order and rehearses its reconfiguration. Using material from different archives, I propose in this paper to apply these concepts to two moments of social drama in contemporary Portuguese history and to understand how they speak to each other through an artistic repertoire. While the revolution of April 25 1974, achieved institutional victories that persist to this day – the National Health Service being one example –, the promise of economic and cultural democracy hasn't been fulfilled. Since then, the annual April 25 parade simultaneously celebrates the victories of the revolution and the revolution yet to be achieved, an orderly and choreographed annual protest to demand the unachieved social drama. This choreography of social drama was defined around an artistic repertoire socially recognized as representative of April 25 which, in 2012, at the peak of austerity policies, with the largest unchoreographed demonstrations since May 1 1974, resorted to the song that signalled the beginning of the revolutionary military coup – *Grândola Vila Morena* – for mobilization and resistance against austerity. The choreographed social drama of April 25 thus defined the choreography of the social drama of Que Se Lixe a Troika.

Keywords: Revolution; Carnation Revolution; social dramaturgy; repertoire; austerity.



Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob a licença [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite a cópia e redistribuição do material em qualquer formato e para qualquer finalidade, desde que a autoria original e os créditos de publicação sejam mantidos.

¹ Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Resumen: En el ámbito de los estudios de teatro y *performance*, Ana Vujanović y Bojana Cvejić definen la coreografía social como el ensayo y la producción de un repertorio de gestos e y movimientos que refuerzan un orden social; y el drama social como un proceso que colapsa un orden social y ensaya su reconfiguración. Utilizando materiales de diferentes archivos, propongo en este artículo aplicar estos conceptos a dos momentos de drama social en la historia portuguesa contemporánea y comprender cómo dailogan entre sí a través de un repertorio artístico. Si bien la revolución del 25 de Abril de 1974 alcanzó victorias institucionales que persisten hasta el día de hoy – el Servicio Nacional de Salud es un ejemplo –, la promesa de una democracia económica y cultural no se ha cumplido. Desde entonces, el desfile anual del 25 de Abril celebra simultáneamente las victorias de la revolución y la revolución que aún está por alcanzar: una protesta anual ordenada y coreografiada para exigir el drama social no realizado. Esta coreografía del drama social se definió en torno a un repertorio artístico socialmente reconocido como representativo del 25 de Abril que, en 2012, en el apogeo de las políticas de austeridad y con las mayores manifestaciones no coreografiadas desde el 1 de mayo de 1974, recurrió a la canción que marcó el inicio del golpe militar revolucionario – *Grândola Vila Morena* – para la movilización y la resistencia contra la austeridad. El drama social coreografiado del 25 de Abril definió, así, la coreografía del drama social de “Que se Lixe a Troika”.

Palabras clave: Revolución; 25 de Abril; dramaturgia social; repertorio; austeridad.

1 Introdução

Nos cinquenta anos do 25 de Abril, a pulsão institucional e académica para musealizar a revolução, transformando processos artísticos longos em objetos que cristalizam os significados daquele momento, era inevitável e compreensível. Mas não só a revolução não começou e terminou em 1974, como o repertório de Abril que hoje preenche as subjetividades partilhadas da revolução se afirmou a tempos muito diferentes.

Central para este texto são os conceitos de repertório e de dramaturgia social (entendida enquanto gestos que produzem coreografias ou dramas sociais). Tradicionalmente, nas artes performativas, repertório designa um conjunto de textos – sejam eles dramaturgicos, musicais ou notações coreográficas – que um artista,

companhia ou instituição cultural têm preparado para apresentar. Recorrendo ao pensamento de Carlos Basualdo (2016) sobre a noção análoga de ‘partitura’, repertório implica uma promessa no tempo que garante a ligação entre o ensaio e o evento performativo.

Um corte, um signo e uma promessa coexistem numa partitura, inscritos no mesmo gesto. Paradoxalmente, a violência do corte é também um signo de hospitalidade; é na sua abertura que reside a possibilidade de uma performance futura (Basualdo, 2016, tradução nossa)².

Por seu lado, em *Public Sphere by Performance* (2015) e *Toward a Transindividual Self* (2022), Ana Vujanović e Bojana Cvejić (2015, p. 77, tradução nossa)³ desenvolvem dois conceitos a reter: coreografia social [*social choreography*] – ‘como é que uma ordem social é incutida, ensaiada e treinada por meio da ideologia estética’; em contraste, ‘drama social’, refere-se à forma como ‘a ordem social pode também ser questionada, violada e transformada’ (Vujanović; Cvejić, 2015, p. 77, tradução nossa)⁴. De acordo com as autoras:

[Drama social] salienta os momentos cruciais de uma sociedade em conflito, nos quais a estrutura vigente entra em colapso, criando um espaço liminar [“betwixt and between”] onde podemos observar performances públicas massivas da reconfiguração de uma ordem social (Vujanović; Cvejić, 2015, p. 77, tradução nossa)⁵.

Deste modo, entendemos o repertório menos pelas obras em si e mais pelas suas vidas subsequentes e pelos usos culturais que lhe são atribuídos. Nesta perspectiva, o repertório de Abril é inseparável das memórias e mobilizações que, através dele, construímos, perpetuamos ou esquecemos.

Neste texto, procuramos responder a duas questões: através da noção de multidão (Virno, 2004), em que medida é que o repertório de Abril se relaciona com as mobilizações sociais

² No original: ‘A cut, a sign, and a promise all coexist in a score, inscribed in the same gesture. Paradoxically the violence of the cut is also a sign of hospitality; it is in its openness that the possibility of a future performance exists’.

³ No original: ‘How a social order is instilled, rehearsed, and trained by means of aesthetic ideology’.

⁴ No original: ‘How the social order can also be considered, breached and changed’.

⁵ No original: ‘Emphasizes the critical moments of a conflictual society when the structure as we know it collapses, opening a “betwixt and between” space where we can observe mass public performances of the reconfiguration of a social order’.

e políticas que a ele recorrem; e de que forma é que estas mobilizações configuram uma dramaturgia social específica sobre a revolução. Não pretendemos definir uma lista do repertório que define a revolução e os seus usos culturais subsequentes, mas abrir uma possibilidade de análise para este fenómeno dentro dos estudos de teatro e de performance através dos conceitos de dramaturgia social, colocando as mobilizações do Que se Lixe a Troika (QSLT) em perspectiva face a 1974.

2 Repertório de Abril

A hegemonia cultural do repertório de Abril manifesta-se de forma paradoxal: embora omnipresente, a sua função consolidou-se de tal modo como arquivo da mobilização política que os seus contornos se tornaram difusos. A sua apropriação continuada no pós-revolução evidencia um duplo fenómeno: por um lado, a saturação do imaginário do protesto com as canções de Abril; por outro, a dificuldade de mobilizações políticas subsequentes em produzir um repertório próprio com ou sem ressonância com 1974. Exemplo paradigmático são as manifestações do QSLT (2012/13), que reativaram *Grândola, Vila Morena* de Zeca Afonso (1971) e de *Acordai* de Fernando Lopes Graça (1961).

A estética de Abril instaura, assim, uma cultura política marcada por uma oscilação entre utopia e retrotopia (Bauman, 2017), alimentando um desejo de futuro ancorado na redenção de um passado. Esta tensão produz dois tipos de estratégias: por um lado, o esvaziamento do teor político de símbolos como o cravo através da sua reapropriação estética; por outro lado, há uma redução da política à cultura. O problema que pretendemos evidenciar não surge das obras em si; não resulta propriamente das escolhas dos artistas, mas dos modos de circulação e reapropriação mediática e institucional, que inevitavelmente vão alterando a significação e os modos de vivência das obras.

A despolitização do Maio de 68 francês, analisada por Kristin Ross (2002) em *May '68 and Its Afterlives*, serve de analogia para este problema.

A autora detalha a forma como o longo processo de triangulação entre lutas agrárias e operárias nos quinze anos anteriores, a guerra colonial na Argélia e, finalmente, a revolta estudantil, são deliberadamente transformadas num fenómeno de *lifestyle*. Segundo Ross, esta transformação acontece desde logo pela redução temporal e espacial da revolta, como se tivesse acontecido literalmente em Maio 1968 e exclusivamente em Paris, com o resto do mundo a servir de paisagem. Da mesma forma, as vítimas da guerra colonial e da opressão sobre trabalhadores e estudantes foram substituídos pela figura do rebelde juvenil que exigiria apenas a modernização do autoritarismo gaullista ou a transição para um liberalismo financeiro. Neste novo Maio de 68 benigno não houve mortes, uma ideia falsa que também serviu para qualificar a revolução portuguesa.

Apesar das suas especificidades históricas, as subjetividades de Abril percorrem um caminho de reconfiguração semelhante ao de Maio de 68. A direita política trabalhou consistentemente para transformar o período revolucionário de 1974-75 no que o historiador Luís Trindade definiu ironicamente como um "excesso de Abril" (Trindade, 2004), um período de rebelião insensata após o qual o país recuperou a normalidade. Em 2024, os partidos de direita e extrema-direita com assento na Assembleia da República (PSD, CDS, IL e Chega), aprovaram uma proposta para celebrar os acontecimentos de 25 de Novembro de 1975 como data que verdadeiramente instaura a democracia, fazendo por ignorar simultaneamente o golpe do 25 de Abril de 1974 e as eleições para a Assembleia Constituinte, a 25 de Abril de 1975. O objetivo é dissociar a revolução do seu repertório cultural, dos espaços que ele anima e da paisagem de memória que produz.

Mas as próprias celebrações institucionais do 25 de Abril, orientadas pela Comissão Comemorativa dos 50 Anos do 25 de Abril, foram orientadas por uma equação de «liberdade igual a democracia» que faz esquecer o significado da palavra 'liberdade' no período revolucionário: «*liberdade* igual a *igualdade*». A análise de Vishay Prashad (2023) sobre o movimento *Artists for Democracy*,

um movimento de solidariedade internacionalista sediado em Londres entre 1973-75, problematiza bem o significado da palavra liberdade naquele período histórico.

A década de 1970 foi um período de grande contestação. [...] Em 1974, dá-se a Revolução dos Cravos e as colónias portuguesas em África são libertadas. O sonho de Amílcar Cabral, embora ele tivesse sido assassinado, concretiza-se. Em 1975, os americanos têm de fugir do Vietname. Naquela altura, as pessoas pensavam: 'Nós vamos vencer' – os vietnamitas vão vencer, os palestinianos vão vencer, o povo da Rodésia do Sul vai vencer [...]. Nesse período, eles pensavam mesmo: 'Nós vamos vencer, em todo o lado' (Prashad, 2023, p. 131, tradução nossa)⁶.

Em todas estas lutas, prossegue o autor, a palavra liberdade "não era uma palavra usada por nenhum grupo de esquerda uma vez que esta tinha sido apropriada pela iniciativa 'artistas pela liberdade' [*Artists for Freedom*] financiada pela CIA" (Prashad, 2023, p. 132). Ao invés disso, 'democracia' era a palavra contestada, porque era uma referência automática ao golpe apoiado pela CIA contra Salvador Allende⁷. Democracia era sinónimo de anti-imperialismo e de artistas pelo socialismo.

Em Portugal, para os grupos de teatro independente que integraram o movimento e as políticas de descentralização teatral iniciadas pelas *Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do Movimento* do Movimento das Forças Armadas entre 1974-75 (Vespeira, 2009), campanhas que, após a sua extinção devido ao 25 de Novembro de 1975, são depois perpetuadas pelos grupos de teatro após o período revolucionário (Cruz, 2024), a palavra liberdade era o correlato de igualdade social. Como a canção *Liberdade* de Sérgio Godinho (1974) deixa evidente naquele momento, liberdade não acontece sem "paz, pão, habitação, saúde, educação".

Será que hoje essa relação ainda domina a estética de Abril? A resposta passa pelos conceitos

de multidão e de espaço público e por uma análise dos gestos da maior mobilização popular em Portugal desde o 1º de Maio de 1974 nos seus cinquenta anos de democracia: as mobilizações do QSLT em 2012.

3 Multidão, espaço público e individuação

Em *A Grammar of the Multitude*, Paolo Virno (2004) recupera o conceito de multidão de Espinosa (*multitudo*) por oposição à noção hobbesiana de povo (*populus*) para analisar a forma como os movimentos autonomistas italianos das décadas de 1960/70 vão resultar numa revolução derrotada: ao invés de renunciarem uma alteração do sistema produtivo a favor dos trabalhadores, as revoltas de 1977 em Itália antecipam a reconfiguração das formas sociais necessárias ao capitalismo pós-fordista.

A multidão pós-fordista é, por isso, inseparável de um entendimento de mais-valia não enquanto extração de valor do trabalho pela materialização num produto, mas através da discrepância entre trabalho pago e não-pago. A relação clássica do capitalismo na produção de mais-valia de que Marx escreve no século XIX é definida entre o tempo de trabalho e o tempo de produção: a discrepância entre os dois tempos irá aumentar necessariamente até criar uma situação insustentável que reconfigura o sistema produtivo e uma possível emancipação das classes trabalhadoras. O que aconteceu com o pós-fordismo, no entanto, foi algo distinto: a discrepância entre os dois tempos afastou o trabalho do centro da atividade produtiva, colocando a própria vida no seu centro. A remuneração do trabalhador deixou de ser definida enquanto tempo social necessário dedicado à produção, mas sim enquanto tempo de vida remunerada ou não-remunerada num presente homogêneo: a vida onde os trabalhadores se autoavaliam permanentemente para estarem

⁶ No original: "The 1970s was a decade of great contestation. [...] In '74, there's the Carnation Revolution, and the Portuguese colonies in Africa are liberated. Amílcar Cabral's dream, even though he'd been assassinated, comes to fruition. In 1975, the Americans have to flee from Vietnam. At that time, people thought, 'We are going to win' - the Vietnamese are going to win, the Palestinians are going to win, the people in Southern Rhodesia are going to win [...]. In that period, they actually thought, 'We're going to win, everywhere'".

⁷ O governo democraticamente eleito do Chile liderado por Salvador Allende foi deposto por um golpe militar liderado por Augusto Pinochet, com o apoio da CIA, a 11 de setembro de 1973.

aptos a trabalhar.

Seguindo Virno, a multidude é, assim, definida não pelo que o trabalhador produz, mas pelo seu virtuosismo. É o produto das mutações tecnológicas do processo produtivo que se definem politicamente através da performance num espaço público organizado. A multidude é performativa não só porque precisa de um público, mas porque a performance é em si o objetivo. Os indivíduos encontram-se com eles próprios através da sua própria performance no espaço público.

Uma pequena genealogia do conceito de esfera pública é aqui necessária para delimitar as articulações entre a noção de público, uma ideia de comum, e individuação.

Em *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Jürgen Habermas (1989) define a esfera pública como o produto de distinções: entre público e privado, entre indivíduos, economia, e o próprio Estado, distinções necessárias para a burguesia se afirmar contra o Estado através de uma esfera pública onde qualquer indivíduo teria igual estatuto. Nancy Fraser, em *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy* (1990), expõe o problema evidente desta argumentação: qualquer tipologia de esfera pública corresponde a um conjunto de regras que definem à partida o que é ou não é aceite enquanto discurso público. O espaço público é uma arena onde acontece a performance de poder. Finalmente, em *Public Sphere by Performance*, Ana Vujanović e Bojana Cvejić (2015) levam o argumento mais longe: no capitalismo neoliberal, as esferas pública e privada estão de tal forma interligadas que os mecanismos de alienação e de opressão são mais sofisticados: se o Estado e o sector público foram transformados num agente privado (do Capital), já não desempenham o papel de oprimir o indivíduo privado mas sim o público propriamente dito.

Como já referido, o espaço público contemporâneo é organizado ideologicamente através

de dois movimentos performativos: coreografia social – o repertório de gestos e movimentos que reforçam uma ordem social; e drama social – os gestos e movimentos que provocam um colapso da ordem vigente e sua reconfiguração. O século XXI é definido por uma forma específica de coreografia: o proceduralismo. Nas democracias liberais ocidentais, o proceduralismo restringe a democracia a um processo de tomada de decisão cuja legitimidade “depende exclusivamente da imparcialidade [*fairness*] do processo de decisão, não da qualidade dos resultados que produz”⁸, levando à crítica de Slavoj Žižek ao proceduralismo enquanto “ideologia que impede qualquer revolta contra o capitalismo” (*apud* Vujanović; Cvejić, 2015, p. 74, tradução nossa), acorrentando a consciência política a um conceito vazio de liberdade.

O contraste com as reconfigurações do Maio de 68 são, novamente, um ponto de referência. Para Kristin Ross, se a palavra *liberdade* se tornou a sinédoque histórica de 68 ao longo das décadas posteriores, a verdadeira aspiração política daquelas mobilizações seria a *igualdade*.

A subjetividade política que emergiu em Maio foi relacional, construída em torno de uma polémica da igualdade [...]. A experiência da igualdade, tal como foi vivida por muitos ao longo do movimento — nem como um objetivo nem como uma agenda futura, mas como algo que estava a acontecer no presente e que era verificado como tal — constitui um enorme desafio para a representação subsequente⁹ (Ross, 2002, p. 13, tradução nossa).

Se a coreografia social prevalecente é o proceduralismo, não é a democracia que se afirma, mas sim os procedimentos institucionais que interferem na relação entre instituições e representados, alterando a função do Estado para o garante de extração de rendas e controlo da multidude. A própria noção daquilo que é ‘comum’ – Saúde, Paz, Habitação – é consumido em gestos proceduralistas.

Esta absorção do comum não acontece ape-

⁸ No original: “depends only on the fairness of the decision-making process, not on the quality of the outcomes it produces”.

⁹ No original: “The political subjectivity that emerged in May was a relational one, built around a polemics of equality [...]. The experience of equality, as it was lived by many in the course of the movement - neither as a goal nor a future agenda but as something occurring in the present and verified as such - constitutes an enormous challenge for subsequent representation”.

nas a nível institucional. Os próprios processos de individuação colapsam no que Vujanović e Cvejić definem enquanto "Performance do Eu" [Performance of the Self]: o sujeito é a performance (o objeto) do Eu performativo (verbo). Nesta perspectiva de análise, a relevância do 'performativo' não se estabelece apenas, como Schechner define, na diferenciação entre uma ação e uma performance – o fazer e o mostrar fazer. Antes, o neoliberalismo promove a ilusão de unidade entre o Sujeito e a Pessoa, criando formas tão singulares quanto necessário para produzir novas experiências de consumo através de personagens tipo: o aventureiro, o empreendedor, o turista, o artista genial, o autor.

Voltando à gramática da multidude, a individuação é precisamente o primeiro princípio que Virno define como estruturante da multidude: há uma viragem das características pré-individuais – o que Marx indica como características gerais da força de trabalho e Gilbert Simondon vem a definir enquanto processo produtivo em si – para as características individuais. O sujeito surge não do produto acabado – o indivíduo – mas da relação entre condições pré-individuais e características individuídas. E o que é a multidude? A articulação de indivíduos sociais (Virno, 2004).

Em *Toward a Transindividual Self*, Ana Vujanović e Bojana Cvejić (2022) aprofundam o conceito de individuação na mesma linha marxista – o homem enquanto indivíduo social – que é repescada por Virno e Simondon, estabelecendo claramente uma diferença política entre individualização e individuação como obedecendo a processos diferentes, performances diferentes: a primeira colapsa o espaço entre o Eu e a Pessoa criando uma ilusão unitária, mas a segunda reforça essa diferença permitindo aclarar o espaço do comum.

Esta distância entre o Eu e a Pessoa rima com as discrepâncias provocadas entre o trabalho pago e o trabalho não-pago; como catalizadora da multidude, opera da seguinte forma: é quando essa distância e discrepância se tornam evidentes

no espaço público que a multidude se assume politicamente, porque é nesse momento que a individuação se torna possível. E isso é evidente em 1974 como em 2012, como veremos de seguida.

4 Entre 1974 e 2012, de Beethoven a Zeca

Portugal celebrou os 50 anos da Revolução em 2024. A sua dramaturgia é conhecida: um golpe militar contra a guerra colonial e a ditadura ao som de *Grândola Vila Morena* dá a ordem ao público para ficar em casa a ver o golpe. O público não obedece e vai para a rua, alterando politicamente o caráter do golpe militar para uma revolução popular. O 25 de Abril tem ainda a característica específica de não ter sofrido uma contra-revolução – seguindo o raciocínio de Enzo Traverso no *Congresso Internacional dos 50 anos do 25 de Abril* (em maio de 2024). Ao invés, a promessa socialista que se inscreve na Constituição de 1976 como síntese democrática é submetida a um processo longo de esgotamento capitalista.

A revolução alcançou vitórias sociais, culturais e institucionais que se mantêm até hoje – direito à livre associação, Serviço Nacional de Saúde, a escola pública, etc. – mas não conquistou democracia cultural, social ou económica. Desde então, é organizado anualmente no dia 25 de Abril um desfile para simultaneamente celebrar a revolução e exigir a revolução inalcançada, seguido pelas manifestações do Dia Internacional do Trabalhador, no 1º de maio. Esta especificidade dá-lhes a sua singularidade performativa: protestos anuais coreografados e ordeiros para exigir o drama social por concretizar. Estes desfiles configuram não apenas uma coreografia e um drama social em tensão, mas também uma dramaturgia institucional própria: uma coreografia institucional que marcou todos os locais de poder parlamentar e executivo até 2024;¹⁰ uma coreografia sustentada num repertório mais ou menos identificável com o repertório de Abril, e

¹⁰ Uma coreografia institucional quebrada em 2025 pela primeira vez pelo próprio primeiro-ministro Luís Montenegro nas celebrações do 25 de Abril e 1º de Maio na sua residência oficial com o título "São Bento em família". Para mais informação, cf. LUIS Montenegro canta com Tony Carreira e recusa evento com contornos de campanha. *RTP Notícias*, 1 maio 2025. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/pais/luis-montenegro-canta-com-tony-carreira-e-recusa-evento-com-contornos-de-campanha_a1651681. Acesso em: 11 ago. 2025.

que é de tal forma central cultural e institucionalmente que se tornou uma analogia direta da revolução por realizar e das conquistas que alcançou.

É, por isso, curioso que, no primeiro Dia Internacional do Trabalhador celebrado após a revolução e que foi palco para a maior manifestação popular alguma vez registada em Portugal, a música escolhida pela Rádio e Televisão de Portugal para acompanhar as imagens recolhidas nas ruas de Lisboa e Porto tenha sido a 3ª sinfonia de Beethoven (Op. 55, 1803-1804) a par de, apenas em uma peça, *Grândola Vila Morena*. Como se pode verificar nas imagens disponibilizadas pela RTP Arquivos de diferentes peças jornalísticas sobre aquele dia, os produtores recorreram a diferentes excertos da inicialmente intitulada sinfonia *Bonaparte*, renomeada *Heroica* após Napoleão Bonaparte ser nomeado Imperador em 1806. A importância filosófica e política desta sinfonia para a cultura europeia na transição entre classicismo e romantismo, e como símbolo da revolução francesa, dão leituras inesperadas a estas imagens: o momento revolucionário perante a sombra do seu termidor, seguido do terror revolucionário e a esperança do homem providencial. Em 1806, a sinfonia é publicada em Itália com o seguinte título: *Sinfonia Eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grande Uomo* ["Sinfonia Heroica... escrita para celebrar a memória de um grande homem"].

A renomeação transformou esta sinfonia numa celebração da perda. E se ela não voltou a ser utilizada como música de fundo para as celebrações do 25 de Abril ou 1º de Maio, se foi banida do repertório de Abril, esta celebração da perda ficou como que um espectro suspenso e inatingível deste repertório: nunca nomeado e sempre presente.

Em 2012/13, no pico das políticas de austeridade e de todas as camadas de crueldade institucional e social que se legitimaram desde então, a hegemonia cultural que a austeridade tinha alcançado através dos media subitamente ruiu e uma das maiores mobilizações desde o período revolucionário surge aparentemente

de forma inesperada. O mito produzido sobre estas mobilizações é que surgiram porque se criou um evento de Facebook (para exemplo, ver *Jornal Expresso*, 2013). É, obviamente, uma história criada por uma comunicação social que mediatiza a novidade simultaneamente tecnológica e apartidária da iniciativa, confirmando a profecia por ela própria criada, porque pouca ou nenhuma relação tinha com movimentos sociais que já se faziam sentir e que, para quem estivesse atento, tinham uma teia organizativa clara por entre a multidão. Mas a mediatização através deste mito deu ao QSLT espaço social e institucional: recebeu o apoio infraestrutural da Câmara Municipal de Lisboa e, nos bastidores, diferentes figuras tutelares da revolução de Abril e de diferentes partidos mobilizaram-se também.

Em *Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika*, o sociólogo José Soeiro (2014) recorre a Manuel Castells (2013) para integrar as mobilizações do QSLT nos movimentos sociais exponenciados pela internet, a começar pela Primavera Árabe.

No caso tunisino, a primeira das revoluções da Primavera Árabe, não é difícil aceitar a ideia segundo a qual a existência de uma "cultura de Internet" [...] foi crucial na capacidade de derrubar uma ditadura que parecia imutável. Não porque esse processo de mobilização se tenha desenvolvido apenas no espaço virtual das redes, mas precisamente porque, ainda seguindo o argumento de Castells, "a ligação entre comunicação livre no *Facebook*, no *Youtube* e no *twitter* e a ocupação do espaço urbano criaram um espaço público híbrido de liberdade (Castells *apud* Soeiro, 2014, p. 58).

Este espaço público "híbrido" surge depois também nos protestos que levam à queda do regime de Morsi no Egito (2013), na resistência islandesa ao ataque financeiro (2010/2011), nas *Acampadas* em Espanha (2011/13), nos *Indignados* na Grécia (2011), e no movimento *Occupy* nos Estados Unidos (2011). Em Portugal, ele surge primeiro com as mobilizações da *Geração à Rasca*, em 2011.

A identificação de uma condição comum associada à precariedade entre os jovens [...] produziu um sentimento de união e de reconhecimento que ultrapassou o ciberespaço e se materializou na ocupação do espaço público urbano. Essa manifestação foi

intergeracional na sua composição e muito diversa no tipo de reivindicações que ali se exprimiam, com as questões do trabalho e do emprego a terem predominância, mas onde o descontentamento face ao Governo, aos agentes políticos em geral e à corrupção tiveram também um peso relevante (Soeiro, 2014, p: 62).

Para o sociólogo, isso confirmou que, naquele momento, estaríamos perante um "ciclo de mobilização" (Tarrow, 1995) através de um contágio a diferentes escalas, marcado por cinco características:

Uma intensificação do conflito; a sua difusão geográfica; o desencadeamento de ações inorgânicas mas também de novas organizações; a emergência de novos símbolos, interpretações do mundo e ideologias; o alargamento, em cada ciclo de protesto, do repertório de ação disponível (Soeiro, 2014, p. 59).

Este "repertório de ação disponível" é o ponto que aqui nos interessa. Soeiro concentra-se nas diferentes articulações sociais que se criam e são produzidas pelas mobilizações deste ciclo de contestação, nomeadamente das tensões entre organizações sindicais e novas mobilizações inorgânicas que levaram, pela primeira vez, os sindicatos a organizar ações de rua além dos piquetes da greve geral de novembro de 2011. Igualmente relevante é o retorno do trabalho como núcleo transversal aos diferentes protestos. De acordo com a análise das petições e documentos recolhidos pelo sociólogo, "os temas sócio-laborais são, de longe, aqueles que mereceram mais referências" (Soeiro, 2014, p. 72).

O que temos a acrescentar a esta reconfiguração da contestação é que há um pano de fundo, um repertório artístico partilhado pela vasta maioria das organizações que se juntaram naquele ciclo de protestos, repertório que é essencialmente definido pela Revolução de 1974. Sendo verdade que a comunicação virtual foi essencial simultaneamente para "espaços públicos autónomos" (Soeiro, 2014, p. 73) onde uma massa relevante se sentiu com liberdade para participar, bem como para a partilha e contágio internacional dos protestos, não podemos deixar

de evidenciar que foram as canções de Abril que não só definiram essa partilha como lhe sobreviveram como referência na memória coletiva daqueles protestos.

O QSLT é definido sobretudo pelo impacto da manifestação de 15 de setembro de 2012 em que mais de um milhão de pessoas vão à rua, o que levou vários jornalistas a estabelecerem o paralelo com o 1º de Maio de 1974, como o outro momento em que se viu uma mobilização de massas deste tipo. Mas houve antecedentes claros: a 12 de março de 2011, acontece a primeira manifestação da *Geração à Rasca*, que mobiliza 300 mil pessoas nas ruas.

Como José Soeiro relembra, além da mobilização nas redes sociais, convergiram no 12 de março:

A juventude atingida pela precarização, as gerações mais velhas também precárias ou solidárias, organizações sociais (feministas, LGBT, entre outros), setores organizados da esquerda anticapitalista (como o Bloco de Esquerda), alguns setores da direita (como a JSD), e onde marcaram também presença, por exemplo, o líder à época da maior central sindical portuguesa (CGTP), Carvalho da Silva, e até alguns elementos de extrema-direita (Soeiro, 2014, p. 67).

Nesse mesmo ano, a "manifestação internacional pela mudança global", de 15 de outubro de 2011 apresenta já uma configuração diferente.

A presença forte de setores politicamente organizados, sendo o manifesto assinado não por alguns indivíduos mas sim por 41 associações ou coletivos, sobretudo ligados às organizações que protagonizam uma parte importante dos movimentos sociais existentes no país (GAIA, Umar, Panteras Rosa, SOS Racismo, Zeitgeist, Opus Gay, Pagan, Associação José Afonso, entre outras) e organizações ligadas à esquerda radical (nomeadamente à esquerda extraparlamentar) (Soeiro, 2014, p. 68).

Em *A Mobilização Cívica e Política na Era das Redes Sociais* (2021), João Carlos Sousa e Ricardo Morais acompanham a tese de integrar as mobilizações da *Geração à Rasca* e QSLT no ciclo de protestos por contágio internacional, mas abordam também fatores internos para explicar algumas das especificidades destas mobilizações

em Portugal. Para estes autores, a repressão das liberdades associativas durante os 48 anos da ditadura portuguesa tem uma relação direta com a forte mobilização participativa na revolução do 25 de Abril. Mas os mesmos argumentam também que “esta propensão para o envolvimento e a participação nas associações acabaria por se esgotar com alguma rapidez nos anos seguintes à revolução, à medida que os partidos políticos e organizações sindicais se consolidaram” (Sousa; Morais, 2021, p. 54). Após o período revolucionário, há uma bifurcação progressiva entre atividade política ou sindical e participação voluntária, uma institucionalização da participação que se reflete num enfraquecimento do envolvimento voluntário, e que, seguindo a análise de Britta Baumgarten (2013), no período de intervenção da Troika, resultou na mobilização simultânea de grupos associativos “clássicos” (sindicatos), grupos “independentes de cidadãos que se organizaram através de plataformas sociais”, e “movimentos de ocupação dos espaços públicos” (Sousa; Morais, 2021, p. 55).

A atenção de Sousa e Morais (2021) é dedicada aos modos de articulação através da internet e comunicação virtual, com enfoque nas redes sociais. Não ignorando o potencial distópico destas máquinas, realçam o seu potencial de “pluralização dos discursos” (Sousa; Morais, 2021, p. 57), em particular como resposta às políticas de austeridade, criando “oportunidades para grupos tradicionalmente excluídos e de novos padrões de associação” (Sousa; Morais, 2021, p. 59).

Devemos manifestar um alerta a este tipo de diferenciação entre tipologias internacionais dos protestos e especificidades nacionais. Sendo verdade que, como Silva (2019 *apud* Sousa; Morais, 2021, p. 56) argumenta, o conteúdo discursivo dos protestos antiausteridade “era mais local do que global”, isso reflete uma adaptação discursiva de assuntos partilhados num campo de solidariedades internacionais onde o trabalho e a degradação das condições de vida têm um papel central, o que se verifica também em Portugal, tal como Soeiro (2014) demonstrou convincentemente, e como os autores confirmam com os

testemunhos recolhidos.

De acordo com os vários testemunhos recolhidos, todos tiveram como propulsor inicial a reação ao conjunto de circunstâncias económicas e políticas que resultaram numa substancial degradação das condições económicas, políticas e de vida da população em geral no contexto da intervenção da Troika (Sousa; Morais, 2021, p. 70).

É igualmente necessária cautela na leitura determinista da institucionalização da participação como razão para uma fraca participação cívica em Portugal, a que se sucede um natural escape através das redes sociais durante o ataque austeritário. Não só a primeira não determina a segunda, como a mobilidade de ativistas entre plataformas e a partilha de experiência de militância entre diferentes organizações, a par da partilha de um arquivo cultural da revolução, foram elementos cruciais para o “sucesso” dos protestos de 2011/12, como, aliás, os autores confirmam nas entrevistas realizadas.

A conclusão deste artigo que pretendemos realçar é de outra ordem:

O facto de que em Portugal se verifica uma tendência de mobilização localizada e delimitada, ou seja, o tipo de movimentos e grupos que surge nas redes sociais tem normalmente dificuldades em manter a sua atividade quando não existem triggers particulares que justifiquem a sua ação (Sousa; Morais, 2021, p. 73).

Traduzindo para a nossa perspectiva, a organização da mobilização política reduzida a uma máquina de comunicação virtual acaba por reduzir o espectro performativo de tal forma que o que subsiste é um repertório artístico que não tem origem nem depende dessa máquina para persistir. A política reduzida a um procedimento subsiste através do arquivo cultural de resistência que foi consistentemente reativado anualmente pela coreografia do drama social da revolução com os desfiles do 25 de Abril e do 1º de Maio.

Voltando ao QSLT, será o impacto da manifestação de setembro de 2012 que marca aquele ciclo. Se o paralelo com 1974 foi realçado pela comunicação social, o lema da manifestação de 2012 – “Queremos as nossas vidas!” – denuncia

as alterações profundas que ocorreram entre os dois momentos: o problema já não é um caminho de liberdade para a igualdade, mas sim uma vida por alcançar. A multidude de 2012 seria perfeitamente reconhecível por Paolo Virno.

As manifestações de 15 de setembro de 2012 foram realizadas em 33 cidades em Portugal e 6 fora do país. Meia hora antes da hora marcada, a praça José Fontana (Lisboa) já estava lotada e a organização decidiu começar o desfile dez minutos antes do previsto, algo inédito. O percurso ia da praça José Fontana até à Praça de Espanha pela Avenida da República. A multidão era compacta. Nos cartazes podia ler-se: "Desconto mais que os paraísos fiscais"; "Cortamos no governo!"; "Sou desempregada, não sou delinquente!"; "Eu bem dizia que inevitável é a tua tia"; "Não somos moeda de troika"; "Relvas fora daqui"¹¹; "O país é nosso, emigra tu!"¹². A multidão era particularmente diversa, incluindo grupos sociais tradicionalmente mais organizados: pensionistas, professores, estudantes, e muitos coletivos de diversa ordem. Esta articulação de um vasto campo de singularidades unidas em torno do trabalho transformado na vida – relembro o lema *Queremos as nossas vidas!* – são uma boa expressão da multidude de Virno.

Nos discursos do final da manifestação, foi declarada uma iniciativa de protesto no Palácio de Belém para dali a seis dias – por causa das alterações propostas à TSU-Taxa Social Única para os patrões e trabalhadores – e declararam que iriam manter as manifestações até à queda do 1º ministro Passos Coelho (uma hipótese que o então Presidente da República Cavaco Silva recusou determinadamente).

No início de outubro, já depois da manifestação junto do Palácio de Belém, um grupo de artistas e organizações com Carlos Mendes à cabeça anunciou a manifestação *Que se Lixe a Troika: Cultura é Resistência*. Segundo o apelo para esse evento:

"A cultura é imprescindível para a consciência de um povo, e é essa própria consciência que por sua vez cria e dá conteúdo à cultura". João Camacho definiu a iniciativa como "um festival aberto" que pretendia ser "uma porta de abertura para haver uma mudança na sociedade portuguesa". Sofia Nicholson declarou que "a cultura resolveu também manifestar-se num projeto multicultural". E Carlos Mendes afirmou que "o que se pretende é um grito de revolta pelo que está a acontecer. Há que arrancar para um trabalho de cultura e resistência", concluindo ainda que "a cultura é importante para a identidade de um país, e os artistas devem dar a cara através da arte".

Esta iniciativa acabou por se realizar a 28 de Outubro com um cartaz de 37 artistas, incluindo Deolinda a Camané, Vitorino a Dead Combo, Manuel João Vieira e Rádio Macau, bem como uma orquestra sinfónica e coro. No entanto, as canções que ficaram nas memórias do QSLT foram *Grândola Vila Morena* e *Acordai*. São as canções de antes de 1974 que marcam a memória do QSLT.

Se, em 1974, os jornalistas recorrem à 3ª sinfonia de Beethoven para expressar um carácter tumultuoso e histórico do primeiro 1º de Maio em liberdade, em 2012, é o repertório de Abril que é chamado a enquadrar a multidude. Não levanto aqui um problema moral. Ambas as escolhas são legítimas e verdadeiras. Mas, se a *Grândola* era cantada nas ruas tanto em 1974 como em 2012, o facto de o primeiro momento ser arquivado com uma referência externa – 3ª de Beethoven – e o segundo com uma interna – *Grândola Vila Morena* – revela algo sobre o próprio arquivo cultural desta revolução em particular: reemerge em momentos de drama social para lhes garantir uma coreografia e consistência próprias.

Em 2012, a multidude inesperada do QSLT foi descrita pela comunicação social como epifenómeno tecnológico das redes sociais que,

¹¹ Miguel Relvas foi Ministro Adjunto e dos Assuntos Parlamentar do XIX Governo Constitucional, liderado entre 2011 e 2015 por Pedro Passos Coelho, sendo um dos principais promotores das políticas de austeridade daquele período a par de uma retórica do empreendedorismo e desprezo por qualquer forma de reivindicação laboral.

¹² Durante as políticas de austeridade, o governo de Pedro Passos Coelho promoveu publicamente a ideia de que os jovens e os professores deveriam emigrar, com o secretário de Estado do Desporto e da Juventude, Alexandre Mestre, afirmando que: "se estamos no desemprego, temos de sair da zona de conforto e ir para além das nossas fronteiras" (As várias [...], 2013).

tal como os protestos de 2008/10 em Wall Street ou as revoltas da Primavera Árabe, seriam descritas contraditoriamente enquanto expressão de uma perigosa raiva popular ou de uma indefinida luta pela liberdade (um prenúncio claro do erro de análise que é reduzir os neofascismos nascentes a uma relação problemática com a verdade). Seria errado construir uma coerência que o QSLT não teve, como seria errado reduzir estas mobilizações a um protesto anti-austeritário sem antecedentes nem descendentes. Pelo contrário: o que se tornou evidente performativamente é que o QSLT não foi além das coreografias do drama social da revolução de Abril, optando antes por uma proliferação de diferenças de onde fica aquilo que já existia. Há uma razão evidente para isso: não foi uma revolução. Não criou uma dramaturgia própria porque não se constituiu nem pretendia ser uma revolução. Mas não deixa de ser estranho que a sua pegada cultural seja tão curta, como se o verdadeiro assunto em discussão no QSLT não fosse a austeridade e a precariedade de uma geração, mas sim a promessa socialista por alcançar do 25 de Abril, promessa que se pressentia estar no seu estertor.

A recente decisão da direita e extrema-direita portuguesas com representação parlamentar (formada por PSD, CDS, IL, Chega) em celebrar institucionalmente a tentativa de contragolpe revolucionário a 25 de novembro de 1975, substituindo-o ao 25 de Abril como data que verdadeiramente instaura a democracia em Portugal, não pode deixar de ser vista à luz da violenta regressão de direitos que aprovaram em conjunto na revisão da legislação laboral, ou da degradação dos serviços públicos de saúde, e do ataque aos imigrantes que a revisão da Lei de Estrangeiros representa.

Entendemos que a aliança fundamental entre liberdade e igualdade ainda ecoa nas performatividades da revolução, seja nas marchas oficiais do 25 de Abril e 1º de Maio, seja nas mobilizações mais recentes que a invocam como referência – dos protestos contra a Troika aos movimentos por direitos na cultura, clima, feminismo e habitação. No entanto, é inegável que o desgaste capital-

ista do legado revolucionário abriu espaço para uma redefinição desta aliança, transformando-a numa relação meramente proceduralista que se reflete nas comemorações institucionais que lhe fazem referência. O ensaio de novo repertório que contrarie esta tendência torna-se assim uma questão de sobrevivência para a relevância das artes performativas.

5 Conclusão

Procurámos neste artigo analisar a relação entre o repertório do 25 de Abril de 1974 e as mobilizações do QSLT, questionando de que forma estas configuram uma dramaturgia social específica sobre a revolução e a sua reconfiguração.

Apesar da sua magnitude e do seu carácter de "drama social" – um momento de colapso da ordem vigente, nos termos de Vujanović e Cvejić (2015) –, o ciclo de protestos de 2012/13 não produziu um repertório cultural próprio. Pelo contrário, a sua coreografia social foi sustentada pela reativação do repertório de Abril, nomeadamente de canções como "Grândola, Vila Morena". Este fenómeno revela uma dupla realidade: por um lado, a força persistente do imaginário de Abril como arquivo central da mobilização política em Portugal; por outro, a dificuldade das lutas contemporâneas em reconfigurar esse repertório.

A tensão entre conteúdo disruptivo (o drama) e a forma herdada (a coreografia) revela-se diretamente no paralelo estabelecido pela imprensa entre o 1º de Maio de 1974 e os protestos de 12 de Setembro de 2012. São ambos momentos de profundo drama social, mas operam performativamente de modos diferentes: o segundo procurou redramatizar a coreografia social que desde então se instalou em torno do drama social de 1974, e que definimos como uma singularidade performativa: protestos anuais coreografados e ordeiros para exigir o drama social por concretizar.

A aliança fundamental entre "liberdade" e "igualdade", tão presente em 1974, parece ter sido substituída por uma gramática proceduralista que neutraliza o potencial transformador deste repertório. O curto legado cultural do QSLT sugere que o seu drama não residia apenas na luta

contra a austeridade, mas na constatação de que a promessa socialista de Abril se encontrava no seu estertor final, deixando em aberto a questão sobre que novas coreografias e dramaturgias serão necessárias para futuras mobilizações.

Bibliografia

15 SETEMBRO - Que Se Lixe a Troika | September 15 - Screw the Troika, 2012. 1 vídeo (7 min.). Publicado pelo canal Ministério da Verdade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FIH7lTD5lDs>. Acesso em: 11 ago. 2025.

AFONSO, José. *Grândola, Vila Morena*. [LP]. Lisboa: Orfeu, 1971.

AS VÁRIAS declarações de apelo à emigração. *Jornal de Negócios*, Lisboa, 17 jan. 2013. Disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/economia/politica/detalhe/as-varias-declaracoes-de-apelo-a-emigracao>. Acesso em: 11 ago. 2025.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Cambridge: Polity Press, 2017.

BAUMGARTEN, Britta. Geração à rasca and beyond: mobilizations in Portugal after 12 March 2011. *Current Sociology*, [s. l.], v. 61, n. 4, p. 457-473, 2013.

BASUALDO, Carlos. Score. *In Terms of performance*. 2016. Disponível em: <http://intermsofperformance.site/keywords/score/carlos-basualdo>. Acesso em: 11 ago. 2025.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

CRUZ, Tiago. A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: Quando o Gesto Ultrapassa o Discurso. *Sinais de Cena*, v. III, n. 3, p. 92-123, 2024. DOI: <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3.5>. Acesso em: 14 abr. 2026.

FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, [s. l.], n. 25-26, p. 56-80, 1990.

GODINHO, Sérgio. *À Queima Roupas*. [LP]. Lisboa: Universal Music Portugal, 1974.

GRAÇA, Fernando Lopes. *Segunda Cantata do Natal*. 1961. Disponível em: http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=4959&lang=PT. Acesso em: 11 ago. 2025.

HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trad. por Thomas Burger. Cambridge: MIT Press, 1989.

JORNAL EXPRESSO. 2013. "Que se lixe a troika" põe faixa na fonte luminosa de Lisboa. Disponível em: <https://expresso.pt/sociedade/que-se-lixo-a-troika-poe-faixa-na-fonte-luminosa-de-lisboa>. Acesso em: 11 ago. 2025.

MANIFESTAÇÃO «Que Se Lixe a Troika», 2013. 1 vídeo (3 min). Publicado por Something Different. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1tlz4hmKbdQ>. Acesso em: 11 ago. 2025.

MANIFESTAÇÕES do 1º de Maio e Comício no estádio da FNAT, 1974. 1 vídeo (33 min). Publicado por RTP. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manifestacoes-do-10-de-maio/>. Acesso em: 11 ago. 2025.

MANIFESTAÇÕES do 1º de Maio em várias cidades, 1976. 1 vídeo (2 min). Publicado por RTP. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/comemoracoes-do-10-de-maio/>. Acesso em: 11 ago. 2025.

PRASHAD, Vijay. "We are going to win": On Artists for Democracy and the 1970s Conjecture. In: CHAN, Wing; MORRIS, David (org.). *Precarious Solidarities: Artists for Democracy 1974-77*. Londres: Afterall/University of Gothenburg, 2023. p. 130-137.

QUE se lixe a Troika! Queremos as nossas vidas!, 2012. 1 vídeo (1 min). Publicado por Precários Inflexíveis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wyobd1JPm1k>. Acesso em: 11 ago. 2025.

ROSS, Kristin. *May '68 and its afterlives*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

SOEIRO, José. Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika: Portugal no novo ciclo internacional de protesto. *Sociologia: revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Porto, v. XXVIII, p. 55-79, 2014.

SOUSA, João Carlos; MORAIS, Ricardo. *Opinião Pública: revista do CESOP*, Campinas, v. 27, n. 1, p. 51-89, jan./abr. 2021.

TARROW, Sidney. Cycles of Collective Action: Between Moments of Madness and the Repertoire of Contention. In: TRAUGOTT, Mark (ed.). *Repertoires and Cycles of Collective Action*. Durham: Duke University, 1995. p. 89-116.

TRINDADE, Luís. Os excessos de Abril. *História*, [s. l.], n. 65, p. 20-31, 2004.

VESPEIRA, Sónia. *Camponeses, Cultura e Revolução – Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*. Lisboa: Edições Colibri, 2009.

VIRNO, Paolo. *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. New York: Semiotext(e), 2004.

VUJANOVIĆ, Ana; CVEJIĆ, Bojana. *Public Sphere by Performance*. Berlin: b_books, 2015.

VUJANOVIĆ, Ana; CVEJIĆ, Bojana. *Toward a Transindividual Self: A Study in Social Dramaturgy*. Berlin: Archive Books, 2022.

Tiago Ivo Cruz

Doutorando na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com bolsa da FCT, investigador no Centro de Estudos de Teatro e no Museu Nacional de Teatro e da Dança, bem como no projeto ARTHE - Arquivar o Teatro.

Paula Caspão

Investigadora no Centro de Estudos de Teatro, associada ao Instituto de História Contemporânea (IHC-UNL) e docente de Estudos Artísticos / Estudos de Teatro e de Performance na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Endereço para correspondência

TIAGO IVO CRUZ

tiago.cruz@edu.ulisboa.pt

PAULA CASPÃO

pcaspao@edu.ulisboa.pt

Como citar este artigo

Ivo Cruz, T., & Caspão, P. O drama e a coreografia social entre o 25 de Abril e o Que se Lixe a Troika. Estudos Ibero-Americanos. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2026.1.48936>

Os textos deste artigo foram normalizados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.