



Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Mapas e Desejos: os Universos de *Ensaio para uma Cartografia* e *O Escuro que te Ilumina* no teatro de Mónica Calle

António Figueiredo Marques

Para citar este artigo:

MARQUES, António Figueiredo. Mapas e Desejos: os *Universos de Ensaio para uma Cartografia* e *O Escuro que te Ilumina* no teatro de Mónica Calle. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0109>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Mapas e Desejos: os Universos de *Ensaio para uma Cartografia* e *O Escuro que te Ilumina* no teatro de Mónica Calle

António Figueiredo Marques¹²


Resumo

O artigo estuda a viragem performativa no teatro de Mónica Calle – Casa Conveniente, em que a fala, aparentemente excluída, e a dramaturgia do corpo, em exacerbamento, se tornarão um modo de texto ausente. Para tal, comparam-se dois espetáculos, *Ensaio para uma Cartografia* e *O Escuro que te Ilumina ou as Últimas Sete Palavras de Cristo*, e seus universos de criação. Propôs-se uma cartografia performativa resultante dos mapas espaciais e subjetivos desses universos, efetuando uma historiografia da companhia, discutindo uma espetadoria da estética da encenadora e textualizando as experiências do corpo. Através de uma abordagem autoetnográfica, imergiu-se, de modo teórico e prático, no pulsar, no desejo, na resistência física e espiritual e na dialética singular-coletivo – características do trabalho artístico de Calle. Em regimes de escrita distintos, o artigo divide-se em duas partes: em I analisam-se as fases de criação dos dois universos e em II desenvolve-se um ensaio comprometido de investigador-performer.

Palavras-chave: Cartografia performativa. Dramaturgia do corpo. Resistência. Evangelhos. Mónica Calle.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por António Figueiredo Marques.

² Doutorando em Comunicação e Artes e investigador do grupo Performance e Cognição do ICNOVA – Instituto de Comunicação da NOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 1069-061 Lisboa, Portugal. Mestre e licenciado na área das Ciências da Linguagem. Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito da bolsa de doutoramento SFRH/BD/129111/2017 e COVID/BD/152367/2022, e no âmbito da unidade de investigação UIDB/05021/2020. afigueiredomarques@fcsh.unl.pt

 <https://orcid.org/0000-0003-4334-2126>



Maps and Desires - the universes of *Ensaio para uma Cartografia* and *O Escuro que te Ilumina* in Mónica Calle's theatre

Abstract

This paper inquires the performative turn in the theater of Monica Calle – Casa Conveniente, where the speech, apparently excluded, and the dramaturgy of the body, in exacerbation, will become a mode of "absent text". To this end, two performances are compared, *Ensaio para uma Cartografia* and *O Escuro que te Ilumina ou as Últimas Sete Palavras de Cristo*, together with its creative universes. Developing a historiography of the company, discussing a spectatorship of the aesthetics of this theatre-maker and textualizing the experiences of the body, we come to suggest that a performative cartography is the result of the spatial and subjective maps of these universes. Based on an autoethnographic approach, we have immersed (in a theoretical and practical way) in the drive, the desire, the physical and spiritual endurance and in the singular-collective dialectic – features of Calle's artistic work. Using distinct writing regimes, the paper is divided into two parts: in I, the creation phases of the two universes are analyzed and, in II, a committed essay as a researcher-performer is sketched.

Keywords: Performative cartography. Dramaturgy of the body. Endurance. Gospels. Mónica Calle.

Mapas y Deseos: los universos de *Ensaio para uma Cartografia e O Escuro que te Ilumina* en el teatro de Mónica Calle

Resumen

El artículo estudia el giro performativo en el teatro de Mónica Calle – Casa Conveniente, en el que el discurso, aparentemente excluido, y la dramaturgia del cuerpo, en exacerbación, se convertirán en una modalidad de "texto ausente". Para ello, se comparan dos espectáculos, *Ensaio para uma Cartografia* y *O Escuro que te Ilumina ou as Últimas Sete Palavras de Cristo*, y sus universos de creación. Se propuso una cartografía performativa resultante de los mapas espaciales y subjetivos de estos universos, realizando una historiografía de la compañía, discutiendo una espectaduría de la estética de la directora y textualizando las vivencias del cuerpo. A través de un abordaje autoetnográfico, se sumergió, de forma teórica y práctica, en la pulsión, en el deseo, en la resistencia física y espiritual y en la dialéctica singular-colectiva – características del trabajo artístico de Calle. En distintos regímenes de redacción, el artículo se divide en dos partes: en la I se analizan las fases de creación de los dos universos y, en la II, se desarrolla un ensayo comprometido de investigador-performer.

Palabras-clave: Cartografía performativa. Dramaturgia del cuerpo. Resistencia. Evangelios. Mónica Calle.



Introdução

Casa Conveniente é uma companhia de teatro sediada em Lisboa, Portugal, com direção artística de Mónica Calle, fundada em 1992, com a encenação de *Virgem Doida*, inaugurando uma nova ideia de teatro no panorama português junto com outras estruturas. Afastando-se dos preceitos do teatro de conservatório e ensaiando uma metodologia mais experimental, Calle cria trabalhos de palco adaptando Tchekhov, Beckett, Brecht, Heiner Müller ou textos não dramáticos, como no primeiro espetáculo com texto homónimo de Rimbaud (cf. Brilhante et al., 2016).

Este artigo tem como âmbito dois espetáculos da Casa Conveniente: *Ensaio para uma Cartografia* (2017)³ e *O Escuro que te Ilumina Ou as Últimas Sete Palavras de Cristo* (2021)⁴ que, embora distintos, têm uma substância comum: a resistência física e a superação espiritual.

Com foco nesses dois universos, este artigo tem três principais objetivos: contribuir para uma historiografia dos trabalhos recentes da companhia (sensivelmente de 2015 a 2021), efetuando um levantamento das fases do processo de criação; desenvolver uma esquadra da estética de Mónica Calle⁵; e textualizar as experiências do corpo e das sensações, convocando a ideia de “conhecimento corporizado”/“epistemologia da prática” (Spatz, 2015)⁶, perspectiva que pode ser epitomada como “a técnica é conhecimento que estrutura a prática” (Spatz, 2015, p.1).

Como horizonte teórico, é inegável a importância do conceito fundador de “teatro pós-dramático” do teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2017) que, após a alegada morte do drama, sublinha a importância das dimensões

³ Cf. <https://www.tndm.pt/pt/calendario/ensaio-para-uma-cartografia/>

⁴ Cf. <https://www.culturgest.pt/pt/programacao/monica-calle-o-escuro-que-te-ilumina/>

⁵ O mesmo propósito, exercitando a enunciação como uma forma dramaturgical também em Marques (no prelo).

⁶ embodied knowledge/epistemology of practice. Technique is knowledge that structures practice. (Tradução nossa)



visuais, cinéticas e musicais na performance. Para *reprise*, Sarrazac contrapõe o seu “drama-na-vida” (2011, p.39-40) e o “sujeito rapsodo” conferido pela montagem (2011, p.51-54). Destacam-se também duas teorias complementares: o “texto ausente” (Danan, 2018, 2020) que se aprofunda na ideia de “escritores de palco” (Tackels, 2011).

A escrita de palco, enfatizando a fuga do “textocentrismo”, inscreve quaisquer materiais presentes na cena (luz, som, arquitetura, corpo, movimento, ritmo, líbido, energia) numa modalidade de escritura cénica global de modo que, na verdade, “o palco precede o livro” (Tackels, 2011, p.73). Já o texto ausente, deixando aquele de ser a base do trabalho teatral, anuncia uma mudança de função do próprio texto: sofre uma dissolução ou torna-se assombração, podendo, contudo, vir à tona a espaços (Danan, 2020, p.18). É uma destruição do texto como garante de uma nova elaboração (Danan, 2020, p. 22), pelo que será esta ausência que anima o próprio espetáculo (Tackels, 2011, p. 23).

De uma forma necessariamente aberta, *Cartografia* performa dois textos ausentes:

- Os sete pecados mortais dos pequeno-burgueses, Brecht;
- A boa alma, Luís Mário Lopes.

De modo análogo, no universo de *Escuro*, são ausentados os textos:

- O Escuro que te Ilumina, José Riço Direitinho;
- Evangelhos bíblicos.

Recorrendo ao título de um dos espetáculos, esta investigação relaciona-se com as ideias de cartografia sentimental (Rolnik, 2011), tendo em conta o percurso – não apenas geográfico – daqueles. Do ponto de vista metodológico, utiliza-se a escrita na primeira pessoa característica da autoetnografia, o que confere um carácter subjectivante e ensaístico a esta reflexão. Trata-se de uma análise que reflete “minha própria construção de sentido, minhas parcialidades e interesses e minhas próprias limitações”. Assim, através dessa reflexividade, estão “conhecedor e conhecido



intrinsecamente interligados” (Pelias, 2022, p.121)⁷, colocando num continuum os elementos “corpo, papel, palco” (Spry, 2011)⁸.

A observação (e participação) autoetnográfica tem “um olhar que, ao se voltar para o processo de criação, não separa o fazer artístico do fazer investigativo (Dantas, 2016, p.177) de tal modo que a “autoetnografia vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas” (Dantas, 2016, p.173). Além disso, segue-se uma abordagem comparada ancorada num espírito crítico de “espectador profissional” (Pais, 2014) e de performer, ambos papéis que o autor acumula.

Este artigo não será canónico quanto às regras da academia, mais por contingência do que por propósito. O que se pretende é refletir sobre as modalidades do ofício performativo, analisando os processos em questão, desse modo, operando desvios conscientes de um certo modelo hegemónico, mas não estanque. A proposta das artes cénicas, *arts vivants*, é de que tudo está em movimento como Richard Schechner (2022) discorre numa recente entrevista; nada é por princípio compartimentado. É esse espírito que pretendo transportar, contaminando esta escrita na esteira da investigação artística (Coelho, 2020). Está dividido em duas partes: I estabelece uma análise cartográfica comparando os universos dos dois projetos artísticos, numa constelação mais vasta do que apenas o espetáculo concluído. Propõe-se também uma deslocação semântica com “viagem”. A parte II instala um ensaio comprometido sobre *O Escuro que te ilumina* através de um olhar íntimo.

I Cartografia e Cronologia

Casa Conveniente tem vindo a desenvolver uma dramaturgia do corpo

⁷ my own sense-making, my own biases and interests, and my own limitations. knower and known intrinsically interlinked. Tradução nossa do original em inglês. (Tradução nossa)

⁸ body, paper, stage. (Tradução nossa)



com variados elencos em que a fragilidade e a resistência são o fundamento matriz. Neste *Escuro que te Ilumina* surgem novamente os locais de incerteza, beira do perigo, nudez, música como motriz, comunidade, que os quinze intérpretes em palco visitam no seu corpo e nas suas vibrações. Locais de uma trajetória carnal e emocional que são também um mapa de um percurso e de um tempo.

Com efeito, entrelaçam-se várias temporalidades: as últimas palavras de Cristo enunciadas há dois milénios; a composição barroca de Haydn alusiva aos seus sofrimentos e mensagem; a história da Casa Conveniente e dos indivíduos aqui implicados. Todas alinhadas numa ideia que veio a ganhar forma e se materializou nestas apresentações. É, portanto, um trabalho processual que, de forma mais imediata, resulta de uma oficina que teve lugar nas semanas anteriores.

Assim, tal como o antecedente *Ensaio para uma Cartografia* tem uma cartografia, desenhemo-la também para este *Escuro* dado que os dois partilham uma relação de percurso, tanto temporal, como espacial e de pessoas, num movimento englobante de periferia e centro, de acumulação de espaços e de intérpretes. Estamos, portanto, frente a dois universos com extensões a jusante e a montante dos dois espetáculos, que são exhibições, mas não limitações.

Dois universos distintos, mas que comunicam, *Escuro e Cartografias* erguem-se da força da resistência, da paisagem coletiva com as suas erupções do singular, em que uma e outra são pergunta e resposta, complementares e dependentes. Corpo e música disputam-se, como uma contenda de quem oferece a quem; e será daí que brota a energia vital, crescente ou esbatida, em dinâmica com a orquestração. As composições, uma clássica barroca (Haydn em *Escuro*), outra moderna já do século XX (*Bolero* de Ravel em *Cartografia*), convocam o âmbito do erudito que se imiscui com o profano do corporal e da materialidade, através de uma circularidade na encenação. Ambos os trabalhos são pensados para um período temporal longo (o que também será uma distensão de cartografia) que, embora culmine, não se esgota nas apresentações públicas.



Uma cartografia, de forma literal, pretende desenhar o espaço – o que também significa fazer corresponder os espaços, locais e geografias a uma identidade/alteridade, a um trânsito, uma população, um conceito⁹. Por analogia, podemos fazer também uma cronologia: é nessa medida que importa localizar um Cais do Sodré ainda sem gentrificação (sede da companhia até 2012) e uma Zona J (a partir de uma quebra, recomeço), locais de Lisboa que a Casa Conveniente cartografou.

São propostas cénicas engendradas nas periferias: com pouco dinheiro ou nenhum, grupos populacionais marginalizados, não atores junto com atores, artistas que saem do conforto do seu *métier* próprio. Contudo, são sempre curiosamente periferias arbitrárias: a Zona J está bastante ao centro do mapa de Lisboa, aliás, como uma ilha delimitada, e o Cais do Sodré, mesmo antes da gentrificação, sempre congregou fluxos de comércio, viajantes-marinheiros, ligando as zonas orientais e ocidentais da cidade, porta de entrada pelo rio.

Cartografia, além da sua relação filogenética com a Geografia (e no fundo com a História) é também uma metodologia de pensamento com frequência usada na filosofia das artes, na senda da abertura do caudal deleuziano-guattariano. A teoria desta cartografia (Passos et. al., 2009; Fonseca & Kirst, 2003; Park, 2014; Nold, 2009; O'Rourke, 2013) é variada¹⁰ sendo basilar a cartografia sentimental de Suely Rolnik (2011, p.23): “Para os geógrafos, a cartografia [...] é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”.

Para uma cartografia será necessário a viagem¹¹, o ímpeto antropofágico e a negociação dos sentidos. Cartografia tem a estratégia antropofágica (e notemos essa mesma condição da eucaristia em que comemos o corpo e o

⁹ Tendo em conta os *Border Studies* (Wilson & Donnan 2012), cartografar implica escrever uma fronteira – constructo que tanto separa, como une.

¹⁰ Por exemplo, um panorama rico no domínio da ciência da informação geográfica: <https://gistbok.ucgis.org/bok-topics/cartography-and-art>; e um ensaio visual sobre o processo de pesquisa: <https://www.oarplatform.com/response/cartography-research-process-visual-essay>.

¹¹ Por inspiração derridiana, por exemplo, no par *différence-différance* (Derrida s/d, p.27-69) que incorre numa operação de desvio mudo e, portanto, rastros cartográficos. *Viajem* como variação dentro da *viagem*.



sangue dele) de absorver quem encontramos nas nossas viagens. Viajem que está sempre a mudar em função do erro, das deslocamentos, das fugas. Tem uma vontade, de comer, pulsão desejante, repulsa turbulenta, de vitalidade e não de moralidade. Uma congestão de sentidos, como instabilidade, angústia, regresso, espiral, membros gaguejados e linguagem amputada que cria os movimentos de des/re/territorialização, e toca o medo. Viajem deriva de possibilidades em função do invisível.

Cartografia e Escuro, dois universos em que o corpo parece substituir a palavra, desenham determinados mapas: cartografia espacial, desfazendo o que se considera periferias e centros e, devido à itinerância das apresentações, reorganiza uma geografia do país, des/centralizando capitais e localidades. Desse modo, aqui dentro teremos a cartografia de cidade, sendo inicialmente o trabalho desenvolvido nas franjas, culminando nos teatros institucionais (TNDMII em *Cartografias*, Culturgest em *Escuro*), porém voltando novamente a Chelas, e passando por espaços noturnos de lazer.

Este fluxo espacial, pede necessariamente uma tal cartografia emocional porque intersubjetiva, dado que relaciona distintos grupos, as densidades de cada pessoa envolvida, que entra e sai do elenco, distensão e concentração. Tudo isto virá a resultar numa cartografia performativa. Performance e performativo aqui entendidos como o agir, o comportamental que põe em relação eus e outros, que põe em marcha o invisível, o indelével e que, por isso mesmo, instrui e enforma as pessoas, os tempos, os lugares. Uma dada cartografia que envolve os públicos (espectadores, participantes, intervenientes, cúmplices, transeuntes inesperados), as instituições (associações, teatros, financiamentos, festivais) e, nessa medida, será uma “cartografia crítica que se transforma, como o corpo, afinal”, como nos diz Raposo (2017, p.3) num ensaio problematizando os feminismos e a descolonização dos saberes. Continuando: “Desta experiência nômade e de errância, usando diferentes elencos, em salas de teatro ou espaços muito variados, constrói-se um mapeamento criativo para a constituição de uma nova casa, um novo lugar, até chegar à Zona J em Chelas” (Raposo, 2017, p.3). Ora, será esta cartografia uma composição definidora de lar, de identidade e



de amizades.

Em termos específicos, uma cartografia possível residirá na disposição e no relacionamento entre estes acontecimentos, datas e referências (sobrepostos, contraditos, reformulados), num emaranhado coreográfico. De trás para a frente, tem-se:

Universo Ensaio para uma Cartografia

1. Zonas Não Vigeadas *Ou Os Sete Pecados Mortais (a partir de Brecht) Ou Ensaio para uma Cartografia*, sete espetáculos de 9 a 15 de dezembro de 2014, Lisboa: 1. *Preguiça*, Teatro Meridional; 2. *Orgulho*, Companhia Olga Roriz; 3. *Gula*, Negócio/ZBD; 4. *Cobiça*, Latoaria; 5. *Ira*, Teatro da Comuna; 6. *Luxúria*, DNA; 7. *Inveja*, Artistas Unidos.
2. *Os 7 Pecados – Ensaio para uma Cartografia*, Cineteatro Louletano, Loulé, 14 de novembro de 2015, integrado no Festival Verão Azul organizado pela associação Casa Branca.
3. *Ensaio para uma Cartografia*, Espaço LX Jovem, Chelas, 20 de novembro de 2015.
4. *Ensaio para uma Cartografia*, Black Box, Montemor-o-Novo, 13 de fevereiro de 2016.
5. *Ensaio para uma Cartografia (ou os sete pecados)*, Mala Voadora, Porto, 19 e 20 de março de 2016.
6. *Ensaio para uma Cartografia*, Teatro Nacional D. Maria II, de 23 de março a 9 de abril de 2017 [ESTREIA].
7. *Ensaio para uma Cartografia*, Centro Cultural Olga Cadaval, Sintra, integrado no Festival LEFFEST, 17 e 18 de novembro de 2017.
8. *Ensaio para uma cartografia*, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, de 11 a 29 abril de 2018.
9. Teatro Municipal Rivoli, Porto, 3 e 4 maio de 2018, integrado no Festival DDD, Dias da Dança.
10. *Ensaio para uma Cartografia*, Zona Não Vigeadas, Chelas, 16 de junho de 2018.
11. *Ensaio para uma Cartografia*, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 15 de junho de 2019.
12. *Ensaio para uma Cartografia*, Gebläsehalle, Landschaftspark, Duisburg-Nord, Alemanha, integrado na Trienal de Ruhr, de 6 a 9 de setembro de 2019.
13. *Ensaio para uma Cartografia*, Clube Lux Frágil, Lisboa, de 12 a 14 de setembro de 2019.
14. *Workshop*-audição para *Carta*, com chamada aberta até 16 de agosto de 2020 para instrumentistas do género feminino, em duas etapas. Processos interrompidos e reajustados à pandemia.
15. *Carta*, Teatro Nacional D. Maria II, 13 e 14 de janeiro de 2021, restantes sessões canceladas por motivo de pandemia.



Por ser longa e ramificada, não é fácil fazer uma listagem completa das várias fases do universo *Cartografias* pelo que este será não apenas um exercício necessariamente revisível, como também incompleto. E ingrato – mas justo.

Este movimento cartográfico tem por base uma crise definidora na história da Casa Conveniente: perda de financiamento público e perda de um local de trabalho. A precariedade de não ter dinheiro nem casa. Podemos também situar duas bases de trabalho temáticas: *A Boa Alma*, texto de Luís Mário Lopes (2020), que tem por mote *Os Sete Pecados Mortais dos pequeno-burgueses* de Brecht (2007).

Pensado inicialmente como sete espetáculos ao longo de sete anos (2014-2021) em torno das ideias de recomeço, fragilidade e erro, como alavancas da resistência e de superação, este universo/espetáculo torna-se uma rede de afinidades, com epicentro de Chelas (lugar e conceito de *zonas não vigiadas*), que percorre algumas cidades do país e, após o seu sucesso, enceta uma carreira internacional que veio a ser interrompida pela pandemia.

Podemos perceber três fases nesta caminhada: I) desde o início até 2016, onde a relação com o texto de Brecht é maior e, por vezes, visível no título, passando por Lisboa, Loulé, Chelas, Montemor-o-Novo e Porto; II) de 2017 a 2019, devido à aprovação da crítica e da programação, após a estreia oficial no TNDMII, leva-se a cabo uma digressão de uma montagem amadurecida, experimentando salas e formatos; III) aumento de elenco com instrumentistas do género feminino e declinação do conceito das *Cartografias* num outro espetáculo, *Carta*, antecedido por um workshop que funcionou ao mesmo tempo como audição.

Na fase I, faltaria aferir as condições e períodos de ensaios que serão fulcrais para entender com profundidade como se chega à versão maturada, aclamada pelo público e pela crítica, que marca a entrada na fase II. Esta segunda fase caracteriza-se pela itinerância e sistematização de uma construção, participando em circuitos maioritariamente institucionais circulando pelo país e iniciando uma internacionalização que ficou a meio.



Carta, com a fase III, entra numa dimensão maior, em número de intérpretes e em dimensionamento do próprio espetáculo, ampliando a noção de intimidade característica das fases anteriores. Porém, deixa de ter elementos externos, nomeadamente a música gravada dos ensaios de Bolero conduzida por maestros famosos (característica definidora na fase maturada anterior), sendo que o que existe materialmente em palco é produto das atrizes e instrumentistas que se investem na sua performance.

Universo O Escuro que te Ilumina

O universo de *O Escuro que te Ilumina* tem as seguintes fases:

- 1.a. *Workshop Coffeepaste*: O que é um herói I? 6 e 7 de abril de 2019.
- 1.b. *Workshop Coffeepaste*: O que é um herói II? 27 e 28 de abril 2019, Fórum Dança, Lisboa.
2. a. *Workshop Casa Conveniente/Zona Não Viguada: O Escuro que te Ilumina I*, de 22 a 27 de julho de 2019, com apresentação final do processo, em Chelas. Com referências a José Riço Direitinho e Bruno Candé.
- 2.b. *Workshop Casa Conveniente/Zona Não Viguada: O Escuro que te Ilumina II*, de 8 a 10 de novembro de 2019, com apresentação final do processo e mais três apresentações de 15 a 17 de novembro de 2019, em Chelas. Com referências a José Riço Direitinho e Bruno Candé.
3. *Workshop e Espetáculo O Escuro que te Ilumina ou as Últimas Sete Palavras de Cristo*, com *workshop* de 26 a 30 de abril 2021 e apresentações de 5 a 9 de maio de 2021 na Culturgest. Com referências à composição de Joseph Haydn, *As Últimas Sete Palavras de Cristo na Cruz*, e aos evangelhos cristãos.
4. *Workshop e Espetáculo O Escuro que te Ilumina ou as Últimas Sete Palavras de Cristo*, com ensaios/*workshop* de 21 a 25 de maio 2021 na Culturgest e apresentações em 27 e 28 de maio de 2021, na Praça da Liberdade em Almada. Com referências à composição de Joseph Haydn, *As Últimas Sete Palavras de Cristo na Cruz*, e aos evangelhos cristãos.

Frequentei os *workshops O que é um herói? II* e *O Escuro que te Ilumina II* que passo a descrever brevemente. No Herói II, a prática consistia num



exercício prolongado de ativação do corpo e, indiretamente, da consciência para o detalhe em função do todo. Trabalhava-se a presença através da repetição, sentindo o grupo como um corpo coletivo. Repetia-se a frase coreográfica, estando todos os participantes em linha. Partindo da posição em pé, baixar-se, tirar um sapato, erguer-se, baixar-se, tirar o outro sapato, erguer-se, tirar uma peça de roupa, deixá-la cair, agarrar os pertences do chão, elevá-los à altura da barriga, dar um passo em frente, largar os pertences, e repetir a sequência, vestindo ou despindo roupa.

A partitura devia ser realizada por todos em unísono, onde a personalidade singular se destacava nos pormenores num todo uniforme. Fazíamos linhas na vertical avançando em diante e recuando, ao som de música variada. Por fim, utilizámos também a voz em breves improvisações a falar e a cantar.

Esta oficina teve lugar numa sala-estúdio no Fórum Dança, Lisboa, e foi promovida pelo Coffeepaste. De acordo com o que Mónica me explicou, a primeira edição teve os mesmos moldes. Entendo aqui um início, ou pelo menos um prenúncio, do universo de *Escuro que te Ilumina* devido à prática sistemática da frase coreográfica, à qual se junta a indagação de uma carga pessoal, ainda que subtil. Devo notar, no entanto, que Calle não considera esta oficina como integrante neste universo; julgo compreender os seus motivos.

No *workshop Escuro II*, senti que entrava num *processo in media res*, dado que na primeira edição já se tinha desenvolvido trabalho aprofundado entre xs participantes.

Tivemos sessões em três formatos: 1. sessões de leitura de trechos do livro *O Escuro que te Ilumina*, de José Riço Direitinho (2018), no café do Amândio no bairro do Armador, em Chelas, onde também estavam os clientes regulares; 2. reuniões de mesa, numa associação na mesma zona, onde narrámos episódios individuais sobre o confronto entre escuro e luz, a partir dos quais cada participante fez um exercício a solo, trabalhando luz e música, mais direcionado para o trabalho de corpo do que à oralidade; e 3.



ensaios e apresentações num campo de futebol público na praça central, em Chelas, realizando a frase coreográfica descrita atrás, de dia e de noite ao ar livre. Mantinha-se a sequência de movimentos da partitura com pequenas mudanças.

O mote temático é explicitamente o livro de Direitinho, que empresta o título a esta oficina, e debate, em tom confessional, um retrato da solidão e da sexualidade, encruzilhada do encontro entre luz e sombra. Daqui é possível fazer uma referência cruzada ao último solo de Calle, *Rosa Crucificação*¹².

O *workshop* teve também como referência a surpreendente recuperação de Bruno Candé Marques, ator regular da companhia, após um grave acidente. Posteriormente, em 25 de julho de 2020, Candé foi assassinado, vítima de um crime racista. Assim, *O Escuro que te Ilumina ou as Últimas Sete Palavras de Cristo* é também uma homenagem a Bruno e, por extensão, uma afirmação antirracista.

No seu todo, este workshop é uma tessitura bem mais densa e pede maior iniciativa subjetiva. De facto, num ambiente menos protegido (do que seria num estúdio com linóleo) e trabalhando densidades emocionais, num local que não é o típico dos universos da ficção, nomeadamente o espaço público, a sensação é de risco, de aflorar a excitação. Além disso, não fosse uma mobilização de grupo, cada performer não estaria ali sozinho neste labor, pelo que é preciso uma base alargada e transversal para esta entrega; contudo, o mergulho no abismo é fundamentalmente solitário.

Uma estrutura tripartida do universo de *Escuro* poderá ser: I) o *workshop Herói* (1.a e 1.b), ainda afastado das ideias centrais da circunscrição atual, nomeadamente o mote do livro de Direitinho, mas presentes em forma embrionária. II) desenvolvimento de uma metodologia e corpo de trabalho profundos com xs performers residentes (*workshops* 2.a e 2.b) enfatizando de forma pessoal os motes de “escuro” e “luz” no espaço exterior. III)

¹² Apresentado de 24 a 26 de setembro de 2020 no Teatro S. Luiz, Lisboa. Em contraste com os trabalhos de coletivo, Calle revisitou sete solos no ciclo *Este é o Meu Corpo*: cf. Marques (2020).



depuração em torno do motivo religioso onde se acrescentam a composição de Haydn e um elenco não profissional mediante a frequência do último *workshop*, com apresentação pública formal na Culturgest, Lisboa, e em Almada, numa praça pública.

Os dois projetos, *Cartografia* e *Escuro*, têm um fôlego comum que é a extensão, em grupo e no tempo. Do ponto de vista formal e temático, a matéria, ou seja, forma e conteúdo, é organizada de modo que as metáforas de fragilidade e resistência galguem o plano do concreto, ou vice-versa.

Ambos são processuais, recolhendo e abandonando (mas não completamente) referências e influências – uma forma de antropofagia. Por exemplo, *Cartografias* virá a afastar-se de um Brecht explícito ao aproximar-se de Ravel, ou *Escuro* desembaraça-se de uma partitura física mais estruturada para comportar uma fluidez expressiva e incorporar o ensinamento cristão. Os dois universos permitem leituras com base no singular vertical e na partilha horizontal, desenrolando-se com o ritmo da música clássica onde o corpo é uma linguagem fundamental.

Uma característica forte em *Cartografias*, linha que *Escuro* não segue, é a dimensão do feminino, com os seus matizes de agenciamento político e de sororidade, questionando o *locus* da história da arte. São corpos em exclusivo femininos manifestados na íntegra, e por contraponto, em *Escuro*, desvendam-se em distintas velocidades os corpos e os fazeres, quer femininos, quer masculinos, donde as pulsões mais são entrançadas e os géneros mais insidiosos. Põem-se em cena mulheres e homens, bem como as suas polaridades, ora se aproximando, ora se afastando. *Cartografias* deve-se mais a um aqui-e-agora projetado no rigor, no erro e na superação, ao passo que *Escuro* se ata a um plano simbólico, onde não são alheias religiosidade e catarse.



Mapas e Desejos: os Universos de *Ensaio para uma Cartografia e O Escuro que te Ilumina* no teatro de Mónica Calle
António Figueiredo Marques

II *O Escuro que te Ilumina ou as Últimas Sete Palavras de Cristo*



O Escuro que te Ilumina ou as últimas Sete Palavras de Cristo.
Apresentação em: Culturgest, Lisboa. Foto de: © Rita Carvalho



O Escuro que te Ilumina ou as últimas Sete Palavras de Cristo.
 Apresentação em: Culturgest, Lisboa. Foto de: © Rita Carvalho



1.

Após a viragem performativa (Fischer-Lichte 2019), que é também uma nova viragem ao corpo, não há mais metáforas; a arte está imbuída do desejo de verdade, do real material (Foster 1996; Martin 2015). Isto porque o que vemos nestes espetáculos coletivos de Calle, sempre colados aos termos de “resistência”, “força”, “vulnerabilidade”, não são exatamente artifícios artísticos encenados. Não se trata já de uma equivalência entre realidades (metafóricas) porque o corpo está, de facto, em exaustão: só não cai porque há alguém que o segura; está, em concreto, em fragilidade, nem roupa veste e o frio regela e queima. Dor é dor, chão é chão, mesmo que aqui escritos neste texto.

Também “escuridão” e “iluminação”, programáticos já presentes no título, são tangíveis. Uma tal dramaturgia visual que, como a pintura



renascentista, usa um *chiaroscuro* incisivo, que ao mesmo tempo revela e extingue. É uma soberba expressão de luz, adequada ao motivo religioso que aqui ganha novo fôlego (e novo fôlego confere ao universo do Escuro), trabalhada por Daniel Worm. Motivo do conflito entre espírito e carne, perdição e salvação, unicidade e composicionalidade – uma luz dialética que percorre e gera contrastes, uma luz transcendente que concretiza a matéria, os músculos, a arquitetura. E, não esqueçamos, uma luz que surge dos nossos episódios de medo, de temor, agonia, desassossego. Com efeito, esta era a pista deixada por Mónica no *workshop O Escuro que te Ilumina*, cuja segunda edição eu frequentei: o que existe em cada umx de nós que, do escuro, nos deu amparo? Que revelação nos trouxe a ânsia? Mais do que atração de opostos, como aporias existenciais, o fundamento é o amor que nutre a dor. Dizia, pois, que já não há metáforas, pelo que o que permanece é uma existência secreta no cerne da presença dx performer. Uma vitalidade e uma opacidade que se inflamam no sujeito que se expõe e desnuda.

2.

Do meu trabalho de espectador “profissional”, destaco uma terça-feira de ensaios, gelada, quase ninguém pelas ruas, e a apresentação de sexta-feira, com prenúncio de fim de semana e plateia lotada (a meio, devido à pandemia).

Estamos no exterior, no anfiteatro ao ar livre, ao lado do imponente edifício da Culturgest em Lisboa, duas vias ladeiam esta arena. Não temos as cadeiras de veludo da sala principal, nem sequer a bancada da sala-estúdio. De repente, tudo pode tomar a nossa atenção, um zumbido, uma luz, o movimento das folhas nas árvores. E, de facto, tomará.

Sem nos apercebermos logo, forma-se em nós, no público, um medo que toma forma na muralha de gente a definir-se lá ao fundo. Talvez uma primeira linha de fronteira. É agora que começa o *espetáculo*, pensaríamos: não há volta atrás. Muralha de gente que, de início quieta, investe sobre nós, avança até se tornar quase quente diante do nosso bafo abafado. Estou certo de que foi nesse momento que coloquei as mãos dentro dos bolsos do



casaco comprido.

Desfiam-se as várias cenas que desafiam todo o mundo exterior, a pele nua contra a luz, os pés contra o chão, os olhos contra os faróis dos carros, a roupa descida contra a música. Em prolongamento ou diálogo com a música de Haydn, o ritmo impresso ascende e descende o vagar ou a destreza. Olhamos com uma minúcia de detalhe que nunca conseguimos cumprir porque irrompe uma mão, uma alça, um casaco, um púbis, e voltamos a percorrer os quinze corpos de êxtase e fogo, um a um, que continuam numa barriga, numa coxa, numa mecha de cabelo. Doçura que se volve força, que se muta em estrondo, que se vê num menear. São vetores de pormenores que apelam ao nosso sentido mais visceral, que respondemos no público com respiração mais forte ou um frémito cúmplice.

Eu, cúmplice, se estivesse ombro a ombro com estes corpos, estaria a destilar febre e modéstia? O que sou eu com estas pessoas? frente àquelas? O que é, no meu corpo e na minha língua, Cristo? Abandono, orgulho, fé?

Irremediavelmente é preciso suar. Vencer o frio e o pejo. Sinto os grumos da terra na sola dos pés, sinto o cheiro dos mundos à minha volta. Como nas oficinas, imagino que estou numa ponta da fileira de corpos, e percebo essa perda. Estico o braço à minha direita e não há ninguém. Na outra direção, sinto o toque de trinta ombros, quinze pélvis, sessenta membros, quatro vulvas, trinta joelhos... Sentir que me sentem enquanto passo a mão numa nuca, me apertam pelas ancas. Todxs estamos ligadxs por um fio tátil invisível. A pele é como um grande órgão extenso que reage toda a um arrepio ou a uma carícia. A violência no nosso martírio e consolação, invisto-a em cada peça de roupa arrancada onde depositei com estima uma emoção, uma memória. Ela, à medida que reaparece e expande, ela, a cada vez que me baixo, ela, a dor no joelho direito desde 2014, ela que já sobreviveu a fisioterapia, *amo esta dor no joelho amo esta dor no joelho*. E, de repente, só o turbilhão existe. Veste casaco, despe calças. Uma condensação exata no instante. Só o turbilhão existe, só assim se encara um público. Ergui, por fim, uma cidade que é apenas minha e é partilhada.



Persigo os outros, tocam-me braços, roubo sapatos, partilho uma camisa. Volto a mim. E sei que é o frio que valida a experiência que aqui vivemos.

Volto a mim, sentado na cadeira dura. Sinto o frio a entrar pela roupa e nos ossos. Ponho as mãos nos bolsos. Os atores semidespidos, de músculos em tensão ou distensão. É este frio que nos une. E a espaços, debelando-se nesta trama da inquietação, vemos o corpo destes atores, desencontrados e encontrados entre si, a ceder para dentro. Aquilo que era uma crucificação, um despojamento de matéria, uma alegria ou raiva, é engolido em todas as suas células. Uma entrega dá-se à inteireza da paisagem. Nesse momento, o acontecimento, ou seja, o extraordinário pormenor, passa pela paisagem, um conjunto de todo em que as suas partes já não podem nunca ser individuais. Há a frase coreográfica que já vem dos workshops: o corpo em pé, que se baixa, descalça, levanta, tira uma peça de roupa e retoma. Esta frase simples de trabalho de estúdio assoma agora para a rua, retrabalhada, ressignificada. Uma frase que interrompe o curso normal da vida no espaço exterior e que irá, espontaneamente, fazer parte das coisas todas, banais, que acontecem na paisagem urbana e noturna.

Tal uma banalidade desejante, o jogo da nudez faz-se com a total limpidez da pele e é por isso que, contendo, transcende o erótico. Um carnal animal, humano que se faz numa expansão em todas as direções numa aura crescente: que podemos dividir em chão, horizonte e ar. O corpo que está ligado ao telúrico das forças terrestres, o corpo que está em contacto com os outros corpos ao nível das mãos e do rosto, e o corpo que ainda se eleva acima do olhar.

Ligado à terra, o corpo ajoelha-se, deita-se, prostra-se, em promessa ou aniquilamento, como Miguel Ferrão Lopes ou Renée Mussenga Vidal. Enlaçados com repulsa ou fascínio, os corpos entre si engolem o de Carla Madeira, e temem e perseguem o de Isac Graça, ou a solidão da procura de Guilherme Barroso quando o grupo está longe, posição que se extrema quando Carolina Varela é abandonada aos seus fantasmas. Por contraste, os corpos roçam-se em José Miguel Vitorino que cantará uma voz miudinha e



cortante ou ainda o gáudio transbordante de Sofia Dinger a encabeçar uma torrente de gente. E o corpo eleva-se ou dissolve-se: os braços abertos de Renée que se esticam até à sombra nas árvores ao alto, ou o ver para dentro, de olhos fechados, de Tiago Costa Mansilha em que os outros são uma envolvência superior em dilatação. Estes três níveis, baixo, alto e médio, têm correspondência ao infra/sobre/natural do qual fazemos irremediavelmente parte, tal como Cristo, filho humano do divino, que sofre, ama e bebe vinho.

Porém, a pele, as articulações, as barrigas, os genitais, os pelos, os olhos, as veias são sempre corpo. Esse que ansiamos, lambemos, escondemos, apertamos, em suma: desejamos, ainda que, por vezes, com asco. Pese embora a carga do simbólico e do divino, esta matéria incandescente de que somos feitos é orgasmo e frio. Observamos com toda a atenção as mamas em forma de pera, uma talvez mais descaída do que a outra, as pilas em bico, circuncidadas ou não, os testículos recolhidos, os púbis aparados, os ventres deliciosos, as coxas em esforço, as virilhas macias, as ancas mais proeminentes, os lábios da vulva rosados ou carnudos, um montículo saliente, toda a curva anatómica que aparece e desaparece. Desaparece e aparece pelo magnífico recorte de luz e pelo agir de cada intérprete que se cede, baixa, recolhe roupas, oscila o tronco, se inclina para trás. Um entrever onde fermenta o desejo, tal a margem do texto, como nos lembra Barthes (1980).

E são também corpos em sofrimento, em tensão, em resistência. Nódoas negras num braço, tornozelos e pés arranhados, a cara tisonada do sol durante as tardes de ensaios, um pouco de terra que pode chegar aos espectadores sobreprotegidos. Corpos, indivíduos indefinidos (messias ou ladrões?) que encetam uma realidade. São, por isso, corpos verdadeiros, isto é, não são máquinas de ginásio ou consumidores das enzimas de frasco.

3.

Tendo em conta as fases a que aludi atrás na cartografia do Escuro, este espetáculo vem de um crescendo. Vagamente iniciado em abril de 2019, ainda num *workshop* noutros termos (e título), vem a assumir uma



conceptualização e uma prática mais próximas da atual sob o mote *escuro que te ilumina*. Àquela frase coreográfica inicial, soma-se a bagagem pessoal – onde continuará a máscara individual – por referência ao livro de Direitinho e, por fim, adicionando-se a dimensão histórico-religiosa dos profetas. O projeto desagua num exercício cruzando resistência física, despojamento espiritual e encontro afetivo. Desse modo, estas camadas sobrepostas resultarão então numa variação, sobre os mesmos temas e lugares, inclinando-se explicitamente para a relação com o divino. Variação que, na sua camada musical, se declina na composição de Joseph Haydn (1732 - 1809), *As Últimas Sete Palavras de Cristo na Cruz* (*Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* no original alemão). O que acarreta também uma depuração: as várias formas de escuro e iluminação concretizam-se na redenção espiritual, que se deve à capacidade humana de abraço. Sou uma fé humana de força metafísica. Entre escuridão e iluminação, estamos no paradoxo do sensível.

Feito de clamor e piedade, este oratório de Haydn entrelaça-se de modo exímio na dança dos sujeitos. É um desenho de som em paralelo com o dos corpos, de tal forma que o corpo se converte noutra instrumento, de tal modo que os quinze corpos são uma orquestra com variados naipes. Aliás, nas cenas em que não há música é como se continuássemos a ouvi-la, sentindo a vibração das cordas, os movimentos dos instrumentos, a dança dos acordes pressentidos.

A composição de Haydn de 1786 (com posteriores versões) foi originalmente uma encomenda para o Oratório de la Santa Cueva, em Cádiz, feita por Don José Sáenz de Santa María, por ocasião da Sexta-Feira Santa e aborda as sete últimas palavras ou frases do filho de deus na cruz. Que se seguem:

1. Perdoa-lhes, Pai, porque não sabem o que fazem (Lucas 23, 33-34).
2. Em verdade te digo: hoje estarás comigo no Paraíso (Lucas 23, 39-43).
3. Mulher, eis o teu filho! Eis a tua mãe! (João 19, 26-27).
4. Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste? (Mateus 27, 46 e



- Marcos 15, 34).
5. Tenho sede! (João 19, 28-29).
 6. Tudo está consumado (João 19, 30).
 7. Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito (Lucas 23, 44-46).

Evocando tanto uma dimensão sacra como profana, o sentido destas palavras atravessa o exercício coletivo deste Escuro. A primeira frase fala do perdão ilimitado e universal, trazendo para a discussão a tensão entre limitações e ilimitações: absolvição tanto do que é possível, mas também do incorrigível. Nesse perdão estará não só o escuro, como também quem nos feriu e ainda o perdão a nós próprios. Note-se a subversão que José Saramago fez em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1998), aceitando o perdão universal, mas substituindo “Pai” por “Homens” – o que demonstrará uma possível concomitância (ou contraste) entre o divino e o humano.

A frase segunda contém a ideia de ascensão, um crescimento espiritual, como passagem ritual que se deve ao atravessar das tormentas. A terceira frase, sendo também uma declaração de presença, existência – uma aparente trivialidade que implica uma assunção funda –, coloca a tónica na relação de confiança, exortando a confiar nos outros, e uns aos outros. Releva a importância do cuidar, como se nos perfilhássemos e apadrinhássemos todos.

A quarta frase visa o abandono completo da dimensão humana, condição essencial para descobrir a luz e a nós próprios. Estar à mercê, na agonia, no escuro para chegar à salvação. A quinta frase remete para a(s) necessidade(s) do corpo, ressaltando a condição humana de falta, de busca, para um melhoramento.

A consumação, na sexta frase, implica tanto a ciclicidade (nascimento, crescimento, morte) como a vida eterna, ressurreição. Toda essa experiência do ser é dada, é dádiva, oferecendo-se o sujeito a si próprio, como uma forma de vitória. Com a sétima frase e com a morte do filho, o resultado final é a espiritualidade e a reunião, a confiança de nos entregarmos, acarretando que estaremos sempre dependentes do divino e, no fundo, uns dos outros.



Todas as frases poderão ter uma leitura ou mais metafísica ou mais social: pode ter-se deus como uma entidade ampla, superior e no âmago, ou o divino estará na força do conjunto onde o individual sai sublimado e engrandecido. Com efeito, estas enunciações atribuíveis à pessoa ou figura de Cristo são pedras angulares desta montagem enquanto forças ampliadoras do si e da metafísica, relacionamento entre sofrimento e vitória, abandono de todas as coisas e merecimento da totalidade e, por isso, traduzem os nucleares conceitos de resistência e fragilidade tão bem espelhados na dança profana dos corpos que atingirão a redenção, a paz, o mistério inaudito. Cada uma das sete palavras desencadeia uma cena protagonizada pelas/os atrizes/atores profissionais acompanhada por um dos andamentos de Haydn. Os elementos oriundos do workshop mais recente, Pedro Portela, Diogo Oliveira, Rui Dias Monteiro, Miguel Coutinho, Andreia Araújo e Julien Bonnin, são a prova viva dos desafios (in)solúveis, da própria condição de superação, e trazem uma dimensão de “real”, permitindo cruzar o cotidiano com a efabulação estética.

4.

Se as palavras de Cristo são transversais e medulares na construção deste *Escuro*, já outras criações contemporâneas são como um substrato. Nesse sentido, façamos dialogar esta montagem com imagens icônicas do fazer corporal, nomeadamente *Kontakthof* (1978, 2000 de Pina Bausch) pensando na fileira de gente que assoma e quanto à manipulação do corpo pelos performers. Além disso, podemos perceber ecos do fundamental *Parades and Changes* (1965, de Anna Halprin, em colaboração com Morton Subotnick) que utiliza e reutiliza as ações simples do cotidiano e criou uma dada forma coreográfica identificável, e ainda suas reformulações como *Parades and Changes, Replays* (2008, de Anne Collod, em diálogo com Anna Halprin e Morton Subotnick)¹³.

Iniciada já nos trabalhos oficinais em Chelas, o universo do *Escuro* engloba também outra variação: a influência do exterior. No espaço social e

¹³ Cf. <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/parades-changes-replays>



coletivo, na rua, nos parques e praças, o exercício teatral toma um novo valor; saindo da ficção burguesa, (co)existe no tecido das turbas. E isto é um especial requinte nesta época de vigilância e segurança pandémicas. No *workshop* em 2019, vários transeuntes ficavam a ver a marcha dançante que fazíamos no campo de futebol. Talvez com um misto de surpresa e perplexidade, perante o que não era um ato fortuito, mas de expressa vontade.

No exterior, a tenacidade agudiza-se, faça chuva ou faça sol, condições atmosféricas (quais fossem) em que realmente dançámos na rua, e que se tornaram também elas parte do cenário, ou até intérpretes. O vento, a que Mónica alude na entrevista Casa Forte¹⁴ na Culturgest, foi fortemente uma presença. Dançava nas árvores, nos performers, nas roupas, estando ali e agora em concreto, mas transportando-nos também para as viagens emocionais que assombram cada sujeito.

Ao viajar e ao pôr em relação, este trabalho de Calle tem menos a ver com uma forma fixa e completamente definida, na medida em que se aclara no arrepio das vésperas porque nunca está efetivamente acabado. Daí também a importância de Mónica visitar os solos (Teatro S. Luiz, Lisboa, e Teatro Nacional S. João, Porto, 2020), continuando o inacabado. Há sempre um salto de fé que pode significar estatelar-se ao ridículo, só colmatado com a convicção da entrega, que se relaciona com um espírito militante, se assim se puder chamar, de continuidade, de consolidação, de aprimoramento. Uma militância que é: as coisas são todas as coisas ao mesmo tempo, onde se inclui uma atitude: é o olhar de cada um que define a monta do percurso.

É um trabalho que tem por convicção (quer os trabalhos a solo, quer os grandes coletivos, com atores e não atores) a formação de públicos e o envolvimento de comunidades – e que valida uma descentralização das cartografias possíveis.

Descrevendo o processo, tive como objetivo trazer à tona o que dura e endurece, porque a performance é aquilo que permanece (Schneider 2011), é

¹⁴ Cf. Vídeo <https://bit.ly/3hQNTyD>.



um esboço de ação, uma cartografia, até que outro desejo surja e se dilua. Espero que esta escrita comporte uma viagem, sem locomoção, e que a linguagem possa ser também um mapeamento. Assim, observamos um texto, um conceito, uma máxima, a tornar-se outro texto, sendo o segundo uma poética somática. Com efeito, através de uma leitura íntima e pessoal, o meu intuito é desenhar uma semiose do corpo.

Mapeando, percorreram-se distâncias e semelhanças entre os universos de *Cartografia* e de *Escuro*, sendo o primeiro espetáculo criado a partir de um momento de crise da Casa Conveniente e o segundo relativo à abnegação entre espírito e carne. Em ambos se tem uma consubstancialidade, onde corpo e palavra se tecem num texto único, ora ausente, ora presentificado. Sem uma moldura de interpretação estável, sem fronteiras absolutas, as artes contemporâneas abonam os hibridismos e desmancham para fora e para dentro territórios sensíveis e saberes instáveis que buscamos cartografar¹⁵.

Referências

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1980.

Bíblia Sagrada, edição pastoral. Lisboa. Edições Paulus, 2000.

BRECHT, Bertolt. Os sete pecados mortais dos pequeno-burgueses. In: *Teatro 4*. Lisboa: Cotovia, 2007.

BRILHANTE, Maria João; AZEVEDO, Eunice Tudela; VICENTE, Gustavo. Mónica Calle: Acreditar e existir nas palavras. *Sinais de Cena*, v.1, n.1, 174–214, 2016. Acesso em: 14 jul. 2022. DOI: <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2016.0014>

COELHO, Sílvia Pinto. Antídoto e método: práticas de investigação artística em contexto coreográfico. *Sinais de Cena*, v.2, n.4, 40-61, 2020. Acesso em: 10 jul. 2022. DOI: <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2020.0005>

DANAN, Joseph. *Absence et présence du texte théâtral*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2018.

¹⁵ Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito da bolsa de doutoramento SFRH/BD/129111/2017 e COVID/BD/152367/2022, e no âmbito da unidade de investigação UIDB/05021/2020.



DANAN, Joseph. *O texto ausente*. A Presença do texto da dança e no teatro contemporâneos, 14-27, 2020. Acesso em: 9 jul. 2022. https://repositorio.ul.pt/jspui/bitstream/10451/44232/1/66329c_6e46a7f420694e8bb8b1b94981a49020.pdf

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência: Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 168-183, 2016. Acesso em: 1 ago. 2022. DOI: 10.5965/1414573102272016168.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Porto: Rés Editora, s/d.

DIREITINHO, José Riço. *O Escuro que te Ilumina*. Lisboa: Quetzal, 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FONSECA, Tânia; KIRST, Patrícia Gomes (org.). *Cartografias e Devires: a Construção do Presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*. Mass.: MIT Press, 1996.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

LOPES, Luís Mário. A boa alma. *Revista Fluir* n. 5 – junho, 2020. Acesso em: 10 jul. 2022. <https://viewer.joomag.com/fluir-fluir-n%c3%bamer-5-junho-2020/0747374001591054209?short>

MARTIN, Carol. *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

MARQUES, António Figueiredo. Corpo entrevistado, ou como recomeçar. Folha de Sala do ciclo de solos *Este é o meu Corpo*, de Mónica Calle, Teatro Nacional de S. João, Porto, Portugal, 2020. Acesso em: 1 out. 2022. <https://storage.googleapis.com/assets.tnsj.pt/documents/205eb4ac-programa-de-sala-ciclo-este-e-o-meu-corpo.pdf>

MARQUES, António Figueiredo. “Carta-performance: pensamento artístico e mise-en-scène enunciativa”. *Sinais de Cena*, Lisboa, v.3, n.1, p.53-74, 2022. Acesso em: 27 dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2022.0004>

NOLD, Christian. *Emotional Cartography: Technologies of the Self*. Edição de autor, 2009. Acesso em: 9 jun. 2021. <http://www.emotionalcartography.net/>

O’ROURKE, Karen. *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*. Mass.: MIT



Press, 2013.

PAIS, Ana. *Comoção: Os Ritmos Afetivos do Acontecimento Teatral*. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

PARK, Adam. *Performing as Mapping: An examination of the role of site-specific performance practice as a methodology to map and/or reimagine sites of urban regeneration*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – University of Sheffield, Sheffield, 2014.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e Produção da Subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PELIAS, Ronald. Writing autoethnography: the personal, poetic, and performative as compositional strategies. In: Tony Adams, Stacy Holman Jones, Carolyn Ellis (org.). *Handbook of autoethnography*, p.121-132. Oxford & New York: Routledge, 2022.

RAPOSO, Paulo. Em busca de um teatro das fragilidades: Mónica Calle e o seu caminho feito de resistência e coragem até 'casa'. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero*, 11 e 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis, 2017. Acesso em: 1 jul. 2021. <http://hdl.handle.net/10071/16961>

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Editora Sulina/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Lisboa: Editora Licorne, 2011.

SCHECHNER, Richard. "About Performance: A Conversation with Richard Schechner". Entrevista concedida a Cláudia Madeira, Cristina Pratas Cruzeiro, Anne Douglas e Helena Elias. *Arts*, online v.11, n.1(14), 2022. Acesso em: 1 jun. 2022. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts11010014>.

SCHNEIDER, Rebeca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Re-enactment*. New York: Routledge, 2011.

SPATZ, Ben. *What a body can do: Technique as knowledge, practice as research*. Oxford & New York: Routledge, 2015.

SPRY, Tami. *Body, paper, stage: Writing and performing autoethnography*. New York: Routledge, 2011.



TACKELS, Bruno. Escritores de palco: Algumas observações para uma definição. *Sinais de Cena* nº. 15, 68-74, 2011.

DOI: <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2011.0014>

WILSON, Thomas M.; Hastings Donnan (orgs.). *A Companion to Border Studies*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2012.

Recebido em: 29/08/2022

Aprovado em: 14/10/2022