

REGISTO DOCUMENTAL.

JOÃO GARCIA MIGUEL.

JGM.

PEÇAS & TEXTOS
PARA TEATRO
2017-2022*

**Performance,
Corpo e
Inconsciente**
Tese de
Doutoramento
João Garcia Miguel

**Diário de
Um Migrante**
de Ana Sofia Gonçalves
e João Garcia Miguel
Janeiro

Medeia
de Francisco Luís Parreira,
Teatro Ibérico
Fevereiro

O Fim do Fim
de João Garcia Miguel
Co-encenação com
Amândio Anastácio
Outubro

Sr. Moedas
de João Garcia Miguel
Outubro

Silent City
de Rolf Denemann
e João Garcia Miguel
Julho

Um Plano do Labirinto
de Francisco Luís Parreira
Janeiro

Febres de Lisboa
de João Garcia Miguel
Junho

**Ode Marítima
de Álvaro de Campos**
João Garcia Miguel
Setembro

Gaivota
a partir de Anton
Tchekov e de caso
real de mudança
de género
texto e encenação e
João Garcia Miguel
Junho

A Vida é teatro Mamã
texto para série vídeo
teatro em parceria
com Sara Ribeiro
para plataforma
FLUXTV

King Lear
adaptação de
texto e encenação
de João Garcia Miguel
Março

Mito de Orfeu
de Francisco Luís Parreira
Maio

2017

2018

2019

2020

2021

2022

Mar me quer
de Mia Couto
Maio

Tio João
de Antón Tchekov
e João Garcia Miguel
Junho

Casa de Bernarda Alba
de Federico Garcia Lorca
e João Garcia Miguel
Outubro

Passos em Volta
de Herberto Helder
Junho

Oração da Carne
de João Garcia Miguel
Março

**O que o
Mundo precisa
é de uma Deusa**
texto para encenação
de Amândio Anastácio
Outubro

**A Arder a partir
de Bernardo Santareno**
texto e encenação
de João Garcia Miguel
Novembro

**Ergue-te ó Sol
de Henri David Thoreau**
encenação
de João Garcia Miguel
Julho

**Cânticos do Futuro
acerca dos limites
entre racionalidade
e irracionalidade**
texto para série vídeo
teatro na FLUXTV
Outubro

**Somos Todos Camões
a partir de biografias
e poesia**
texto para encenação
de Rita Costa
Dezembro

Manhã de Nevoeiro
a partir de textos
cruzados que
trabalhem sobre
a diáspora
e o regresso
texto e encenação
de João Garcia Miguel
Setembro

**A Cidade e as Serras
a partir de
Eça de Queiroz**
texto
de João Garcia Miguel
para encenação
de Amândio Anastácio
Outubro

*As peças referentes ao ano de 2022
são uma previsão do calendário
e constam da linha temporal pois
integram o actual ciclo de trabalho.

ÍNDICE

- 04** *Tem o objecto Artístico um destino?*
Chamar-se-á ele «política»?
Francisco Luís Parreira
- 24** *Da poética dos corpos e
o enredo nas sombras*
Sandra Guerreiro Dias
- 38** *Silêncio*
Miguel Moreira
- 62** *É difícil explicar
o que acontece*
Sara Ribeiro
- 86** *Por oposição a Echo*
*notas Para um Teatro
da Radical Hospitalidade*
Verónica Metello
- 94** *Dar corpo à sombra*
João Loureiro Figueira
- 102** *Peças para teatro _ fotografia*
Mário Rainha Campos
- 168** *Às voltas com o corpo [de Deus]*
João Garcia Miguel
- 267** *Bibliografia dos autores*
- 272** *Criações 2018 · 2022*
Fichas técnicas dos colaboradores

SANDRA GUERREIRO DIAS

Da Poética
dos corpos
e do
entredo
nas
sombraS

“Onde esperávamos estar sozinhos,
estaremos com todo o mundo.”

Joseph Campbell

PREÂMBULO

1982 é o ano em que José Mário Branco edita o álbum *Ser Solidário*. Neste, figura o seu conhecido *slogan* “Eu vim de longe, de muito longe, o que eu andei p’ra aqui chegar”, versos que viriam a marcar, juntando, as gerações do antes e do pós-25 de abril e que recorda que as conquistas civilizacionais são apenas um lugar de passagem entre o que fica e o que temos o dever de continuar.

Há momentos na história que percebemos como estruturantes na viragem de uma era para outra. E se é para longe que vamos, ou desejamos ir, são esses, também, os períodos de maior acutilância e vigilância crítica. Perguntamo-nos: o que andámos para aqui chegar?

Numa breve panorâmica, e entrevedo uma estrada compósita de vida que, sendo individual, é sempre coletiva, recordemos Roland Barthes, para quem o discurso das “coisas que sucederam”, o discurso histórico, mais não faz, pois, do que, como explica, significar o real, “constantemente repetindo o que aconteceu sem que essa asserção aspire a mais do que ao ‘outro lado’ de todo o processo histórico de narração”, produzindo um “efeito de real” que resulta da produção de um “significado não formulado abrigando-se atrás de um referente todo-poderoso”. Neste sentido, como conclui o semiólogo francês, aquilo que aparece como *facto* adquirido (ou descrição) afirma-se como ato de autoridade sobre

o sentido (Barthes, 1997, p. 122). Sentidos crepusculares, portanto, que se enunciam como coordenadas metafóricas da passagem e inscrição do e no tempo. Eis algumas, minhas: 2017 — nascimento do meu filho Miguel; 2019 — a morte do meu amigo Luís; 2020 — leitura do livro *Philosophy for Polar Explorers* (2006), de Erling Kagge¹; 2021 — a morte inesperada de um familiar; 2022 — início da Guerra na Ucrânia e o regresso, em barda, das ideologias. Em 1982 disséramos-lhes “adeus”, ou pelo menos assim o anunciava F. Fukuyama e isso no-lo fazia crer a queda do muro de Berlim. Estamos em 2022. O que andámos para aqui chegar?

No texto que escreveu aquando da sua expedição ao deserto inóspito da Antártida, Kagge relembra, a certa altura, uma das regras de ouro dos montanhistas: “Deixa o lugar em que acampaste igual ou melhor do que o encontraste” (Kagge, 2019, p. 165). Tal é sinónimo de gratidão, recorda. A este respeito, oferece-se-me observar que também a escrita é esse lugar em que nos excedemos e que nos demoramos pacientemente a escalar para compreender e cumprir a nossa passagem aqui, de muito longe para ainda mais longe. Também é de onde avistamos o horizonte mais longínquo. Assim o possam alcançar, as gerações a jusante. Proponho-me, por isso, com este ensaio, assinalando passagens que se anteveem decisivas, responder a três perguntas. Estas são, a um tempo, também, um caminho já que se insinua. Escrever é ocupar o palco da montanha, agradecendo. Ei-lo.

O QUE PODE UM PALCO?

Pensamos num palco vazio e silencioso de um qualquer teatro nos arca-bouços do tempo e logo se nos precipitam narrativas várias. O que pode suceder quando ainda nada sucedeu? Defrontar este lugar na sua preponderante estética é subsistir na descoberta e invenção dos gestos criativos que nos definem como espécie.

1. Erling Kagge foi o primeiro ser humano da história a alcançar os três polos da Terra a pé: o do norte, em 1990, o do sul, em 1993, e o cume do Everest, em 1994.

Do palco emerge um campo de possibilidades que é o do próprio corpo e a sua “semiótica selvagem” (Zumthor, 2014, p. 71)², no enquadramento de um espaço performativo, tradicional ou não, que pressupõe sempre um propulsar perceptivo ativado por uma “semiotização do espaço” (Féral, 2002, p. 96). Ou seja, o palco, aqui concebido como *target* de um tempo-espaço em que a comunidade atua (vê e é vista), é a plataforma, por excelência, onde a densa perduração metafórica das encenações se projeta. Diz-nos Evelio Cabrejo-Parra:

“Vemos que as histórias não são mais do que a encenação dos movimentos psíquicos inerentes à espécie humana. Elas utilizam um psicodrama da humanidade no qual cada indivíduo vai poder encenar o seu próprio psicodrama. E se todas as culturas inventaram contos é porque eles são da ordem da necessidade. Não podemos imaginar uma língua sem literatura” (Cabrejo-Parra, 2010, p. 3).

Os corpos que encenam são, portanto, da ordem da necessidade.

Aqui radica a potencialidade de um teatro-cena amplificado como experiência narrativa: o facto de potenciar a demonstrar daquilo que, eventualmente, já é mas ainda se não revela, sendo, por isso, necessário extenuar os corpos, esgotá-los à expressão máxima de vida, para que, transcendendo-se, sucedam, narrando. Ainda que sem coordenadas à vista. Tomando eles esse papel. De dirigir.

Comungando de uma mesma premissa, ocupar para criar, exegese estética e palco supõem um alinhamento: esse do ritmo da vida e dos corpos com o mundo, de que fala Simone Weil, e que, integrados, configuram uma troca entre matérias³, autossustentando-se. O propósito: conhecer, conceber, conferir sentidos, verificá-los ou destruí-los, arrazoá-los.

2. As citações, noutras línguas, incluídas no corpo do texto, foram traduzidas pela autora. As restantes mantiveram-se na língua original.

3. “We have to associate the rhythm of the life of the body with that of the world, to feel this association constantly and to feel also the perpetual exchange of matter by which the human being bathes in the world” (Weil, 2002, p. 142).

O palco é o lugar, por excelência, da imanência. A sua só e imensa possibilidade enquadra a trajetória criativa dos sujeitos no mundo. Lá, prevalece a autopoiese na sua circunstância consciente. Crio, logo sou. Porque, em si, atravessar o palco é atravessar o mundo, como observa Erika Fischer-Lichte. Escreve: “Da produção performativa da materialidade do espetáculo resulta que tudo aquilo que nele se manifesta acontece realmente, mesmo que seja possível atribuir-lhe outros sentidos” (Fischer-Lichte, 2019, p. 409). Entenda-se aqui *espetáculo* enquanto fazer poético do corpo que envolve e dilui as fronteiras, abrindo-se ao “estado estético”, de que fala Friedrich Schiller. O eixo radiante desta propulsão é o palco, onde o centramento desfere a amplitude si-mundo, e da qual emerge a experiência liminar, ou seja, a transformação, nesse exato lugar, do centro, expandindo-se.

Por outro lado, tal só é possível na medida da criação, em si, enquanto corpo que se assume inteiro e desprotegido (é o corpo, o que se expõe, a si mesmo sem mediação), no centro do lugar, subsistindo. Como recorda Lea Vergine: “O corpo despe-se numa tentativa extrema de reconquistar o direito de regressar ao mundo” (Vergine, 2000, p. 8). Este regresso é redentivo, já que atua no resgate da sua natureza, simultaneamente, consciente e operante. Não com fim nenhum ou propósito que o da observância de plenamente existir, criando.

O centramento da consciência pela poesia, de que fala M. C. Richards⁴, é-o porque ocupou as coordenadas coletivas e óticas do ser. Ou seja, a consciência de um corpo de “matéria única”, com vista, explica Bartolomé Ferrando, ao “desenvolvimento da consciência na superfície do corpo” (Ferrando, 2009, p. 39), e, portanto, a tudo o que está para lá de si, no mais íntimo e próximo. Reconhecer a superfície é inteirar-me. É sobrevir. É recolocar-me como centro de passagem, limiar entre mim e o outro.

4. “Poetry is an expression of the Centering Consciousness” (Richards, 1964, p. 57).

O processo de teatralidade, assim entendido enquanto “resultado de uma dinâmica percetual que liga o observador ao algo ou alguém observado” (Féral, 2002, p. 105) supõe uma alegoria epistemológica que pondera o palco como circunstância de mundo aberta, que se esvazia para ocupar. Neste, cabe a interseção entre “lugar”, como “configuração instantânea de posições, e “espaço”, como “lugar praticado”, nas categorias propostas por Michel de Certeau (2010). Ou seja, cabe ao corpo a sua transmutação em lugar exegético que se inscreve no entalhe da geografia estrangida, em reescrita, e encenada, libertada. A reescrita do lugar, também, em espaço que se define pelo drama que lhe é endereçado.

Tal pressupõe o reconhecimento do observador em corpos que habitam, eles mesmos, palcos, instantâneos, logo, plasmáveis. O corpo que age, age para o mundo. Os atos que conspira, conspira como “máquina performática” que se acomete contra e para o espaço outro⁵. Trata-se de um movimento concêntrico, isto é, que, ampliando o centro, nunca o extingue, deste modo garantindo a colisão e a reconfiguração do lugar ao observador. Conciliado, o confronto é o fenómeno que potencia a definição na aceção do conhecimento claro que se faz entender pela polarização dos limites. Desenvolvido por Lea Vergine, pode assim ser sistematizado este processo:

“At this point, what is required of the spectator is an act of *intelligence*. If we find the work resistant or repulsive, there is obviously still some diaphragm to be broken before being able to come to complete understanding. The public is asked for an act of the will that involves an interest that is not simply aesthetic. If we so desire, we stand within the magic circle. In accordance with the ability of the artist, we can enter into the game, give ourselves without reserve, and penetrate together into a different dimension where the I of the artist becomes another,

5. Gonzalo Aguilar e Mario Cámara referem-se, em concreto, à poesia experimental como “máquina performática”, ou seja, numa aceção ampla em que corpo e lugar, entre outros, cumprem uma mesma ordem de desestabilização do signo. A este respeito, em concreto, veja-se a secção “Espaços: táticas de ocupação”, em que se reflete acerca de um conjunto de obras totais que endereçam, em particular, o conceito de espaço (Aguilar & Cámara, 2017, pp. 105–137)

turns itself into phenomenon and spectacle, gives itself entirely to its interlocutor, and thus realizes its objective in precisely this manner of *being for others*” (Vergine, 2000, p. 22).

Neste tempo que é o de todos, destronou-se o palco. As ruas silenciosas e abundantes são cárceres. Estão lá mas não habitam, os corpos. Fogem, vislumbrados. Morrem. É a terra que os engole. O palco do mundo é esse emergente e vivo processo⁶ por, constantemente, recriar, em “círculo mágico”. Mas o que pode um corpo?

O QUE PODE UM CORPO (E A SUA LINGUAGEM)?

Foi, em tempos, preciso refletir sobre este, a partir de uma sua cisão com a linguagem. Percebe-se hoje o engenho como íntegro: orgânico, técnico, semiótico. O corpo silencioso não está em contradição; é a linguagem. Primordial e interna. Que se manifesta. Cage provou-o.

Diz-nos Paul Zumthor: “a performance é o único modo vivo de comunicação poética” (Zumthor, 2014, p. 37). Essa performance tem, no corpo, a sua presença em linguagem, ou pelo menos enquanto possibilidade que esta, a linguagem, aponta para uma reconciliação entre o ser e o mundo (Gumbrecht, 2006, p. 326), ou a possibilidade de sobre si falar. Inteiramente.

Jerome Rothenberg escrevia, na obra *Technicians of the Sacred*, que as vanguardas foram uma questão de “revolução da consciência”, lembrando que, se não nos recordamos como *aqui* chegámos, é porque talvez seja necessário refletir acerca de para onde queremos ir (Rothenberg, 1981, p. 100). Neste plano, cumpre afirmar: caminhar é no interstício, vislumbrando a passagem não como meio mas como fim em si mesmo. Aonde sempre se chega, fulminante.

6. Tem-se, aqui, em conta as propostas de Jesper Hoffmeyer, que tem vindo a desenvolver investigação em torno da propensão semiogénica dos sistemas vivos (Hoffmeyer, 2010).

Também E. M. de Melo e Castro recorda que as “vanguardas são um processo preferencialmente de linguagem” (Melo e Castro, 1976, p. 87). Ou seja: o que queremos dizer? E se o corpo é o que pode a linguagem, porque é o corpo que atribui, pensa e processa a linguagem (Varela & Anspach, 1994), no teatro que o acolhe e ressoa⁷, perguntemo-nos também: para onde vai o corpo?

Este corpo caminha como palco e teatro da linguagem, “dispositivo de aplanamento” que tem como ponto de partida a premissa de que “nenhum signo é mais importante do que outro” (Aguilar & Cámara, 2017, p. 11), logo, que o corpo é, em si, o signo detonador de todos os outros, ou seja, a arquitetura semiótica primitiva na qual conflui o sentido que de si irradia, metamorfoseando-se. Nesta medida, o corpo, que atravessa o lugar do mundo, pode defini-lo, àquele como palco onde opera enquanto sintagma amplificado da sua gramática. É nessa medida que pode a linguagem ser entendida, também, como teatro — diz-nos Charles Olson: “O teatro é linguagem, essa unidade mais do que todas as outras coisas que é” (Olson, 1997, p. 259).

O corpo possui, assim, o potencial da encenação por intermédio das coordenadas que são, a um tempo, as mesmas do teatro: a fala como projeção simbólica da urdidura semiótica eu-mundo; a articulação entre o meu-espaco-teu; a intenção de um tempo semi-eterno, inconclusivo mas subjacente, que se sobretece; a atividade criativa e inexprimível que, o sendo, nos aproxima entre todos pelo ato da sua simples expressão, como explica novamente Cabrejo-Parra:

“O ato de mostrar é uma encenação que responde a alguma coisa fundamental na atividade psíquica da criança. É preciso sublinhar que o ato de mostrar não toca o objeto, mas o mostra a certa distância. Pode ser o pássaro que passa e que a criança vê, a pomba que chega à sacada e que a criança viu através da janela, e que ela mostra dizendo ao outro ‘o quê?’. Ela mostra, sobretudo pelo objeto, que esse elemento produziu

7. A vida como teatro na perspectiva de Erving Goffman (1990), que se o não é na totalidade, o seu contrário também não é possível de provar.

nela um acontecimento psíquico. Noutras palavras, ela utiliza-o como suporte para fazer ver ao outro o inexprimível do que ocorreu na sua mente. É o que chamamos teatro, a encenação, e cada um serve-se dela para fazer ver por meio de certas materialidades o inexprimível da mente. Achar suporte para fazer ver ao outro o que se passa na sua mente constitui a encenação fundamental. A palavra em si é uma espécie de teatro universal” (Cabrejo-Parra, 2010, p. 3).

Diz também Herberto Helder: “Inquiro se o corpo não será uma memória, forma colocada no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas a circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como uma espécie de consciência” (2006, p. 130). A manifestação da consciência ocorre pela presença. O corpo é a presença que pode no mundo. O ritmo vivo que desenfria. O corpo que nunca mais regressa ao lugar de si depois do outro comungado. Para Robert Duncan (1985), por seu turno, é o ritmo dos eventos, das coisas, dos seres que se movem como história que se conta a si própria e se constitui como circulação de energia que se realiza na “forma mortal” da palavra, espécie de consciência, esta sim, assumindo o controlo para desfazer os limites e mover-se em todas as realidades nas quais (re)cria sentidos.

Mas eis que tudo é o que pode um corpo, sem direção nem sentido que o da circulação da energia de si para o outro, fora. O centro da revolução. Do que pode esse corpo transgressivo que se percorre para se escutar. Feito som, é o centro vivo que caminha, o corpo reencarnado, a palavra como chegada e partida:

The poem has a social effect of some kind whether or not the poet wills that it have. It has kinetic force, it sets in motion (if it really is a poem, not something else masquerading as one) elements in the reader that otherwise would be stagnant. And that movement, that coming into play of the otherwise dormant or stagnant element, however small, cannot be without importance if one conceives of the human being as one in which all the parts are related that none completely fulfills its function unless all are active (Levertov, 1973, p. 6).

Este embate, corpo-poema-mundo pode, como explica Marjorie Perloff, ser acidental — designando-se de “colisão” — ou, se planeado, antecipado — “colusão” (Perloff, 1990, pp. 297–298). Ou ainda colusão que força as palavras à colisão estranhamente — entranhadamente — dolorosa. Como refere Umberto Eco, a “pós-modernidade nasceu no momento em que se descobriu que o mundo não tem um centro fixo e que, como ensinou Foucault, o poder não é algo unitário que existe fora de nós” (*apud* Hutcheon, 1988, p. 86). O texto é doloroso porque obriga ao confronto, ao poder do corpo com as palavras, cinéticas e a sua história, palavras na sintaxe do poema — a poética dos eventos. O poema, em suma, obriga o corpo a tomar posição, a fazer a história no/do/o poema.

O QUE PODE O MUNDO?

Ernst Jünger distingue o tempo das “Grandes Passagens” das revoluções, explicando: nas primeiras, o ser é profundamente afetado; na revolução, a mutação fica-se pelas formas. Acrescenta ainda que é nesses períodos que “temos o direito de esperar do artista mais do que uma simples satisfação: quando o cosmos se torna transparente, ele não deve ficar-se pelos nomes de constelações” (Jünger, 2001, p. 361). A procura da linguagem, pode, a este respeito, proporcionar ao corpo a simples razão de implodir. É preciso que desapareçam os corpos, da paisagem, para que enfim, nesta se desenhem coordenadas novamente. O que pode um corpo se não sabe para onde ir? Reescreve a linguagem do mundo.

Já G. Agamben (2008) refere que o verdadeiro contemporâneo é aquele que, afastando-se dos seus tempos, isto é, não coincidindo nem aderindo às suas pretensões, está mais apto a conhecer melhor as suas circunstâncias e por isso a intervir nelas (p. 10); é por isso aquele que sempre opera a rutura e impede que os tempos se fechem sobre si próprios (p. 15); que munido de urgência, inatualidade e anacronismo percebe o tempo como não demasiado cedo, não demasiado tarde mas como um agora perpetuamente em direção a cada um de nós (p. 26); que, atento ao por acontecer, regressa continuamente a um presente

onde jamais se esteve (p. 36). Ou no dizer de Ibsen: “A função do poeta é tornar claro para si mesmo, logo, para os outros, as questões simultaneamente temporais e eternas”⁸.

O mundo pode, por isso, tudo o que um corpo pode. Desaparecer por inteiro, a linguagem fundida integral no seu teatro interior até que restem somente as sombras, o seu contraste à luz de espectros que se desenham, absolutas, na paisagem. Que denotam, ausentes, pela aspiração do espírito (essa energia matérica e de vontade para onde converge, em substância, o corpo) o teatro que se há de seguir. Também o das formas, que depois do teatro vazio, o ocupa, sob a potencial transformação sempre em fluxo.

Defendem os místicos orientais que é impossível à linguagem o conhecimento intrínseco. Heisenberg corrobora. De que linguagem se fala? O que fala a linguagem? O que é a linguagem senão um corpo que escreve a história do mundo no seu palco, com as pedras que lhe são dadas, pela própria natureza, para se escrever a si própria? O que pode o mundo senão o que os seus corpos, habitando-o, potenciais ao ponto de o realizarem, podem?

Sarah Bay-Chen, numa conferência que deu em 2018 recente para o Bowdoin College, preconiza, num futuro pós-apocalítico, o regresso ao teatro nos seguintes termos: à luz, seguir-se-á a escuridão — neste ponto a autora baseia-se na peça *Mr. Burns, a Post-Electric Play* (2012), de Anne Washburn. Assim, na escuridão, os corpos reaprendem a sua sintaxe primordial, na interação com o outro, reconstituindo e recuperando os mitos. O teatro torna-se o meio de sobrevivência, de reconexão cinética, espacial e temporal — linguagem universal através da qual operam e ressurgem, estes corpos, para o teatro em sombras, entretanto bombardeado, e em cujos escombros radica a possibilidade do silêncio. Esse compasso de espera no tempo e no espaço onde esperávamos estar sozinhos. Mudar o paradigma é um ritual de passagem, escreve Pauline

8. (Ibsen *apud* Millier, 2006, p. 102).

Oliveros, que defende a auralização dos corpos (2010), ou seja, o regresso às células, regresso este que devolve à linguagem e esta, por sua vez, potencialmente expandida, ao córtex somatossensorial.

Num mundo como teatro, único e tangível pela linguagem que escreve a sua história, eis que o mundo pode. Pode tudo o que os corpos reconectados com a sua inteira energia podem. Podem a linguagem reinventada, ascendida, a compressão do que é e pode ser. “Pensamos no mito como *comportamento humano* e, ao mesmo tempo, como *elemento de civilização*” (Eliade, 2019, p. 19). O mito é a montanha desejada. O teatro que a humanidade encenou de si própria para se conhecer e compreender. Que almeja, ao mesmo tempo. Se é para lá que vamos e é de lá que viemos, que os corpos comportem, em si, a eternidade da recriação contada. As suas hipotéticas coordenadas, para que o futuro seja o presente do que aqui já agora é o humano. “Entre nós e as palavras, o nosso dever falar”, disse Mário Cesariny (2004 [1957]), o poeta mago de seu corpo que ao mundo sacrificou a encenação deste aforismo.

O teatro pode ser um abrigo, literal ou metafórico. Também um local de morte ou de passagem. O único lugar possível, de onde se vislumbram as montanhas.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Rivages poche/ Petite Bibliothèque; Pdf.
- Aguiar, G., & Cámara, M. (2017). *A máquina performática—A literatura no campo experimental* (G. Andrade, Trad.). Rocco.
- Barthes, R. (1997). The discourse of history. Em K. Jenkins (Ed.), *The Postmodern Reader* (pp. 120–123). Routledge.
- Cabrejo-Parra, E. (2010). A leitura antes dos textos escritos (L. Barone, Trad.). *Percurso*, 44, 1–4.
- Certeau, M. de. (2010). *L'invention du quotidien: Vol. I: Arts de faire* (L. Giard, Ed.). Gallimard.

- Cesariny, M. (2004). *Pena capital* (3ª). Assírio e Alvim; Biblioteca Bruno Ministro.
- Duncan, R. (1985). *Fictive Certainties*. New Directions.
- Eliade, M. (2019). *Mitos, Sonhos e Mistérios* (S. Soares, Trad.). Edições 70.
- Féral, J. (2002). The Specificity of Theatrical Language (R. P. Bermingham, Trad.). *SubStance*, 31(2/3), 94–108.
- Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance: Elementos de creación*. Ediciones Mahali.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo* (M. Gomes, Trad.). Orfeu Negro.
- Goffman, E. (1990). *The Presentation of Self in Everyday Life* (Biblioteca SGD; University of Edinburgh-Social Sciences Research Centre). Penguin Books.
- Gumbrecht, H. U. (2006). Presence achieved in language. *History and Theory*, 45, 317–327. Pdf.
- Helder, H. (2006). *Photomaton & Vox* (4.ª). Assírio & Alvim.
- Hoffmeyer, J. (2010). Semiotics of Nature. Em P. Copley (Ed.), *The Routledge companion to semiotics* (pp. 29–42). Routledge.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. Routledge.
- Jünger, E. (2001). *Drogas, embriaguez e outros temas* (M. H. de Sousa, Trad.). Relógio d'Água.
- Kagge, E. (2019). *Philosophy for polar explorers*. Penguin Books.
- Levertov, D. (1973). *The poet in the world*. New Directions Books.
- Melo e Castro, E. M. de. (1976). *Dialéctica das Vanguardas*. Horizonte.
- Millier, B. (2006). Chelsea 8: Political Poetry at midcentury. Em A. Gelpi & R. J. Bertholf (Eds.), *Robert Duncan and Denise Levertov: The poetry of politics, the politics of poetry* (pp. 93–108). Stanford University Press.
- Oliveros, P. (2010). *Sounding the Margins: Collected Writings 1992 - 2009* (L. Hall, Ed.). Deep Listening Publications.
- Olson, C. (1997). *Collected prose* (D. Allen & B. Friedlander, Eds.). University of California Press.
- Perloff, M. (1990). *Poetic license. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Northwestern University Press.
- Richards, M. C. (1964). *Centering in pottery, poetry, and the person*. Wesleyan University Press.
- Rothenberg, J. (1981). *Pre-faces & other writings*. New Directions.
- Varela, F. J., & Anspach, M. (1994). The Body Thinks: The Immune System in the Process of Somatic Individuation. Em H. U. Gumbrecht & K. L. Pfeiffer (Eds.), & W. Whobrey (Trad.), *Materialities of Communication* (pp. 273–285). Stanford University Press.
- Vergine, L. (2000). *Body Art and Performance—The Body as Language* (Biblioteca Universidade Aveiro). Skira Editore S.p.A.
- Weil, S. (2002). *Gravity and grace*. Routledge.
- Zumthor, P. (2014). *Performance, recepção, leitura* (J. P. Ferreira & S. Fenerich, Trads.). Cosacnaify.

REGISTO DOCUMENTAL

João Garcia Miguel

TEXTOS Francisco Luís Parreira · João Garcia Miguel
Jorge Loureiro Figueira · Miguel Moreira
Sandra Guerreiro Dias · Sara Ribeiro · Verónica Metello

REVISÃO Filipe Fernandes
FOTOGRAFIA Mário Rainha Campos
DESIGN & PAGINAÇÃO Joana Torgal · UP – Unlock Produções

IMPRESSÃO Gráfica Eborense · Portugal
TIRAGEM · 200 exemplares

1ª EDIÇÃO · Julho de 2022
ISBN 978 989 33 3443 0
DL 502034/22

JGM.

COMPANHIA JOÃO GARCIA MIGUEL
www.joaogarciamiguel.com
garcia@joaogarciamiguel.com

© Todos os direitos reservados | JGM

Não é permitida a reprodução total ou parcial desta publicação (textos, fotografias), nem a inclusão em sistema informático, nem a sua transmissão eletrónica, mecânica, fotocópia, gravação sem a autorização prévia dos seus autores.

ESTRUTURA FINANCIADA:



O formato da publicação tem em conta dimensões com mínimo desperdício de papel. Papel Munken Pure, disponível como EU Ecolabel, FSC® – Marca de floresta responsável. www.fsc.org. FSC – C020637 e PEFC™ certificação PEFC/05-33-99.