

Acontecendo-se mundo: proposta para uma leitura estética de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, de Romeo Castellucci

FRANCISCO MARQUES

It is the goal of the present essay to venture on an aesthetic analysis of Romeo Castellucci's performance, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, considering the work of Hans-Thies Lehmann, Petra Sabisch and José Gil, among others. My focus is on the performance and the questions it raises in areas such as the study of affection and phenomenology. The essay, therefore, proposes that the "happening" of the performance is dependent on certain mutable and live dynamics of the present bodies that produce it in symphony. Our analysis will shed light on the functioning of the fragile relationships established between stage and spectatorship and between the narrative logic of the performance and the subjective logic of its reception.

ROMEO CASTELLUCCI / PHENOMENOLOGY / RELATIONS / VOICES / THEATRE

É objectivo do presente ensaio a análise da obra do encenador italiano Romeo Castellucci *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*¹, estreada em Paris em 2010. Analisaremos o espectáculo à luz da proposta de, entre outros, Hans-Thies Lehmann, que no seu texto «From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy», publicado no segundo número da revista *Performance Research*, nos expõe uma tendência, patente no teatro pós-dramático, para um movimento de descentralização que afecta o texto e o discurso. Não obstante, não nos cingiremos à noção de um teatro sem centro de onde se possa partir para a significação. Na verdade, a proposta que agora iniciamos sugere que o acontecimento teatral, o fenómeno da sua existência, no espaço e no tempo, enquanto *constelação de paisagens em relação*, é, estruturalmente, um processo de relações afectivas dinâmico onde o centro está constantemente a ser ameaçado,

1 Doravante: *Sul concetto*.

questionado e recolocado, alterando as pulsões de significado emanadas das paisagens pelas quais é composto. Deste modo, o espectáculo transforma-se num composto vivo de paisagens afectivas em tensão que se manifestam através de uma cadeia metafórica de significado que verte sobre o próprio tecido da realidade através dos elementos presentes.

Posto isto, o ensaio será estruturado como um tríptico, tal como o espectáculo. No primeiro capítulo, analisaremos a centralidade secreta e instável da imagem do rosto de Cristo, reprodução de um quadro do siciliano Antonello da Messina, e do seu papel de mediador entre o palco e a plateia. Daí procederemos para a análise da presença de elementos relacionais muito próprios de uma representação escatológica da experiência humana, expressa na relação entre pai e filho e, no seu cúmulo, o beijo na boca de Cristo. Concluiremos com uma reflexão sobre o acontecimento iconoclasta que impacta o momento final do espectáculo, cujo resultado, defenderemos, é a provocação de um sentimento de *desintonia* entre a percepção de real e de irreal.

1. O ROSTO DE UM CORPO

Sul concetto é um espectáculo em três partes concebido por Romeo Castellucci, encenador italiano. Nascido em 1960, o percurso de Castellucci marca-se por uma rica produção artística e pela criação, em 1981, da companhia Societas Raffaello Sanzio em conjunto com Claudia Castellucci, Chiara Guidi e Paolo Guidi. O trabalho da companhia, que hoje se mantém também através de um arquivo digital², baseia-se na exploração de um teatro vanguardista distanciado da tradição do texto teatral e na recuperação de dinâmicas próprias de outras manifestações artísticas como o *rock*, a instalação e a performance. Com uma presença cada vez mais relevante no contexto do novo teatro europeu, mas com parca presença em Portugal³, a companhia foi galardoada com o prémio Europa Nuove Realtà Teatrali em 1998 e o próprio Castellucci com o Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 2013. É também relevante salientar a ligação da companhia e dos seus membros com o estudo da História e Teoria

2 <http://www.arch-srs.com/home>.

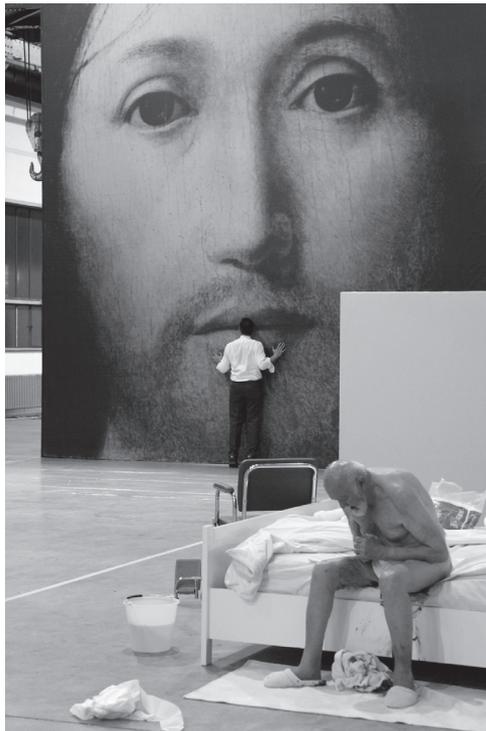
3 A última presença do encenador em Portugal antes da apresentação neste ensaio analisada deu-se em 2006, no contexto da apresentação da sua peça *Tragedia Endogonia: BR#4* (2006, Alcantara Festival/Centro Cultural de Belém). Antes desta, Castellucci apresentou-se em Portugal outras duas vezes: em 1997, com *Amleto* (Teatro Nacional São João) e em 2002, em Lisboa com *Voyage au bout de la nuit* (Culturgest).



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016 (GIANNI PLAZZI), [F] KLAUS LEFEBVRE

da Arte, área em que se graduou Castellucci e que influencia o seu trabalho geral e, como veremos no presente ensaio, em particular, o espectáculo *Sul concetto*, cuja apresentação no São Luiz Teatro Municipal, a 7 de Maio de 2016, será o objecto da nossa análise.

Dividido como um tríptico em que cada painel representa um momento próprio do desenrolar de um conceito, o espectáculo, desenhado para um teatro italiano convencional, inicia-se com a presença em palco de duas personagens, pai e filho, observadas por uma imagem do rosto de Cristo, verticalmente exposta na parede atrás do palco. A imagem é uma reprodução parcial do quadro *Salvator Mundi* de 1475. No original, existente na National Gallery em Londres, o foco na figura dá-se também através de um jogo de ilusão óptica que vibra com a colocação da mão direita de Cristo numa posição evangelizadora e que sai do campo de experiência do próprio quadro servindo-se da perspectiva da entidade observadora para manipular a sua concepção. Já enquanto objecto, a imagem é o reflexo de um movimento próprio do Renascimento siciliano, fortemente influenciado pela coroa de Aragão, mas também pelos costumes de uma tradição artística própria do Renascimento nórdico,



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO,
DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO
SANZIO, 2016 (GIANNI PLAZZI E SERGIO
SCARLATELA), [F] KLAUS LEFEBVRE

em oposição ao estilismo do Renascimento italiano. Assim, a característica central da figura é a representação desnaturalizada do rosto, mais patente na forma oval da cara que serve de fundo a uns olhos desproporcionalmente grandes em relação à boca e na simetria divinizante que caracteriza a figura de Cristo. Para o espectáculo, no entanto, Castellucci focou-se no rosto, ampliando a imagem de modo que esta ganhasse proporções monumentais e uma presença fortemente marcada. Assim, no espectáculo, o rosto icónico de Cristo, em *rapport* com o próprio título, acaba por significar mais do que a sua representação original, distanciando a imagem da sua própria história e estética, para a recolocar no centro de um acontecimento ao qual, descobriremos, está intimamente mais ligada do que à partida poderíamos ter concebido.

A presença do rosto de Cristo no fundo do palco funciona como catalisador da atenção do público, ainda que, ao longo da primeira parte, a imagem seja pouco activa na acção que se desenrola no palco. No entanto, a reprodução transforma-se no próprio ponto de fuga de uma tela composta tridimensionalmente pelo acontecimento em palco e pela presença de um público, num espaço mental e afectivo deslocado, na recepção



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016,
[F] KLAUS LEFEBVRE

do espectáculo. A sua qualidade de rosto, a sua *rostoidade*⁴ exerce-se e existe em função da centralidade que ocupa no palco. A imagem está incontornavelmente num diálogo surdo de tensões várias que partem de e para o público e com este forma os limites do simulacro do real que acontece em palco, na primeira parte, entre pai e filho. O público e a imagem estão no mesmo plano em relação à acção em cena, da qual se distanciam em igual medida: ambos partilham de uma verticalidade «empoderadora» que delimita o acontecimento teatral e ambos *se olham*.⁵ A centralidade do olhar da imagem de Cristo torna-se essencial para a moderação das tensões expostas em palco, pois torna-se o rosto com o

4 Como nota José Gil, a *rostoidade* de um rosto, conceito guattari-deleuziano, é «uma máquina abstracta, um agenciamento entre dois dispositivos: um muro branco e um buraco negro. Todo o rosto concreto tem o seu muro branco, as suas zonas desérticas imensas [...], como o seu buraco negro. O muro branco é a superfície de inscrição, o buraco negro reenvia para um processo de subjectivação» (Gil, 1997: 164).

5 Chamo a atenção para a seguinte passagem da interessante análise sobre a história iconográfica da figura do amor, explanada por Erwin Panofsky em *Estudos de Iconologia*: «[...] cria um conceito especificamente medieval do amor sublime que, quando é personificado, surge como uma figura visionária completamente diferente da imagem clássica, mas dotada do que se poderia chamar uma realidade emocional» (Panofsky, 1982: 92).



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016,
[F] KLAUS LEFEBVRE

qual o espectador partilha o olhar sobre o acontecimento, que de outra maneira, devido à distância entre cena e plateia, seria um composto sem rostos. Por outras palavras, é no encontro com a imagem do rosto de Cristo que se estendem os tecidos afectivos que tecerão a própria estrutura do acontecer do espectáculo. Devido à escala da sua reprodução, a aura comunicativa da imagem modela as direcções e os fluxos afectivos e emocionais dos espectadores, para logo os retribuir e redistribuir de imediato. A significação do trágico na cena depende da aceitação da invariabilidade da condição participativa de qualquer agente presente e da forma como processa a sua recepção sem que possa aceder às subjectividades que o produziram em primeiro lugar.

Para significar, o espectador precisa de subjectivar o rosto de Cristo, de ancorar na sua *rostoidade* os violentos desencontros dos corpos em relação no palco, ainda que a criação de uma intimidade comunicativa com o rosto icónico de Cristo nos apareça já sugerida no próprio título do espectáculo. Este convida-nos a reflectir sobre o «rosto», se bem que «no rosto do filho de deus» (à luz do título original). Não obstante, urge pensar este rosto e a sua *rostoidade* à luz da materialidade do seu suporte:

trata-se pois da reprodução de uma pintura, *Salvatore Mundi*, e a sua presença está, por isso, limitada à *representação* de um rosto, não à sua *realidade*. Este é um rosto enigmático, sem um sentido singular, mas reflector polissémico dos sentidos variados que envolvem o ambiente da sala perante a cena. A reprodução da tela de Antonello é o rosto *descarnado* do corpo conjunto da sala, ou seja, do conjunto de corpos observadores e dos corpos encenados em que se simula o lugar-comum que é a decadência da carne. Nesta lógica e pegando nas palavras de Castellucci, o espectáculo, não sendo cristão, é *crístico*⁶, a sua presença é a da imagem do salvador, do portador de significado perante a decadência da carne, do corpo e da sua própria qualidade significante: um corpo descontrolado que se traduz como um sujeito diluído na sua dignidade, sem ponto de ancoragem numa narrativa que o transcenda, mas expresso na manifestação da figura do amor, personificado no filho e no rosto de Cristo.

Nesta linha, podemos considerar a qualidade rizomática do corpo total que compõe o conjunto de corpos presentes em cada acontecer do espectáculo, constituído pelos corpos individuais que procuram a significação do mundo através da experiência subjectiva, própria ou outra, e que dependem da recepção dessa experiência pelo próximo para que continuem dentro do processo de significação em que se inserem. Assim, a presença da figura de Cristo visa a própria *visão*, o lugar primeiro do teatro clássico, muito apropriadamente recolocando no lugar de Ajax o corpo decadente do pai. Esta oscilação dos centros de significação (rosto – corpo decadente – rosto) é o fluxo que promove a comunicação do fenómeno estético à escala dos participantes e, conseqüentemente, a base ética das suas reivindicações.⁷

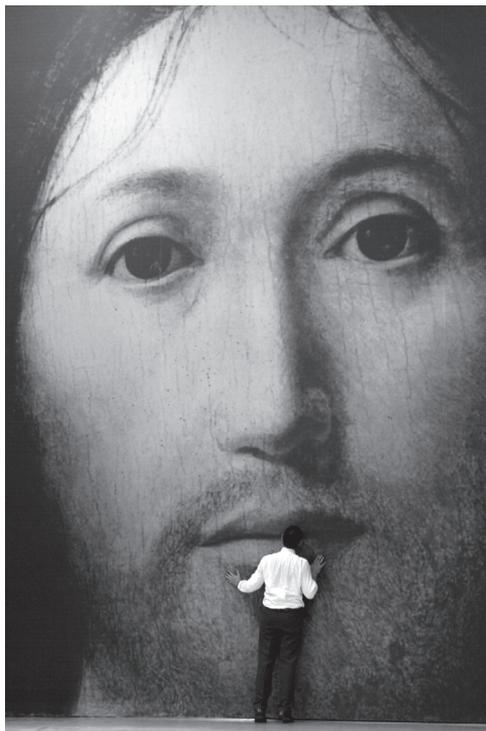
2. A MORTE E O BEIJO

Pensar este corpo massivo e dinâmico que identificámos acima significa pensar também as relações que lhe são inerentes, ainda que de forma

6 Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=sUMfj61NB60>.

7 A título de interesse, chamo a atenção para a forte oposição que Castellucci encontrou por parte de grupos conservadores católicos na estreia do espectáculo em Paris e, mais tarde, em Itália. Também aqui, e como pode ver-se no vídeo em referência, o acto reivindicativo dá-se em reacção à utilização do rosto de Cristo na espectáculo. Há que ressaltar que determinados grupos conseguiram interromper o espectáculo por vários minutos, sem que deixassem de se constituir corpo em comunicação, logo, parte do corpo rizomático. Podemos inclusive argumentar, à luz do presente ensaio, que, por momentos, os grupos ultracatólicos se tornaram o centro do acontecimento teatral em que intervieram. (<https://www.youtube.com/watch?v=d2lBGdWytfI>).

SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE
 ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO,
 2016 (SERGIO SCARLATELA), [F] KLAUS LEFEBVRE

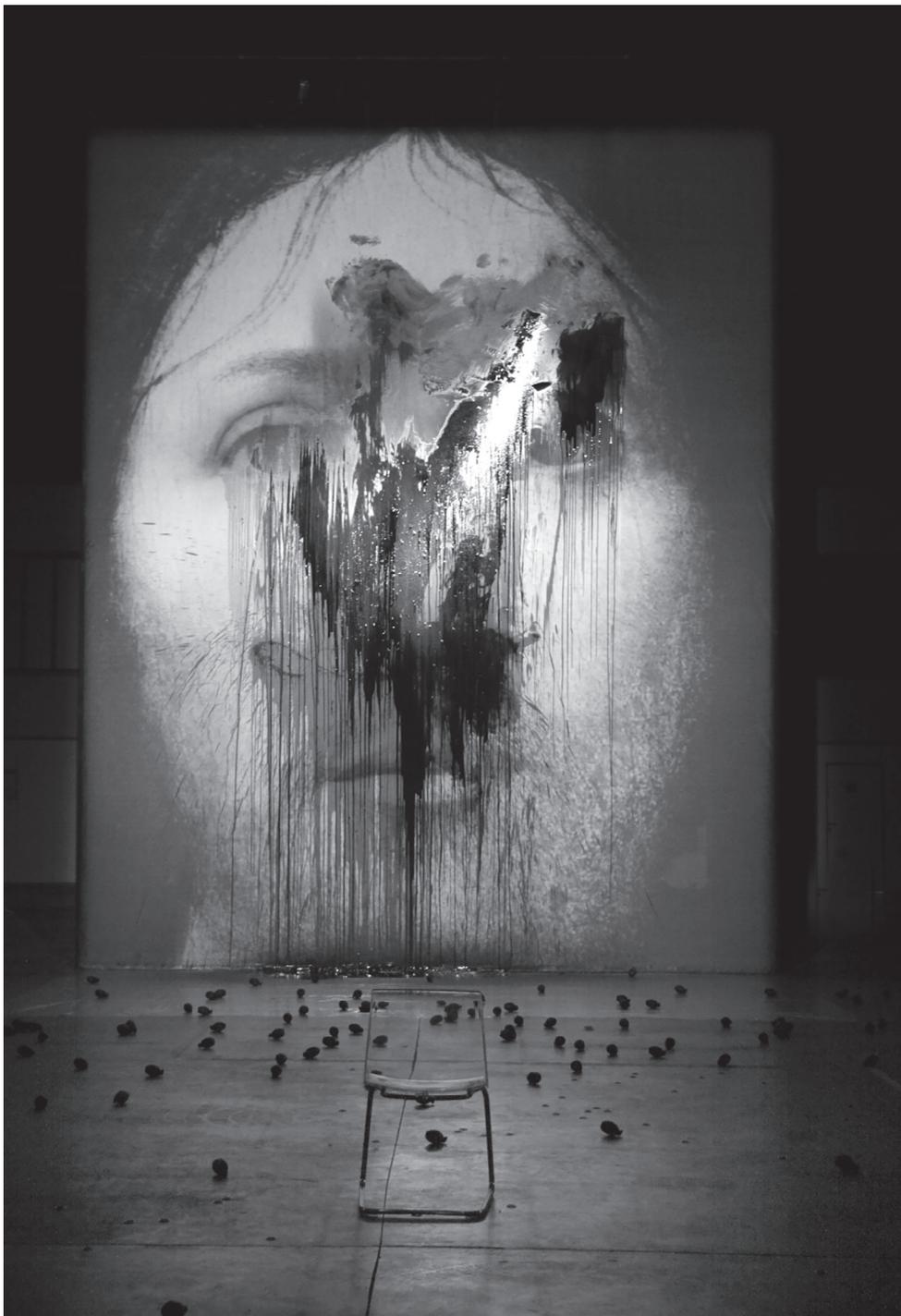


figurada. Como tal, torna-se imperativo que nos foquemos na relação encenada entre pai e filho que antecede e introduz o próprio espectáculo.

A dinâmica a que somos convidados a assistir está pejada de um conjunto de momentos-símbolo inseparáveis da produção de afectos em que somos submersos. Somos, enquanto espectadores, levados a considerar a individualidade daqueles corpos, sem cara definível, mas com voz. Na verdade, da mesma forma que o rosto reproduzido de Cristo se torna o rosto do corpo rizomático, também as vozes se tornam a *sua* voz, nas suas variadas manifestações: diálogo, soluços, choro, silêncios. Com isto não se quer dizer que estas passam a ocupar a centralidade do acto teatral, pelo contrário, a voz funciona como elemento deslocador, motivando a reclamação constante do centro pela imagem ou pelos corpos. O seu aparecimento quase fantasmático a meio do acontecer da decadência do corpo do pai, ou a meio do desespero do filho, serve para sublinhar e sublimar a tensão emanada pela presença da figura divinizada do rosto de Cristo. Aqui, a voz torna-se também lugar zero, ponto de partida para um reencontro com a possibilidade de um futuro que é simultaneamente hipótese e facto: a decadência da carne e a morte afectam-nos a todos e

não há, portanto, lugar seguro em que o espectador se possa colocar distanciado. A voz está presente na estrutura do organismo rizomático daquele acontecimento para nos aproximar dos corpos em palco, para nos transportar para o lugar do nosso devir e, ainda, para dele nos livrar. Aparentemente contraditória, esta afirmação é confirmável no convite à reacção e à empatia mediada pelo rosto que, como vimos, não é inteiramente humano, mas que *materializa* a própria concepção de amor. As recorrentes incontinências do corpo envelhecido do pai ressoam ao despejar de algo muito próximo do fenómeno da fé e, consequentemente, do espírito. Partem de um interior estranho, para onde verte o olhar, o beijar, o amar de um corpo altero e de onde saem as imensidões que caracterizam um sujeito. O interior danificado e exposto do pai é, antes de mais, o prenúncio de um fim, do fim de alguém que não temos a oportunidade de conhecer na sua integralidade. O versar do interior de um corpo estranho que ali, no acontecer do espectáculo, está em simbiose com o corpo observador. Como nota José Gil: «O visar não se dirige a um “sentido”, uma “essência”, mas um contacto vital [...] Qualquer que seja a maneira como se pensa este “comunicar”, ele implica um contacto directo que é, ao mesmo tempo, conhecimento e afecto» (1997: 148).

Assim, o esvaziamento do interior do corpo, seja pela voz, seja pela defecação incontrolável, serve uma função na fenomenologia do corpo rizomático em acontecimento: esvazia-se o sujeito da sua própria subjectividade, convidando-o à participação no corpo total de afectos que na sala surge. É, no entanto, no sentido contrário que converge o encerrar da primeira parte. A determinada altura, e após várias recusas do mundo externo que se fizeram marcar pela aflição do filho, atrasado para sair da casa-palco e a recusa por este de uma chamada telefónica que, assume-se, estaria relacionada com o seu atraso, a sala incha-se da solenidade do momento em que, desesperado, o filho caminha em direcção ao rosto de Cristo e o beija na boca. Mais uma vez (e de novo), inesperadamente o corpo total converge na imagem. Em conjunto o actor leva a sala a beijar a figura do salvador, se bem que da mesma forma que foi levada a lidar com a decadência do corpo do pai, através da manta de movimentos-afectos que se tornou o código de signos em que se posicionam os corpos presentes. O beijo, que versa sobre a lógica do segredo, do despojar velado das dinâmicas aflitivas originadas na incompreensão do mundo, caracteriza-se pela inversão dos movimentos e disposições dos afectos até então: já não se esvaziam os corpos individuais, seja da sua interioridade, seja da sua subjectividade, mas agora preenche-se a boca da



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016,
[F] KLAUS LEFEBVRE

imagem do rosto do corpo total. O beijo torna-se a vertigem de um desapego impossível: é o beijar do seu próprio interior, do lugar da alma e manifestação *crística* de um amor ao mundo, incontornável e incomportável. Torna-se o momento mais silente do espectáculo, ainda que repleto de uma poderosa carga semiótica que leva a sala a escurecer lentamente com a lentidão necessária para a absorção do momento. O filho, mais vivo que o pai, é um corpo de dor, a imagem humana do Cristo, também ele sozinho, ainda que em conjunto, destinado ao mesmo corpo apodrecido em devir.

3. ICONOCLASTAS

Finalizada a primeira parte, Castellucci inicia a segunda parte trazendo para o palco, em conjunto com o pai, ainda em cena, um corpo colectivo de crianças cujo único objetivo será o ataque à imagem. Citando, ou não, João 8, 7⁸, Castellucci encaminha o espectáculo em direcção à destruição do seu conjunto de imagens. O corpo, que antes fora construído, passará agora pela sua destruição às mãos de corpos comunitários, conjuntos coreografados de agentes cuja presença em palco é inesperada.

Sendo o grupo de crianças o primeiro dos corpos comunitários referidos, o outro é um corpo de alpinistas que performatiza a terceira e última parte do espectáculo. Tanto num caso como no outro, o processo de destruição da imagem levanta questões essenciais para a interpretação do fenómeno estético deste espectáculo. Ambos os momentos têm por base a anulação da imagem que nos acompanhou desde o início e ambos o fazem à revelia da linha narrativa que iniciou o espectáculo. No entanto, salguarde-se o facto de que no primeiro grupo de *iconoclastas* o movimento de destruição, o lançar das pedras, para ser mais concreto, vem da direcção do público. Ainda que aconteça em palco, as crianças, de costas para a plateia, posicionam-se em relação ao rosto de Cristo da mesma maneira que se posicionariam se observassem o espectáculo enquanto espectadores. Não que se esteja a sugerir que ambos os conjuntos de corpos se confundem, tanto material quanto simbolicamente. Há diferenças objectivas grandes e fortes que podem ser avaliadas à luz da passagem de São João supracitada: um dos corpos-conjunto já havia renegado e beijado Cristo através da agência do filho na primeira parte, o outro não. No entanto, o facto de o movimento se exercer em simetria em relação

8 «Quem de vós estiver sem pecado atire-lhe a primeira pedra!» João 8, 7 (Bíblia dos Capuchinhos).



SUL CONCETTO DI VOLTO NEL FIGLIO DI DIO, DE ROMEO CASTELLUCCI, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 2016,
[F] KLAUS LEFEBVRE

ao público é revelador da instabilidade do próprio tecido de realidade anteriormente edificado. De um momento para o outro, o público é levado a ser o próprio agente da decadência e da morte do corpo e fá-lo através do apedrejamento do ponto zero do seu próprio significado, partindo do seu lugar de inocência e espanto para o lugar do culpável e do caótico. Tal é-nos comunicado com a realidade (aumentada) do som das pedras em choque contra o painel da imagem e do seu revibrar na sala. O impacto das pedras na tela e o impacto na carne tornam-se indistinguíveis, quando o corpo do espectador se torna ele mesmo vítima do barulho ensurdecedor produzido pelo acto de *violência* das crianças, também elas em metamorfose, de corpo-símbolo da inocência para um de culpa.

Na mesma lógica de agressão inesperada, o segundo grupo de iconoclastas, os alpinistas, age sobre a imagem de forma a completar a sua destruição. A sua entrada em cena dá-se na vertical, inaugurando uma nova dimensão espacial vital para a acção. Esta descodifica o próprio espaço cénico, alterando os fluxos afectivos estabelecidos, até então, na imanência do espaço horizontal. A sua intrusão no espaço da imagem do rosto é o começo do fim da percepção do corpo total que se havia instalado

desde o início do espectáculo. Mais ainda quando nos apercebemos de que à sua aparição está subjacente: a substituição da imagem por um corpo de texto que gradualmente se instala, também na vertical, perante o público e onde se pode(m) ler a(s) seguinte(s) frase(s): «YOU ARE [NOT] MY SHEPHERD». Aqui o texto é não só o corpo de significado linguístico que o é por ser uma frase (e uma frase em referência) nem apenas o aglomerado de significados/narrativas possíveis através da manipulação dos parêntesis rectos, mas também o todo de uma constelação cénica nova, «*a scenic poem*», como diria Lehmann (2006: 2), inseparável do rosto de Cristo que veio substituir, ou da coreografia implicada na sua revelação. A cena comporta em si todo o potencial dispersivo/comunicativo dos variados meios individuais de que o encenador dispôs (a imagem do rosto de Cristo, o texto, a iluminação, o[s] corpo[s] do[s] alpinista[s]), sem, por isso, perder integridade fenomenológica, antes pelo contrário, afirmando-a como uma arquitectura viva de elementos em relação. Um acontecer vivo da polifonia de corpos do próprio teatro que partem de materialidades diferentes para se comporem, de forma rizomática, na expressão do acontecimento teatral. Nesta cena, o texto é tão imagem quanto na primeira o é a polifonia das vozes dos corpos afectados do pai e do filho. Como nota Petra Sabisch: «In concert, the affects compose a “block of sensation”, defined as an objective “zone of undecidability”, from which a maximum of determination emerges when an artwork becomes a “being of sensation”» (2011: 50). Sublinhe-se que a presença destes corpos motiva uma desestabilização da manta de afectos em que navegava o próprio corpo total do acontecimento. Por fim, pensemos no momento derradeiro do espectáculo em que um feixe de luz, inesperadamente, cega a multidão confusa de corpos, por momentos. O feixe funciona como quebra de uma realidade para o anúncio de uma outra. O fim do espectáculo traz consigo o recomeçar do real e, mais do que isso, a dúvida sobre os limites do próprio acontecer do corpo rizomático: em que medida se encontra a sala do espectáculo separada do exterior? Quantos corpos em *paixão* não havemos de ser todos os dias? Poderemos pensar-nos parte de uma teologia pós-moderna⁹, em que o olhar inactivo já não supõe inocência, mas sim consciência de uma fragilidade e agência vivas em *loop*, entre o sujeito e o colectivo? E em que suportes funcionarão esses corpos de afectos e os seus contágios? Terá o real sido suspenso durante

9 Como referem John D. Caputo e Gianni Vattimo: «things take a postmodern turn when the meditation upon [...] the Divine, is shifted from what happens, from constituted words and things, to the plane of events» (2007: 49).

o espectáculo? Resta-nos o tempo para as ponderar e a distância para compreender a dimensão representativa desta obra em que o tecido do real, simultaneamente diluído e concentrado no seu acontecer se mostra vivo, como o beijo na boca de Cristo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bíblia Sagrada*, versão Capuchinhos (1998), Lisboa, Editora Difusora Bíblica.
- CAPUTO, John D. / VATTIMO, Gianni (2007), *After the Death of God*, Nova Iorque/Chichester, Columbia University Press.
- GIL, José (1997), *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, Londres/Nova Iorque, Routledge (ed. port. *Teatro Pós-Dramático*, Orfeu Negro, 2017).
- PANOFSKY, Erwin (1982), *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Editorial Estampa.
- SABISCH, Petra (2011), *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, Munique, E.podium.
- Folha de sala do espectáculo *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 7 de Maio de 2016.
- Entrevista a Romeo Castellucci: www.youtube.com/watch?v=sUMfj61NB6o.
- Vídeo dos protestos em Paris: www.youtube.com/watch?v=d2IBGdWytfl.

FRANCISCO MARQUES

Francisco Marques nasceu no Funchal em Dezembro de 1989 e licenciou-se em Estudos Europeus na Universidade de Lisboa em 2011. Saiu para Berlim, onde estudou por um ano no European College of Liberal Arts (actualmente, Bard College Berlin). Encontrou-se a concluir o mestrado em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a participar do projecto «Literatura-Mundo em Português», no Centro de Estudos Comparatistas daquela universidade, projecto coordenado pela professora Helena Carvalhão Buescu. As suas principais áreas de investigação são a fenomenologia, os estudos de performance, a literatura comparada e a ética.