

# INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA EM CONTEXTO UNIVERSITÁRIO EM PORTUGAL

Francesca Rayner e Tiago Porteiro<sup>1</sup>

**Resumo:** Em Portugal, a prática enquanto método e metodologia de investigação é uma evolução ainda recente nas artes. Não é aplicada de modo uniforme e é apreendida de formas diferentes quer por académicos, quer por artistas. Apesar disso, uma geração de artistas concluiu agora os seus programas doutorais, e alguns destes programas são explícitos a invocar a prática como forma de investigação; enquanto isso, uma nova geração de artistas inscreve-se hoje nestes programas. Parece-nos oportuno refletir nas experiências de quem lecciona e de quem terminou programas de investigação

artística, de modo a analisar as oportunidades e os problemas que podem surgir para a próxima geração. Até que ponto estas experiências promoveram o que Jane Linden (2012: 9) aponta como a mais valia da Practice as research, ou seja, “a oportunidade que oferece para expor e realçar um processo contínuo de engajamento auto-reflexivo com uma variedade de ideias interligadas”<sup>2</sup> A primeira parte da reflexão que se segue sustenta-se nos testemunhos dos artistas-investigadores na área das artes performativas. A segunda parte sustenta-se em entrevistas feitas aos professores implicados nos programas de Doutoramento da Escola de Artes da Universidade de Évora e no programa de Doutoramento em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra.<sup>3</sup>

1 Francesca Rayner is Assistant Professor at the Universidade do Minho, Portugal, where she teaches undergraduate and graduate courses in Theatre and Performance. Her research centres on the cultural politics of performance in Portugal, with a particular interest in the performance of Shakespeare. She has co-edited two anthologies on theatre and performance and is currently working on a book on contemporary Shakespeares. [frayner@ilch.uminho.pt](mailto:frayner@ilch.uminho.pt)

Tiago Porteiro (MA and Ph.D at the Sorbonne Nouvelle – Paris III) is currently Assistant Professor at the Universidade do Minho, Portugal. Previously he was Assistant Professor at the Department of Theatre Studies of the Universidade de Évora, where he directed the degree for 8 years. He is an actor and director and his research interests include the training of actors, theatre and community, documentation of creative processes and scenic movement. [tiagoporteur2@gmail.com](mailto:tiagoporteur2@gmail.com)

<sup>2</sup> “the opportunity it can offer to expose and highlight the actual ongoing process of a self-reflexive creative engagement with a range of interconnecting ideas”.

<sup>3</sup> Entre Janeiro e Abril de 2016 foram realizadas 12 entrevistas semi-dirigidas: 6 professores (Universidade de Coimbra (UC); Universidade de Évora (UÉ); Universidade de Lisboa (UL); Universidade Nova de Lisboa (UNL); 4 alunos – em Universidades Portuguesas (Universidade de Coimbra; Universidade de Lisboa, Universidade do Porto, ; 2 alunos – em Universidades no Estrangeiro (Universidade de Edimburgo; Universidade de Londres)



**Palavras – chave:** Prática. Escola de Artes. Metodologia de investigação. Universidade de Évora. Universidade do Minho.

### 1. A perspectiva dos artistas-investigadores

Esta análise baseia-se em três entrevistas extensas a artistas portugueses sobre o modo como a investigação e a prática artística se combinaram nos seus programas doutorais.<sup>4</sup> Estrutura-se em torno do que Baz Kershaw (2011:65) se refere como “constituintes mínimos” do Practice as research, a saber: pontos de partida, estética, localização, transmissão e principais perceções. A análise assinala o que poderá ser a emergência de um paradigma nacional nas artes performativas, mas é igualmente sensível ao facto de tanto a prática artística quanto a investigação académica serem fenómenos cada vez mais globais. Dois dos três artistas que aqui se discutem, por exemplo, concluíram os seus programas doutorais fora dos países em que nasceram e se formaram. Logo, esta análise interroga os enquadramentos predominantemente nacionais em que tende a discutir-se a investigação artística. Há decerto características específicas da investigação nas artes performativas no contexto português, e esperamos esboçá-las aqui, pois é este contexto que dá forma às expectativas e aos processos decisórios dos artistas aqui incluídos. Ainda assim, à medida que as universidades competem por alunos estrangeiros para lá das suas fronteiras nacionais, e que os artistas fazem a criação e curadoria da sua obra numa diversidade de países, talvez seja tempo de repensar o foco exclusivo no que é nacional em reflexões críticas sobre a investigação artística.

De facto, o que consideramos mais interessante no trabalho português que aqui discutimos é que tem origem e atravessa várias áreas de prática artística e académica, o que inviabiliza qualquer tentativa de canonizar um conjunto de competências, metodologias e métodos como os instrumentos da

investigação artística. Contribuí assim para uma visão do *expanded practice* como necessariamente interdisciplinar e intercultural. Consideramos esta heterogeneidade estimulante, mas igualmente motivo de preocupação, uma ratificação reconhecida e fragmentada do valor da experimentação contínua e aberta na sua defesa de redes e colaborações que cruzam as fronteiras disciplinares. Reconhecemos a fragilidade aliada a esta heterogeneidade face aos argumentos economicistas que valorizam outputs quantificáveis, mas reconhecemos igualmente a necessidade de manter a experimentação contínua como elemento central do *expanded practice* em Portugal.

Estes cruzamentos continuam a ser marginalizados no contexto académico português, pelo que se mantém operativa a distinção de Diana Taylor (2003) entre um repertório de práticas corporais em mutação e um arquivo de documentos escritos fixos<sup>5</sup>. Os projetos discutidos assinalam, todavia, uma presença crescente do repertório artístico no arquivo académico, e do arquivo académico no repertório artístico. Como tal, ecoam o apelo de Barbara Hodgdon (2016: 115) para que se “imagine o arquivo como teatro de encontro, o que torna visível uma acumulação fugaz de vozes, que desassossegam a expectativa de significados singulares”,<sup>6</sup> e desconstroem binários como pensar e fazer, escrever e representar, racional e intuitivo.

### Entrevista com José Eduardo Silva

Existem vários programas de Doutoramento em artes em Portugal, mas são poucos os que resultam na atribuição de um grau específico em teatro e/ou performance. O ator e encenador José Eduardo Silva optou, pelo contrário, por se inscrever num programa doutoral em Psicologia na Faculdade de Psicologia da Universidade do Porto.

<sup>5</sup> Taylor (2003:16) propõe uma deslocação «da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performativo», para se desconstruir este binário. Os artistas aqui discutidos têm trabalhado no sentido oposto, do incorporado para o escrito, com a mesma intenção.

<sup>6</sup> “to imagine the archive as a theatre of encounter which brings a fleeting assemblage of voices into visibility, unsettling expectations of singular meanings”.

<sup>4</sup> Nomeadamente três entrevistas de quarenta minutos e comentários posteriores, por escrito. Entrevistas com José Eduardo Silva (20/01/2016), Joana Craveiro (29/07/2016) e Tales Frey (06/07/2016).



Assinou uma tese sobre a transformação pessoal e social desencadeada pela experiência teatral, que concluiu em 2013<sup>7</sup>. Muitos dos atores e encenadores por si entrevistados disseram-lhe que não tinham nada de significativo a contribuir para este debate, mas Silva estava empenhado em trazer à tona o seu saber tácito. As suas conclusões apontam para o modo como os processos teatrais estimulam formas mais complexas de pensamento que desconstruem a divisão binária entre, por exemplo, pensar e sentir, ou o eu e o outro. Silva prossegue este trabalho sobre a transformação com um projeto de pós-doutoramento em teatro comunitário. O projeto conta com três orientadores de áreas distintas: participação política, psicologia da arte, e estudos da performance. Esta diversidade de campos disciplinares atesta a exigência do trabalho interdisciplinar nas universidades e sugere também uma intersecção produtiva com o trabalho de curadoria que poderia promover não só um diálogo entre as artes mas também entre várias formas de saber.

Silva inscreveu-se num programa de investigação depois de oito anos a ouvir, no teatro nacional do Porto, que “um ator não pensa, faz”. A sua localização institucional foi, pois, crucial para a decisão inicial de redigir uma tese que ilustrasse como os artistas combinam o pensar e o fazer, bem como para a sua compreensão do projeto enquanto forma de processar o seu trabalho artístico durante esses anos, sobre os quais não tivera tempo suficiente para refletir. Para Silva, o valor da reflexão crítica reside precisamente na capacidade de articular e alimentar com ideias a sua prática artística. Porém, só recentemente foi possível embarcar num projeto destes por ter um contrato estável no teatro nacional, em vez dos recibos verdes, mais precários, característicos dos profissionais do espetáculo em Portugal. É preciso enfatizar mais estes constrangimentos financeiros quando se analisa a entrada de artistas na academia, pois são muitas vezes um mo-

tivo bastante pragmático por que os artistas não se decidem inscrever em programas de investigação.

Concluída a tese de doutoramento, Silva adquiriu confiança para desafiar decisões performativas, o que o colocou em conflito com algumas instituições teatrais, menos dispostas a aceitar os seus comentários e propostas. Isto levou-o a tornar-se mais seletivo na escolha de projetos artísticos e a desenvolver mais trabalho como profissional independente. No que respeita à investigação, Silva, depois de escrever a tese de doutoramento, ganhou uma forte noção das limitações dos métodos quantitativos e qualitativos na investigação sobre a performance teatral<sup>8</sup>. Deu-se conta da dificuldade de aplicar esses métodos sem mudar, durante o processo, o próprio objeto de estudo. Ganhou também consciência de que, apesar de ele considerar a investigação académica como outra forma de prática artística, a maior validação pública do discurso académico sobre o artístico significava que o primeiro era mais prontamente aceite do que o segundo.

Para Silva, o explícito e o literal tendem a ser valorizados em detrimento do implícito e não literal. Como tal, e ainda que o processo teatral seja ele mesmo repleto de significado, não é entendido como produtor de conhecimento e ideias. Para contrariar esta ideia, Silva desloca-se hoje no sentido de uma investigação performativa sugerida por Haseman (2006) e de experiências de investigação sobre o seu próprio trabalho, em vez do trabalho dos outros<sup>9</sup>. Esta geração de artistas considera frequentemente a investigação sobre o seu próprio trabalho como um gesto egoísta, o que explica a razão por que se foca mais facilmente nas obras e nas

<sup>7</sup> A decisão de escolher o Departamento de Psicologia deveu-se ao facto de Silva sentir, por já ter estudado Teatro durante sete anos, que outro programa na área seria redundante, pelo que intuiu que os processos psicológicos de transformação no teatro poderiam ser uma área de estudo fértil.

<sup>8</sup> Quanto à transmissão de resultados, continuam a ser operativas as distinções entre métodos qualitativos e quantitativos. Preparou-se uma versão da tese para publicação, mas grande parte do material quantitativo e da metodologia foram reduzidas para essa edição. Publicar-se-á igualmente um artigo com os resultados mais qualitativos do doutoramento.

<sup>9</sup> Neste contexto, assinei recentemente com Silva um artigo académico sobre a sua performance *Eis o Homem* (2015), baseada na obra *Ecce Homo*, de Nietzsche, a qual levanta questões políticas e filosóficas sobre o extenso período de austeridade que continua a dividir Portugal entre os muito ricos e os muito pobres.



palavras dos outros. Trata-se, contudo, de uma preocupação menor nas gerações mais jovens de artistas que estão a entrar na academia, mais dispostas a utilizar o seu próprio trabalho artístico como base para a investigação. Os académicos enquanto curadores podem desempenhar aqui um papel central, ao promover a validação do conhecimento artístico dentro e fora da academia, bem como as múltiplas formas do seu saber e saber-fazer.

### Entrevista com Joana Craveiro

Joana Craveiro é diretora artística da companhia Teatro do Vestido e acaba de concluir um projeto de *Practice-based research* na Universidade de Roehampton, Reino Unido. O que atraiu Craveiro para este curso foi a sua componente prática e reputação. Ela era também professora a tempo inteiro no ensino superior português, no qual por lei se exige aos docentes que sejam doutorados. O projeto combinou 50 % de prática artística e 50 % de reflexão académica, ainda que Craveiro tenha sentido que, na verdade, fez o dobro do trabalho de um doutoramento normal. O doutoramento deu-lhe a oportunidade de interromper temporariamente o seu trabalho artístico e prosseguir os estudos, pois recebeu uma bolsa para o projeto<sup>10</sup>. Contudo, a universidade não tinha fundos disponíveis para a criação artística, pelo que teve de depender do apoio do governo português para concluir o projeto artístico.

O projeto que Craveiro desenvolveu, *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, tornou-se uma performance central no repertório da companhia desde a sua primeira apresentação, em 2014. É hoje uma peça de teatro documental de quatro horas e meia sobre a transmissão da memória política, em particular os acontecimentos e o impacto da Revolução do 25 de Abril, a partir da perspetiva daqueles cujas histórias nem sempre se ouvem ou valorizam. Foi apresentado em vários países, inclusive numa performance em Londres, parte do processo de avaliação do projeto doutoral. A performance no Reino Unido significou que Craveiro

tinha de explicar algumas das referências presentes no material e não teve reação a outras referências que continuam a ser história viva em Portugal (por exemplo, a história do maoísmo). Ainda assim, a performance foi bem recebida e incluía na audiência muitos portugueses residentes em Londres.

*Um Museu Vivo* estrutura-se em sete palestras performativas, formato que Craveiro desenvolveu no âmbito do doutoramento para poder participar em congressos académicos. Por exemplo, uma destas palestras performativas, “Quando é que a Revolução acabou?”, realizou-se em vários congressos. Ainda que o formato tenha resultado bem, Craveiro sentiu, todavia, que continuava a registar-se uma separação desconfortável entre o mundo artístico e o mundo académico. Assim, e a título exemplificativo, numa conferência sobre a Revolução de Abril, teve de lutar por uma sessão de perguntas e respostas académica após a performance, em face da proposta apresentada pela organização de discutirem a performance num beberete posterior. Quanto à metodologia, e apesar de Craveiro já trabalhar, de forma intuitiva, questões de autobiografia e memória, desenvolveu competências como entrevistadora de história oral durante o doutoramento, ao frequentar seminários e masterclasses nesta área. Estes métodos e competências estão hoje integrados no trabalho performativo do Teatro do Vestido.

Além de escrever num inglês académico, uma das grandes dificuldades de Craveiro foi decidir o material que apresentaria na performance e o que apresentaria por escrito. Esta dificuldade resultava do facto de a própria performance já ser produto de uma extensa investigação e de não ser fácil evitar a duplicação desta pesquisa na parte escrita. Como comentaram os orientadores: “As pessoas não querem ler o que já viram”. De modo a desenvolver uma metodologia distinta, um dos orientadores sugeriu que Craveiro experimentasse a narrativa na primeira pessoa do singular, mas os resultados não foram do seu agrado. A solução para a sua vontade de incluir múltiplas vozes no trabalho escrito foi incluir colunas laterais em que, por exemplo, se pudesse combinar palavras com fotografias. Esta experimentação no âmbito da escrita e da performatividade revela um diálogo entre práticas já existentes e as novas práticas que surgem como suple-

<sup>10</sup> Craveiro concluíra anteriormente um mestrado na Escócia.

mento ou conflito em relação às anteriores. Neste sentido, convém frisar que a oposição e a fricção, tal como a colaboração e o encontro, ocupam o seu lugar numa noção do *expanded practice* que gera novos métodos e procedimentos ao longo do processo criativo.

No que respeita à forma final da tese de doutoramento, e uma vez que o material era ainda história viva, foi sujeita a revisões constantes. Na fase final, por exemplo, uma das figuras centrais da Revolução, Salgueiro Maia, foi condecorada pelo presidente da República portuguesa, o que exigiu a Craveiro uma reflexão adicional no doutoramento. Quanto à bibliografia, Craveiro considerou-se uma “especialista em autodidatismo”, ao construir o seu próprio percurso bibliográfico, ainda que tenha sublinhado a importância da obra *The Archive and the Repertoire* (2003), de Diana Taylor, para o seu pensamento crítico. Craveiro tem destacado sempre o facto de não ser historiadora, mesmo que alguns historiadores discordem dela. Contribuiu com um artigo sobre teatro e memória para uma revista de artes performativas em Portugal e escreveu um capítulo para um livro sobre história oral na Península Ibérica. A performance que criou para o doutoramento continua a circular em Portugal e no estrangeiro, e a evoluir, graças à inclusão de novas memórias de quem assistiu à performance e participou nas discussões depois do espetáculo. Entre os desenvolvimentos recentes, inclui-se uma versão para crianças e um museu físico interativo, que tem Craveiro como guia.

### Entrevista com Tales Frey

Tales Frey é um performer brasileiro que, com o seu companheiro e parceiro criativo Paulo Aureliano da Mata, formou em 2008 a Cia. Excessos. O duo cria hoje no Brasil e em Portugal, e apresenta igualmente as suas criações noutros países. O seu trabalho inclui uma variedade de meios artísticos, da *body art* à instalação, da videoperformance à fotografia, mas tem no centro o corpo.

Desde que concluiu, em 2006, um curso de encenação no Rio de Janeiro Frey tem combinado, de forma consistente, projetos artísticos e académicos. Durante o Mestrado em História e Teoria da Arte, no Porto, centrou as atenções noutra ar-

tista, Marcia X, mas foi só quando se inscreveu no programa de Doutoramento em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra que o seu orientador, Fernando Matos Oliveira, propôs que, em vez de trabalhar num projeto artístico e num projeto académico de forma separada, o que duplicava o volume de trabalho, concentrar-se no seu próprio trabalho performativo, sob o formato de um projeto de *Practice-based research*<sup>11</sup>. Frey criou nove performances para o doutoramento em Moda e Religiosidade em Registos Corporais, na área dos estudos de teatro e da performance, e decorreu uma exposição destas performances enquanto Frey defendia a tese. A curadoria dos seus trabalhos artísticos funcionou, à semelhança da tese, como uma forma de retrospectiva artística da sua obra até à data.

Matos Oliveira sugeriu que Frey escrevesse sobre o seu processo artístico, de modo a estabelecer uma metodologia para o doutoramento. A descrição e a análise do processo, redigidas originalmente num registo informal, permitiram-lhe discutir de forma crítica um processo que ele tinha por exclusivamente intuitivo, e aplicaram vários instrumentos teóricos que ele adquirira durante o Mestrado. Nesta exigência de uma metodologia artística, um momento crucial foi identificar o que Frey designou “pensamento visual” como sendo central no seu processo criativo. Por exemplo, ao ficar nu antes de tomar banho, ocorreu-lhe uma imagem em que se encontrava junto a uma igreja antes de se banhar. A partir desta ideia, Frey desenvolveu o elemento ritual desta performance, tornando-a um acontecimento de grupo, e não individual. Esta imagem visual tornar-se-ia a performance *Re-banho* (2010). (Fig. 1) Para o doutoramento, Frey centrou-se nestas imagens visuais como forma de analisar o seu processo e construir uma metodologia. Reconheceu igualmente a importância da roupa como elemento estético comum nos trabalhos que criara, fosse sob a forma de homens que envergavam roupas tradicionalmente associadas a mulheres, como vestidos de noiva, fossem as tatuagens que selavam a sua relação com Paulo Aurelia-

<sup>11</sup> Frey optou por este doutoramento por querer sair das instituições que já conhecia no Porto, e este curso em particular chamou a sua atenção.



no de Mata no seu casamento/performance, fosse ainda um par de sapatos vermelhos que ganhavam um significado particular como objetos ritualizados numa performance teatral anterior. Estas duas descobertas do seu processo levaram à criação de obras performativas concebidas como rituais seculares contemporâneos.

Enquanto a descrição e a análise do processo foram a base do terceiro capítulo da tese, os restantes capítulos proporcionaram um enquadramento teórico para o seu trabalho criativo. Como tal, o equilíbrio no doutoramento tendeu mais para a importância da contextualização teórica, em detrimento do processo e da criação artística. O resultado final foi, pois, descrito por Frey como “não orgânico”. Em retrospectiva, Frey sugere a possibilidade de inverter estas prioridades e considerar o capítulo sobre o processo artístico como central, e os teóricos como anexos ou adendas. Contudo, no contexto atual, pela forma como se estruturam hoje os doutoramentos em Portugal, na prioridade dada à teoria em relação à prática, do escrito em relação ao corporal ou visual, essa mudança parece pouco provável. Na arguição pública da tese de Frey, por exemplo, sublinhou-se a necessidade de clarificar a sua metodologia, o que revelou um certo grau de apreensão na avaliação de componentes do seu doutoramento mais fundadas na prática.

Frey sublinha, porém, as vantagens do contacto com obras críticas na área dos estudos do ritual, feministas e queer, bem como estudos da performance, durante o doutoramento. Descreveu a sua bibliografia como um “labirinto”, “caótica” e até mesmo “contraditória”, dada a sua heterogeneidade disciplinar. Os trabalhos críticos sobre o ritual, por exemplo, moldaram as obras artísticas que criou para o doutoramento, desde acontecimentos performativos ritualizados para comemorar o seu aniversário (Fig. 2) ao ritual performativo que concebeu com o companheiro para celebrar o casamento. Além do mais, o doutoramento foi concluído mais tarde do que previsto porque, depois de contactar com o trabalho do crítico espanhol queer Beatriz Preciado, Frey decidiu reformular partes da tese. Frey observou ainda que as discussões com o companheiro e o trabalho de outros artistas durante o doutoramento foram igualmente fundamentais, ao influenciarem os processos de

leitura e reflexão, bem como a prática artística do doutoramento.

No que respeita à documentação, Frey começou por fotografar, e essas fotografias eram analisadas depois dos ensaios. Contudo, à medida que evoluía o trabalho nas performances, começou a experimentar outras formas de documentação, como a videoperformance. As fotografias e as videoperformances tornaram-se assim elas próprias, mais do que documentos do processo, objetos artísticos. Em resultado disso, Frey combinou elementos da *body art*, da instalação, fotografias, texto e videoperformance nas suas performances ao vivo, como forma de desconstruir o formato linear de apresentação associado ao trabalho curatorial nas galerias de artes visuais. A documentação tornou-se, pois, parte do processo performativo e do produto final, ao multiplicar os momentos da performance para lá do instante efêmero em que tiveram primeiro lugar e ao enfatizar a natureza interdisciplinar do seu trabalho. Em termos curatoriais, esta estratificação da prática performativa apresenta aos curadores um desafio interessante no que respeita a tornar estes diversos momentos performativos em diferentes momentos do processo visíveis aos espectadores. Existe, assim, uma ligação natural entre trabalhos artísticos no âmbito do *expanded practice*, que tornam visível e discutível os processos de trabalho e investigação nas várias fases da criação artística, e uma noção plural da curadoria como contributo para e reflexão sobre estes processos.

Quanto à transmissão dos resultados na tese, o interesse pela bulimia e anorexia na moda levou a publicar numa revista crítica na área da saúde, gesto que Frey caracterizou como “fora da sua zona de conforto”, assim como em outras revistas artísticas. Frey e Aureliano da Mata criaram ainda a revista eletrónica *Performatus*, de forma a estimular a escrita de artistas sobre a sua obra e a obra de outros artistas. Fizeram-no depois de verificar que os artigos assinados por artistas eram muitas vezes rejeitados pelas revistas académicas, e que havia uma falta de material crítico nesta área em português. Os trabalhos artísticos criados para o doutoramento foram todos apresentados em circuitos profissionais, e *Re-banho*, em formato vídeo, é parte da coleção do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), em São Paulo, Brasil. O catálogo da obra

inclui uma fundamentação teórico-conceitual do trabalho desenvolvido durante o doutoramento e foi traduzido para várias línguas.

Frey candidatou-se a um projeto de pós-doutoramento na Universidade do Minho, o qual põe no centro do estudo o processo artístico, mas que dá um papel mais claro ao conceptual. O seu objetivo é alargar ao resto do país as performances de um trabalho já existente, *Vestido* (2014-15). Nele documenta, em fotografias e textos, as reações que recebeu ao seu pedido de experimentar um vestido de noiva em lojas da especialidade do Porto. Ao contrário de obras anteriores mais centradas numa reflexão visual, o ponto de partida deste projeto foi uma preocupação teórica em testar a existência de conceções binárias de género nos rituais associados ao vestido. Frey observou que as suas leituras anteriores da teoria queer foram uma influência mais direta na sua prática artística, na medida em que arrancou com este projeto a pedir para “experimentar o vestido de noiva”, mas pediria mais tarde para experimentar “o vestido”, de forma a não marcar o género do vestido como feminino. Este exemplo sugere que muitas das perceções produzidas no decorrer do doutoramento só se tornaram funcionais depois de concluído o próprio doutoramento.

### ***Do Practice-based research ao expanded practice***

No fim do que muitas vezes se designa a primeira fase dos programas doutorais nas artes performativas, parece que os métodos, as metodologias e as práticas variam consideravelmente entre si e que os artistas que neles se inscrevem têm expectativas distintas em relação ao curso e avaliam as suas experiências de forma distinta. Quanto aos artistas aqui discutidos, e apesar de todos trabalharem em colaboração, parece não haver nenhum programa académico que permita esse tipo de trabalho colaborativo no contexto do ensino superior, e existe uma preocupação legítima com a ausência de condições logísticas e financeiras para aí realizar trabalho artístico. Visto que o maior problema que parece existir para esta e a próxima geração de artistas é a falta de informação e de comunicação sobre projetos desta natureza em Portugal, a curadoria poderia promover a comunicação entre artistas

mediante diversas formas nas quais se poderiam incluir bases de dados interativos, projetos de investigação comuns, palestras performativas, *reperformance* de trabalhos já submetidos e exposições destes trabalhos dentro e fora do espaço universitário. Desta forma, poderia também proporcionar um maior conhecimento das possibilidades do *expanded practice*, ou seja, a sua capacidade de gerar perguntas, metodologias e descobertas através do próprio processo criativo.

## **II. A perspetiva dos docentes sobre a investigação artística**

### **Universidade de Évora/Escola de Artes**

A Universidade de Évora (UÉ) foi uma das que mais cedo, em Portugal, se interrogou sobre o porquê de as Artes não integrarem, de pleno direito, o conjunto dos outros saberes, tais como as Humanidades, as Ciências e a Tecnologia. Sendo precursora, a UÉ lança, em 1996, cursos de licenciatura em Teatro, Artes Plásticas (hoje Artes Visuais) e Música. Para que seja possível ter um termo comparativo no domínio da formação teatral e a nível nacional, foi em 1995 que a Escola Superior de Teatro e Cinema (fundada a partir do centenário Conservatório Nacional de Arte Dramática) de Lisboa concluiu a sua integração no Instituto Politécnico de Lisboa, e, em 1994, a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo integrou definitivamente o Instituto Politécnico do Porto. Em suma, estamos a referir-nos a projetos de formação “jovens”, pois na sua maior parte não ultrapassam os vinte anos.

O facto de a UÉ ter sido pioneira confere-lhe vantagens face às suas congéneres no processo subsequente de desenvolvimento. Assim, e aproveitando a esteira das reformas de Bolonha, reformula o seu organigrama e cria estatutariamente, em 2008, a unidade orgânica Escola de Artes (EA) – que integra os departamentos de Arquitetura, Artes Cénicas, Artes Visuais e Design, e Música – em paralelo com outras Escolas: a de Ciências Sociais, a de Ciências e Tecnologia, e o Instituto de Investigação e Formação Avançada (IIFA). Em 2010, foi a criação de três cursos de investigação avançada (3º ciclo / doutoramento), todos os três ainda atualmente em funcionamento e em franca expansão: Arquitetura;



Artes Visuais; Música e Musicologia<sup>12,13,14</sup>. Trata-se de cursos monodisciplinares onde se afirma e promove a possibilidade de os candidatos desenvolverem um projeto de criação artística como parte integrante da validação do grau.

Para melhor conhecermos estes projetos, entrevistámos os diretores dos cursos de 3º ciclo de Arquitetura e de Artes Visuais<sup>15</sup>, Professor João Soares e Professor Filipe Rocha da Silva, respetivamente, e também a Professora Christine Zurbach, da área dos Estudos em Teatro (que, de 2007 a 2010, assumiu a anterior direção do já mencionado CHAIA). Nestas entrevistas, com uma duração aproximada de 60 minutos, para além dos temas gerais em debate, procurámos dar ênfase, em cada uma, a um assunto específico, tendo em conta o estatuto e a proveniência do nosso interlocutor. Relativamente aos dados recolhidos abordamos aqui, em termos temáticos: o *modus operandi* do processo de candidatura aos cursos – inscrição, seleção dos candidatos, formalização e logística do projeto de investigação; e uma reflexão geral sobre os recursos necessários para implementar as dinâmicas processuais de Investigação em Artes.

### Design e implementação dos cursos

Que estratégia sustentará a opção de, na Universidade de Évora, se proporem cursos monodisciplinares<sup>16</sup> apesar de todos os departamentos es-

tarem sob a alçada do mesmo “chapéu”, a Escola de Artes?

Apesar de não ter sido este um dos tópicos específicos das três entrevistas realizadas é-nos, todavia, possível depreender que argumentos científicos mas também corporativos poderão sustentar tal tomada de posição – nomeadamente a ideia de que esse formato possibilite a constituição de um *corpus* disciplinar mais coeso, tanto a nível dos saberes como a nível do grupo de docentes implicados. A interdisciplinaridade em projetos de *Practice-based Research* estará, neste contexto, matricialmente menos presente podendo no entanto tornar-se operativa a partir do eixo disciplinar de cada um dos cursos.

Ainda que apenas o tempo possa revelar se a opção de criar os três cursos terá sido a mais acertada, é, desde já, possível salientar o facto de existir, no momento da sua criação, uma dose considerável de experimentalismo, tal como refere João Soares:

Ao longo destes seis anos de existência do curso, a dimensão de experimentalismo foi uma constante. O valor da expressão ‘experiência’ não afirma unicamente uma dimensão positiva e sem acidentes. Diria mesmo que existiu algum voluntarismo e ingenuidade. Então, de repente, deparas-te com dificuldades, mais administrativas ou mais dos conteúdos científicos, enquadradas num debate a nível internacional, e onde vais tomando consciência de que não estás sozinho.

O entrevistado acrescenta ainda que é “ao longo dos debates que também te apercebes que cada professor tem uma ideia diferente do que poderá ser a ‘coisa’: o projeto *By Design*<sup>17</sup> em arquitetura”.

Em Artes Visuais, ao contrário, Rocha da Silva afirma que as dificuldades maiores que encontra

<sup>12</sup> O Departamento de Artes Performativas considerou não estarem ainda reunidas as condições para avançar com um projeto de formação de 3º ciclo.

<sup>13</sup> Ver: <http://www.eartes.uevora.pt/ensino/doutoramentos>

<sup>14</sup> Cursos sediados no IIFA e onde dois deles funcionam em estreita interligação com o Centro de História de Arte e Investigação Artística” (CHAIA) - <http://www.chaia.uevora.pt>

<sup>15</sup> Diretores de curso à data da nossa entrevista - Janeiro de 2016. Por motivos de agenda, ainda não nos foi possível entrevistar o diretor do curso de Música e Musicologia.

<sup>16</sup> Existem em Portugal opções diametralmente opostas como é o caso do doutoramento em “Artes Performativas e da Imagem em Movimento” onde estão envolvidas sete instituições de ensino superior de cam-

pos disciplinares diferenciados (Faculdade de Letras, Faculdades de Belas Artes, Instituto de Ciências Sociais, Instituto de Educação, Escola Superior de Dança, Escola Superior de Música de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema). Ver: <http://doutoramentoemartes.ul.pt/>

<sup>17</sup> Termo anglo-saxónico utilizado no domínio da Arquitetura para definir projetos de investigação com uma valência de projeto prático.



“não estão relacionadas com a adoção de um modelo prático de doutoramento nem com a constituição de um grupo de professores que partilhe a mesma ideia do que isso possa ser; uma parte significativa dos nossos professores são artistas e desenvolvem projetos dentro do quadro da Investigação em Artes”. Ressalva, no entanto, que “há um trabalho a fazer, o de clarificar que estes doutoramentos não são só práticos, pois é necessário desenvolver toda uma fundamentação e um enquadramento teórico do trabalho”.

### Perfil e seleção dos candidatos

Aquilo que se extrai de comum aos dois professores/diretores de curso entrevistados prende-se com uma visão geral sobre os alunos que frequentam os cursos. Rocha da Silva diz que “uma das maiores dificuldades com que nos confrontamos reside no facto de os alunos, sobretudo os que estão ligados à prática artística, apresentarem dificuldades em conceber e realizar o enquadramento teórico relacionado com a sua prática”. Soares testemunha, por seu turno, que “existem poucos alunos que têm pouca consciência daquilo ao que vêm” e que “nesta fase, tudo isso deveria ser bem mais claro”, ao que acrescenta: “uma grande parte dos alunos de doutoramento necessitam de treinar muito mais a sua prática de reflexão e argumentativa”. Sublinhe-se que estamos a referir-nos a um número reduzido de interessados, o que muitas vezes dificulta a possibilidade de seleção para que seja possível colocar os cursos em funcionamento (cerca de dez alunos tem sido o número médio de entrada por edição de cada um dos cursos e o número médio de interessados não tem sido muito superior a esse valor). Nesse universo de alunos encontramos uma variedade de perfis, objetivos, desejos e expectativas pelos quais se candidatam<sup>18</sup>. O

formato dos futuros projetos de *Performance-based research* deverá espelhar essa mesma diversidade.

Impunha-se indagar de que forma os cursos encontram critérios e procedimentos para selecionar os seus candidatos. Nos critérios de seriação, identifica-se uma majoração atribuída às habilitações literárias, denotando-se, contudo, que o valor que se atribui, tanto ao curriculum vitae e ao portefólio, como à carta de motivação e à entrevista, deixa aos decisores uma margem suficientemente ampla que permite atender à diversidade dos candidatos.

### Apresentação dos projetos de trabalho e sua regulamentação

Nestes cursos da Universidade de Évora, ao contrário do que acontece em outros cursos no país, os alunos não têm de escolher o orientador do seu projeto no momento da candidatura nem têm de entregar, à entrada, um projeto de investigação, circunscrito e detalhado, antes entregando e partilhando, isso sim, um projeto de intenções. A elaboração do projeto de investigação, propriamente dito, fica para mais tarde, depois de completado o primeiro ano da componente letiva. Até lá, o desenho inicial vai sendo maturado através de debates e de apresentações preliminares, e é no final desse percurso – e especificamente no seio da unidade curricular de Metodologias – que se considera, geralmente, que os alunos-artistas-investigadores estão mais aptos a formalizá-lo. É também durante esse tempo que se vai clarificando o que poderá significar desenvolver um projeto *Practice-based Research* e que se equaciona a escolha de um formato condizente, tanto com o tema escolhido, como com os ímpetus pessoais de cada um para a investigação.

Nesta sequência, diz-nos o Professor Rocha da Silva que, em face do processo progressivo e dia-

<sup>18</sup> Entre eles: o artista que tem obra feita e que considera importante a sua validação pela universidade, seja por uma razão ou por outra; o artista que reconhece a necessidade de ter o grau académico para poder continuar ou para ter probabilidades de vir a ingressar na carreira docente do ensino superior; artistas que sentem um real impulso para refletirem sobre o que estão a realizar ou o que pretendem vir a realizar e que consid-

eram que este será o melhor enquadramento para fazê-lo; outros que esperam assim poder obter uma bolsa de estudo que lhes dê um suporte financeiro; e todo um outro tipo de hibridismos que não interessa aqui pormenorizar, como, por exemplo, aqueles que ainda não consolidaram a sua carreira artística no panorama nacional e que esperam, com esta qualificação, e poder vir a alcançá-lo.



lógico que a instituição adotou, foi deixando de ter sentido a existência de um regulamento que definisse, *a priori*, as características específicas que um tal projeto de investigação deveria ter:

No início tínhamos como que um regulamento com normas bem rigorosas, com informações, por exemplo, do número de páginas para o enquadramento teórico, elementos que o objeto de criação deveria respeitar, etc., etc., se não existia ambiguidade quanto à normativa geral. No entanto, esse regulamento foi naturalmente, aos poucos e poucos, deixando de ter utilidade.

Constata-se, pois, que um regulamento muito estrito pode constranger – mais do que promover – a inventividade global e a singularidade que cada projeto possa vir a ter. João Soares, alinhado na mesma posição, considera que “é difícil ter um modelo predefinido que seja evidente para todos”, e portanto, assim, “‘a coisa’, a Investigação pelo projeto, a Investigação através do projeto e/ou Investigação sobre o projeto deverá poder adquirir formatos muito diversificados”.

### **Devir no projeto de investigação e valorização da dinâmica processual**

De acordo com Cecília Salles (2014:59), a criação artística é “um projeto que está sempre em estado de construção (...) sempre em renovação”, e isto porque existe, entre os artistas, o “sentimento de que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado”, o que, por conseguinte, “leva a uma busca constante que se prolonga, que dura. O tempo da criação está estreitamente relacionado, portanto, ao tempo de configuração do projeto poético”.

Se o que é intrínseco à experimentação prática e ao pensamento da criação artística é a imprevisibilidade e a mutabilidade, então em contexto pedagógico e de aprendizagem todas as estratégias que visam salvaguardar o devir no projeto de investigação devem ser discutidas e acauteladas. Nas Artes Visuais, por exemplo, para além do que foi exposto sobre o regulamento, foi introduzida,

(...) [no] final de cada um dos seis semestres, uma apresentação do trabalho a um painel constituído pela equipe de professores e até por convidados. Esses encontros constituem momentos de avaliação intermédia onde, progressivamente, se vai discutindo as intenções e as suas mudanças, tal como mostrando trabalho e/ou esboços que estão a desenvolver.

Nesta discussão, o que para nós está em latência é a interpelação do próprio conceito de projeto – gesto em perspectiva e, portanto, vetorizado para o futuro, mas que muitas vezes é entendido, unicamente, como algo que se concebe e encerra para, em seguida, ser executado em conformidade. Se assim for percecionado, a sua dimensão experimental de tentativa e erro, de hesitação e recomeço – tal como Beckett nos diz: “Tenta. Fracassa. Não importa. Tenta outra vez. Fracassa de novo. Fracassa melhor” – pode vir a perder toda a sua acutilância. Um projeto de investigação deve, pois, estar sempre aberto à dinâmica processual da experimentação e ao devir – tal como o caminhante que, ao pôr-se em marcha, sabe de antemão que os cruzamentos que irá encontrar o poderão conduzir a um local bem diferente daquele que tinha, inicialmente, planeado.

Talvez o facto de, em Arquitetura, o conceito de projeto estar mais conectado com algo que se cria primeiro para executar depois tenha proporcionado uma discussão mais aprofundada sobre a temática com o Professor responsável pelo curso. Assim, no desenrolar da entrevista, Soares questiona(-se): “Numa leitura tão positivista da noção de projeto, onde é que há espaço para modos de ação tão próximos da pintura e da literatura, do teatro e da música, onde existe a introdução do acaso ou da serendipidade?”. Ao longo da entrevista o entrevistado reforça este seu questionamento afirmando que, na sua perspectiva, o projeto “não deve ser entendido como uma ação sequencial, linear e absoluta e como lógica de primeiro recolher a informação para posteriormente se encontrar a resolução”, já que

(...) quem conhece e trabalha em qualquer área artística sabe que se vive sempre num *modus* de operar de vai-e-vem e de redefinir a tua ideia à medida que vais escavando, à medida que vais



realizando esboços e equacionando tentativas de concretizar. Mas é importante ter como que uma pré-intuição projetual. Portanto, o projeto deverá estar sempre a ser como que redefinido ou afinado. O esboço inicial ou a direção de partida não faz mais do que aquilo que faz o motor de arranque: iniciar o movimento, definir e balizar a direção que o projeto deverá no futuro tomar.

Na lógica académica da investigação artística, haverá portanto tendência para valorizar a análise e a fundamentação do ato processual, pois é nesse espaço que “tu descobres e desmontas as maneiras de pensar, os protocolos e as metodologias que usas, os modos de fazer reconhecidos pelos pares e que te permitem extrair conhecimento e replicar determinadas experiências”. Em síntese, deverão encontrar-se estratégias para que o projeto esteja sempre em modus de ser redesenhado pela ação experimental; mas, para que isto possa ter lugar, será fundamental que, durante o processo, se venha a estabelecer um diálogo constante (ainda que, por vezes, intermitente) entre o fazer e o pensar, ao longo do percurso da investigação. É na forma como se articulam estas duas dimensões, interdependentes mas também complementares, tal como na escolha dos instrumentos e as linguagens que se utilizam que se define a especificidade de cada um dos projetos com metodologia *Practice-based Research*.

### **Implementar a investigação em Artes – cursos e sua gestão**

As ideias que neste ponto se lançam surgem sobretudo a partir da reflexão que a professora Christine Zurbach, da UÉ, connosco partilhou.

Em primeiro lugar, e necessitando estes doutoramentos de espaços específicos para realizar a pesquisa, Zurbach interroga-se: “A investigação em Artes não pode ser uma coisa um pouco exótica que as pessoas fazem não se sabe bem onde”. Ilustra tal afirmação reportando-se à Universidade de Évora e ao programa de Artes Visuais e Design, expressando que a investigação desenvolvida “deveria poder realizar-se mais no espaço físico do

Pólo dos Leões”<sup>19</sup>, local onde acredita “existirem condições – espaço, máquinas, materiais – para desenvolver-se a experimentação”. E conclui: “Sou de opinião que se deveria intensificar a política de aproveitamento dos recursos e, assim, conseguir-se dinamizar a investigação-criação naquele pólo”. Apesar de neste caso e nesta disciplina artística existirem condições físicas para o desenvolvimento de projetos de investigação-criação o certo é que tende a escassear depois outros recursos necessários para a sua concretização, por exemplo, tanto a nível dos materiais como do suporte logístico e de produção. Rocha da Silva, Diretor do curso de Artes Visuais e Design, afirma, perentoriamente que, no seu conjunto, a “universidade não está preparada para poder ter custos de produção muito elevados com a investigação em Artes”, considerando que isso “é um verdadeiro problema para este tipo de teses que englobam a prática”. E continua, asseverando que tais limitações “condicionam em muito a qualidade dos resultados. Diria mesmo que por causa disto a parte prática não é apresentada de uma maneira digna”.

Em síntese, se centrarmos a reflexão sobre a investigação em Artes naquilo que são os recursos necessários, rapidamente concluiremos que as exigências serão sempre muitas e diversificadas e que, por isso mesmo, a situação, quaisquer que sejam as variantes, requererá, de modo contínuo, um esforço endemicamente insuficiente por parte das universidades Portuguesas. Certo é também que essas limitações dependem do tipo de trabalhos que os alunos idealizam desenvolver, caso a caso, bem como das necessidades específicas de cada uma das disciplinas artísticas, umas seguramente com mais demandas do que outras. De salientar ainda que a análise não deverá limitar-se às considerações sobre a existência ou não de recursos físicos e/ou materiais e/ou de produção, mas igualmente contemplar a avaliação dos recursos humanos (por exemplo, as competências dos docentes que orientam este tipo de investigação), até à disponibilização de bolsas de estudo colocados à disposição dos alunos-artistas-investigadores para que possam,

<sup>19</sup> Campus onde, fisicamente, funciona o Departamento de Arquitetura, Artes Visuais e Artes Cénicas.



durante o período da investigação, centrar-se no seu trabalho. Neste âmbito, a partir de uma análise geral sobre os dados disponíveis não nos restarão, pois, dúvidas ao afirmar que, atualmente, os recursos existentes são significativamente reduzidos, deixando comprometida a alavancagem desta área de investigação. Assuma-se de forma perentória: hoje em Portugal, uma parte significativa das universidades que se têm aventurado no domínio das Artes não oferece os requisitos necessários para responder às exigências que a investigação prática em Artes lhes coloca. Mas também se diga de forma clara: se olharmos retrospectivamente para o desenvolvimento que o ensino e a investigação em Artes conheceram durante a primeira década do novo milénio, é-nos possível afirmar que se verificou, efetivamente, uma alteração positiva e sem precedentes. O Professor Rocha da Silva, que atentemente tem acompanhado todas estas mudanças no ensino das Artes, partilha da mesma visão:

De há dez anos para cá houve um grande desenvolvimento do ensino artístico: mais e melhores cursos de formação; melhor formação dos docentes; melhores condições; mais investigação realizada; mais internacionalização... É por isso que não estou pessimista relativamente ao futuro: o progresso tem sido, de facto, considerável!

Apesar das dificuldades existentes e que não podem ser escamoteadas, importa aqui salientar projetos que conseguem, à sua maneira, encontrar soluções inovadoras para os problemas e limitações com que se vão deparando.

### **Universidade de Coimbra/ Faculdade de Letras – um exemplo de *expanded practice* no contexto português**

No domínio da gestão de recursos o projeto de 3º ciclo da Universidade de Coimbra/ Faculdade de Letras é digno de destaque o Doutoramento em Estudos Artísticos<sup>20,21</sup>. Na entrevista que fizemos

ao Diretor deste curso, o Prof. Dr. Fernando Matos de Oliveira, especialista na área dos Estudos Teatrais e Performativos, descobrimos a forma ardisosa com que este curso recorre a parcerias com instituições da cidade de forma a viabilizar o desenvolvimento dos seus projetos de investigação-criação. Saliente-se que Matos de Oliveira exerce, simultaneamente, a função de Diretor Artístico do Teatro Académico Gil Vicente (TAGV<sup>22</sup>) o que, no caso de Coimbra, torna as sinergias entre o curso e o TAGV<sup>23</sup> mais fáceis de promover e gerir. Recentemente foi celebrado entre as duas instituições um protocolo que define que a equipa de produção, de comunicação e a de apoio técnico do TAGV passam a incluir nas suas funções o apoio a estes projetos de investigação-criação que se desenvolvem a partir da Universidade. “Agora é necessário aprender a gerir as implicações práticas do que foi acordado”, o mesmo referiu. Para ilustrar o tipo de interações que pretende por em prática de forma continuada dá o exemplo de um aluno de doutoramento da área da performance que, ao longo da temporada do TAGV, foi apresentando partes desse seu trabalho naquele espaço de difusão e que para tal teve o apoio de toda a equipa técnica do Teatro. Durante a nossa conversa o referido professor destacou o fato de que na mesma semana em que o aluno teve a sua defesa de tese inaugurou uma exposição (Artes Visuais) no TAGV, onde o artista-aluno expõe elementos processuais dos projetos performativos que faziam parte do corpus da sua investigação. Este exemplo que se acaba de referir, entre outros, ilustra bem o que, em termos estratégicos, ali se está a desenhar para o futuro. Não estamos, portanto, a falar de sinergias pontuais mas sim de ações que fazem parte de uma estratégia bem urdida para gerir interações e recursos existentes numa mesma cidade. Apesar de já haver casos bem-sucedidos desta parceria não estamos perante um dado adquirido, como refere o professor/diretor artístico. Este processo confronta-se com resistências várias nomeadamente, a necessi-

<sup>20</sup> <http://www.uc.pt/fluc/artisticos/curso/3ciclo/>

<sup>21</sup> Três áreas de especialização: Estudos fílmicos e da Imagem; Estudos Musicais; e Estudos Teatrais e Performativos

<sup>22</sup> <http://www.tagv.pt/>

<sup>23</sup> Refere, no entanto, que “outra pessoa que não eu que tivesse à frente deste Teatro teria de fazer essa mesma articulação”.



dade de “convencer a própria Universidade que é importante legitimar outras funções para o Teatro Gil Vicente, não só de apresentação pública de espetáculos mas acrescentar-lhe esta função de relação com o ensino e a investigação artística”. Acrescenta que “reinterpretar a função do que pode vir a ser aquele Teatro Universitário é um processo que não está terminado; pela prática vamos demonstrando o interesse e a exequibilidade de associar àquele Teatro esta nova valência da programação”.

Cabe a cada um dos projetos de formação em Artes existentes em Portugal analisar o interesse e a viabilidade deste tipo de parcerias e a nós, por último, ressaltar que este modelo de mediação não deve ser analisado unicamente como meio de contornar dificuldades a nível dos espaços e da produção mas também como ato que promove interfaces positivos entre o trabalho desenvolvido nas Universidades, o público em geral e as estruturas de difusão. A efetivar-se este modelo no futuro de forma mais sustentável, teremos então Teatros não só a apresentar espetáculos e objetos artísticos acabados mas também a incluir na sua programação materiais resultantes de um processo de investigação. Referimo-nos, por exemplo, a momentos de partilha *work in process*, conferências-performances, oficinas-demonstração, exposições e filmes que documentam e expandem os processos de investigação-criação. Será esta uma das formas de expandirmos e visualizarmos o impacto que os projetos de investigação artística no âmbito do *expanded practice* possam vir a ter junto dos Teatros e do seu público, ou seja, os Teatros, ao oferecerem aos seus públicos o acesso a outros tipos de objetos artísticos estarão assim a contribuir para uma mudança de perceção sobre o que e como se produz hoje no domínio das artes.

## Referências

- Entrevista com Christine Zurbach (14/01/2016)  
 Entrevista com Fernando Matos de Oliveira (22/01/2016)  
 Entrevista com Filipe Rocha da Silva (14/01/2016)  
 Entrevista com Joana Craveiro (29/07/2016).  
 Entrevista com João Soares (13/01/2016)  
 Entrevista com José Eduardo Silva (20/1/2016)  
 Entrevista com Tales Frey (06/07/2016).  
 KERSHAW, Baz com Lee Miller/Joanne Bob Whalley e Rosemary Lee/Niki Pollard (2011) «Practice as Research: Transdisciplinary Innovation in Action» in Baz Kershaw e Helen Nicholson (eds.) *Research Methods in Theatre and Performance*. Edimburgo: Edinburgh University Press. 63-85.  
 HASEMAN, B. C. (2006) «A Manifesto for Performative Research», *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources*, 118, 98–106.  
 HODGDON, Barbara (2015) *Shakespeare, Performance and the Archive*. Londres e Nova Iorque: Routledge.  
 LINDEN, Jane (2012) “The Monster in Our Midst: The Materialisation of Practice as Research in the British Academy” in *Curating Knowledge: A critical curatorial platform for PaR*. PhD thesis. Leeds Metropolitan University. Available at: URL <http://www.cheshire.mmu.ac.uk/dca/curating-knowledge/> (Accessed: 1/12/2016)  
 PRECIADO, Paul Beatriz (2002) *Manifesto Contra-Sexual: Práticas Subversivas de Identidade Sexual*. Madrid: Opera Prima.  
 SALLES, C. A. (2014) *Redes da criação. Construção da obra de arte* (2ª ed.). São Paulo: Editora Horizonte.  
 TAYLOR, Diana (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham e Londres: Duke University Press.

