

M

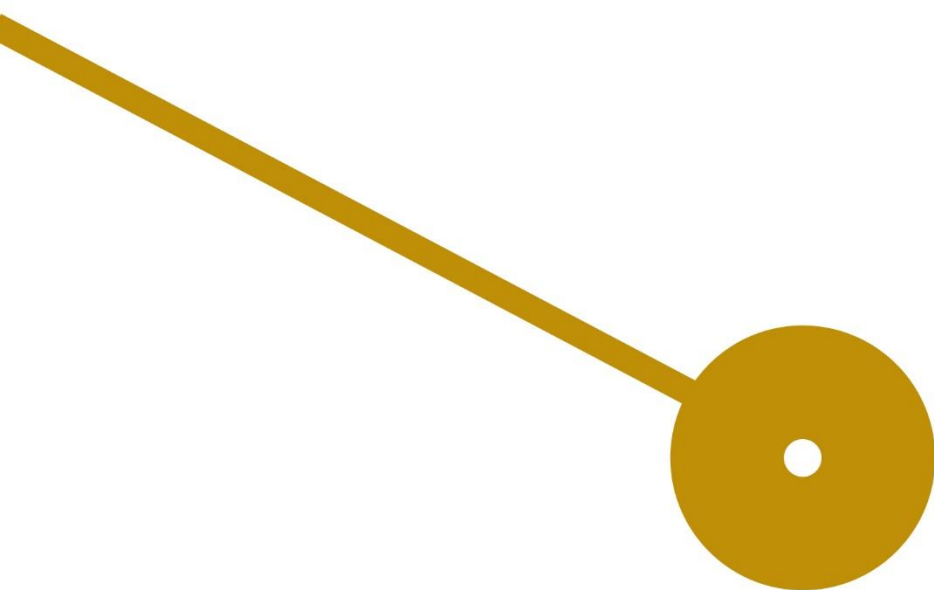
MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
DIREÇÃO de CENA e PRODUÇÃO

# Métodos de Criação e Produção Colectiva

à procura de um lugar

Joana Amado de Freitas Vieira Nogueira  
da Silva

10/2024



M

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
DIREÇÃO de CENA e PRODUÇÃO

Métodos de Criação e  
Produção Colectiva  
à procura de um lugar  
Joana Amado de Freitas Vieira  
Nogueira da Silva

Dissertação apresentada à Escola Superior de  
Música e Artes do Espetáculo como requisito  
parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Artes Cénicas, especialização Direção de Cena  
e Produção

Professora Orientadora  
Regina Castro

10/2024



Ao tempo.



ESMAE  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO  
PORTO

## **Agradecimentos**

Aos colegas e professores de mestrado, pelas referências, conversas, sonhos e pela amizade.

À minha professora orientadora, pela paciência, pela sabedoria e por me ter convencido a ver os filmes da Agnes Varda - que rapidamente se tornou na minha realizadora favorita.

Aos autores citados, por alargarem campos e horizontes de conhecimento e estarem nesta dissertação, sem que para isso tenham concordado previamente.

À Plataforma285, ao Raimundo, à Cecília, à Beatriz, e à Raquel, por me receberem sempre nas suas salas de ensaio e de trabalho, pela generosidade e carinho que imprimem em todos os seus processos criativos.

Aos Silly Season, ao Ricardo, ao Ivo, à Cátia, e à Inês, pela prontidão com que aceitaram receber-me, pelo amor com que trabalham - e que transborda, pelo humor contagiante.

À Materiais Diversos, por ser casa.

A'Os Possessos, aos auééú Teatro, e ao Teatro da Cidade, pela amizade e por tantas outras coisas maravilhosas que não conseguiria enumerar nesta dissertação.

Aos meus pais, sempre pacientes. À família e aos amigos, por darem sentido à vida e por me *obrigarem sempre a insistir em trabalhar*.

ESMAE

ESCOLA

SUPERIOR

DE MÚSICA

E ARTES

DO ESPETÁCULO

POLITÉCNICO

DO

PORTO

**Resumo**

Esta dissertação procura evocar novos modelos de gestão cultural e práticas colectivas de trabalho no campo das artes performativas. Situa a criação e a produção artísticas no contexto de uma sociedade tecnológica e global, onde a arte e o conhecimento são questionados por novas perspectivas éticas e estéticas. Procura interseccionar estas implicações políticas nos modos de fazer e pensar o teatro. Explora de que forma os atos de concepção, planeamento, encenação, produção e reflexão se completam ou se conjugam como gestos de afirmação e contestação. Paradoxalmente, quando a sustentabilidade das companhias é posta em causa, pela dificuldade de financiamentos e espaços de ensaio e apresentação, os novos coletivos inventam diversos formatos de criação comum e transformam as formas de fazer teatro, onde a amizade e os afetos adquirem um carácter prioritário.

**Palavras-chave**

Produção; colectivo; autoria; playfulness; afetos; criação.

**Abstract**

This dissertation seeks to evoke new models of cultural management and collective working practices in the field of performing arts. It situates artistic creation and production in the context of a technological and global society where art and knowledge are questioned by new ethical and aesthetic perspectives with political implications for ways of making and thinking about theater and the structures that conceive of it as an act thought out and generated individually or collectively. It explores how the acts of conception, planning, staging, production and reflection complement or combine as gestures of affirmation and contestation. Paradoxically, when the sustainability of the companies is called into question, due to the difficulty of funding and rehearsal and performance spaces, the new collectives invent various formats of common creation and transform the ways of making theater, where friendship and affection take priority.

**Keywords**

Production; collective; authorship; playfulness; affections; creation.

## Índice

<b>Parte I: Enquadramento Teórico</b>	<b>3</b>
1. Crise Filosófica	4
2. Arte e Academia	7
3. Autoria	9
4. Amizade e afetos	12
5. Tempo	14
<b>Parte II: Metodologias Qualitativas</b>	<b>21</b>
6. Premissas da Investigação Científica	22
7. Investigação Pós-qualitativa e Artística	24
8. Investigação versus Criação	26
9. Reflexividade	28
<b>Parte III: Métodos de Criação Colectiva</b>	<b>30</b>
10. Contextualização	30
10.1 Internacional	30
10.2 Nacional	32
11. Processos de Criação Coletiva e Ação Coletiva	35
12. Lumbung	39
13. Playfulness	42
<b>Parte IV: Modos de Produção Colectiva</b>	<b>44</b>
14. Criação/Produção	44
15. Programas de Financiamento	45
16. Produtoras	50
17. Outras atividades das companhias	52
<b>Reflexões Finais</b>	<b>54</b>

ESMAE

ESCOLA

SUPERIOR

DE MÚSICA

E ARTES

DO ESPETÁCULO

POLITÉCNICO

DO

PORTO

## Introdução

O quadro teórico desta dissertação começa por se situar em quatro obras estruturais que realizam uma retrospectiva das artes performativas, séculos XX e XXI, abordando percursos, processos criativos e inquietações de vários profissionais do setor cultural. A investigação começa por estudar modos de criação colectiva, focando-se em processos de concepção de objectos artísticos, tendo como espaço central a sala de ensaios. A este propósito abordam-se temas como arte e academia, autoria, questionando como a criação e a produção, tal como os mecanismos de trabalho no campo das artes performativas se confrontam, reagem, e dialogam com os problemas globais atuais (sociais, políticos, económicos, éticos, ambientais, etc). Cruza-se este estado de anomia com possíveis respostas e reações, tais como: um maior investimento no campo afetivo dentro de lógicas laborais, e uma outra relação com o tempo. Num segundo momento, este estudo e esta construção partem de uma afirmação de Vânia Rodrigues (2020), com a qual concordamos e onde nos posicionamos:

*A estes debates – que são decisivos, evidentemente – quero juntar o questionamento dos próprios modelos de criação, organização e trabalho dos artistas, os seus pressupostos e a natureza das relações entre pares que se têm vindo a estabelecer. Isto significa que considero urgente atender às condições do trabalho criativo em Portugal, mas que, ao invés de analisar o comportamento das estruturas e dos artistas face às mutações do sistema artístico institucional (nas suas dimensões laborais, legais, económicas), quero olhar aprofundadamente para o que se passa dentro das*

*estruturas de criação. Não dispensando o aparato das políticas culturais e suas implicações para a estruturação do tecido artístico, interessa-me compreender motivações e decisões individuais: porque fundamos e mantemos companhias de teatro e dança? Como as gerimos? Que propósitos servem as estruturas que existem e as que temos vindo a criar? O modelo 'clássico' de 'companhia' estará esgotado? Será possível formular outros modelos organizativos para a área artística? (2020, p. 25).*

Neste sentido, a pesquisa segue uma nova orientação, mais focada nos modelos de produção dos colectivos e estruturas do setor cultural, com um foco num conjunto de novos valores que guiam as suas práticas. Questiona-se qual o papel da produção na sua relação com a criação e com os contextos sociais e políticos do tecido onde se inserem. Esta abordagem procura questionar o dilema que coloca valores humanistas (dignidade, cooperação, justiça) em confronto com prioridades do modo de produção capitalista e financeiro (competitividade, lucro, exploração). A partir deste questionamento teórico, a metodologia situa-se numa abordagem pós-qualitativa que recolhe, reúne e confronta a bibliografia com experiências práticas.

Nesta sequência, a terceira parte deste texto aborda os métodos de criação colectiva, e a quarta parte reflete sobre modelos de produção. O presente texto está construído como um questionamento que articula e põe em diálogo a teoria, a metodologia e as experiências narradas, sendo ele próprio um processo de construção de conhecimento e de reflexão sobre os "Métodos de criação e produção colectiva", à procura de um lugar.

## Parte I: Enquadramento Teórico

Percebendo que não existe apenas uma só forma de trabalhar colectivamente, esta dissertação procura recolher experiências e práticas de grupos que trabalhem de forma colaborativa, tendo como campo de trabalho as artes performativas — nos seus diversos espectros. Valoriza-se assim uma dimensão de interdisciplinaridade — cada vez mais presente, à medida que as barreiras e definições de teatro, dança e performance se vão diluindo (Brayshaw & Witts, 2014). Procura-se também compreender como diferentes estruturas organizam a sua atividade, que modelos de produção adotam; assim como estudar os seus processos criativos e diferentes formas de construir dramaturgias; procurando também compreender a relação destas entidades com políticas culturais e sistemas/estruturas de apoio — como influenciam a atividade e produção destes coletivos.

Outra dimensão é a forma como a ação destes grupos se pode alargar e ir além do objeto-espetáculo:

- Será a sua atividade apenas conduzida para a produção de um produto final?
- Será replicável?
- Como se inserem os coletivos artísticos no seu contexto/comunidades?

Inicialmente, esta investigação centrou-se em quatro obras principais: *Certain Fragments* (Etchells, 1999) — em torno do trabalho da companhia *Forced Entertainment*; *Small Acts of Repair* (Bottoms & Goulish, 2007) — sobre formas de reparar o mundo e como uma companhia pode fazê-lo; *The Twentieth Century Performance Reader* (Brayshaw & Witts, 2013), e *The Twenty-First Century Performance Reader* (Brayshaw et al., 2020). As quatro obras partem da recolha de testemunhos para refletirem em torno da prática de artistas/grupos ao longo dos séculos XX e XXI.

## 1. Crise Filosófica

Compreendendo e observando estas novas formas de organizar a criação e a produção de estruturas culturais, e conseqüentes mudanças de paradigma, percebemos que estas alterações, que se têm destacado no campo das artes performativas nas últimas duas décadas, crescem no seu potencial de intervenção política. Reconhecemos também o potencial destas práticas em diálogo com novos estudos na área das ciências sociais — “It suggests forms of collaboration and ways to get closer to what is unknown and intangible. Since social scientists and artists are nowadays increasingly problematizing the same issues of capitalism, climate change, identity, and power relations, it is rewarding to map the ways of thinking and working in collaboration.” (Porkola, 2021).

— Como pode o discurso sobre as artes conviver com as suas práticas e qual a sua relação?

Em *As Regras da Arte*, Bourdieu (1992) foca-se nas diversas teorias da crítica literária (artística). Critica a resistência à análise científica das obras de arte — baseada numa ideia de transcendência — “Perguntarei apenas porque tantos críticos, tantos escritores, tantos filósofos põem tanto empenho em professar que a experiência da obra de arte é inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional (...).” (p.12). Herbert Read (2016) critica também esta postura que sacraliza a arte e a situa como um campo distante e indecifrável — “Os intelectuais têm jogado com a sua tese como um brinquedo: reconheceram a sua beleza, a sua lógica, a sua perfeição; mas nem por um instante consideraram a sua exequibilidade. Trataram o ideal mais apaixonado de Platão como um paradoxo inútil, que só pode ser compreendido no contexto de uma civilização perdida.” (p.13). Numa outra camada, Bourdieu (1992, cit in Curto, 2021) critica as sócio-filosofias por basearem as suas análises em pressupostos e intuições sobre a dimensão social dos autores, sem que a assumam enquanto objecto de estudo. O autor aponta para a necessidade de repensar a construção de sentido do mundo nos posicionamentos que a crítica assume em relação à arte e à literatura, principalmente no campo académico, onde se constitui como órgão de poder simbólico.

John Dewey (1934) reflete também acerca do papel do crítico, reconhecendo que cada indivíduo é um ser subjetivo — “Todo crítico como todo artista tiene una propensión, una predilección que se liga con la existencia misma de la individualidad.” (p.365). Contudo, realça a importância de apreciar uma obra de arte, não apenas partindo das percepções e sensações, mas também a partir de critérios concretos. Devendo formular uma opinião fundamentada que se rege por padrões de análise. Neste ponto de vista, o crítico reproduz sempre uma visão que advém da sua percepção e experiência de vida, sem que a sua leitura deixe de ser objectiva, de acordo com os critérios instituídos. A sua objectividade é sempre contextualizada e circunstancial (Fischer-Lichte, 2005) — de acordo com o seu tempo e cultura dominante. Nas suas obras *Love of Art* (Bourdieu & Darbel, 1966) e *O Poder Simbólico* (1989), Bourdieu aborda a existência de estruturas dominantes — como a academia, por exemplo — produtoras e detentoras de capital simbólico, cujos discursos criam ideais homogeneizantes.

— Pensar as artes como representação ou como intervenção?

Atualmente, o setor cultural procura reinventar outros modos de vida, outras formas de nos relacionarmos em sociedade e com o planeta, face aos desafios globais — alterações globais, conflitos geopolíticos, desigualdades sociais — através de novas formas de colaboração e organização da vida em comum (Porkola, 2021).

No seu *Dossier de Dramaturgias dos Afetos*, Ana Pais (2021) apresenta-nos vários autores, entre eles Cassiano Sydow Quilici — que nos fala do conceito *afecto da urgência* nas artes performativas, como mecanismo de ação e intervenção — “ (...) que somente ao deixar-nos afetar pela urgência é possível tornar consciente, profunda e colectivamente, a necessidade improtelável de mudança. Contudo, para mudar, é preciso reconhecer hábitos instalados, automatismos invisibilizados pela repetição de mecanismos, discursos, padrões.” (Quilici cit in Pais, 2021, p. 13).

Do mesmo modo, as inquietações dos artistas servem como motor para as suas criações. Na mesma linha de pensamento de Bourdieu, Óscar Cornago (cit in Pais, 2021) aponta também para o “(...) estabelecimento de certezas (traduzindo-se em binómios incontestáveis), abstrações e configurações de verdades únicas que têm não só dificultado mas também bloqueado o desenvolvimento de saberes alternativos.” (p. 13). A este propósito, Goebbels (cit in Manfred Brauneck & ITI Germany, 2017)

apresenta vários exemplos de como as artes performativas contemporâneas sempre se relacionaram e posicionaram com a crítica institucional. Ao contrário das artes plásticas, nota que as artes performativas são condicionadas pelas suas próprias hierarquias e pela arquitetura dos espaços em que operam — “The training organisations follow rigid ideological traditions: far from being the exploratory laboratories Goebbels would like them to be, they serve the market.” (p. 578). O autor apela ao investimento robusto em espaços independentes de performance como alternativa a espaços condicionados por padrões de efetividade (como por exemplo, os teatros municipais). Tanto Ana Pais (2021), como Pilvi Porkola (2021) sublinham o potencial da imaginação política e da sua aplicação na atividade artística em novas estruturas do setor cultural — não só através dos seus eixos temáticos, como pela forma como se estruturam e trabalham. Tendo em conta o impacto destas novas estruturas (companhias, colectivos, associações culturais, espaços de acolhimento de projectos) no espaço público, o pensamento utópico e os afetos ganham um poder de transformação e de “criar descontinuidades” (Pais, 2021). A autora coloca diversas questões — “De que modo pode [a política de afetos] possibilitar a ativação de outros movimentos, outras forças, outras intensidades nos corpos? Ou ainda, — como os dispositivos cénicos, na potência presencial do encontro, poderão multiplicar forças e movimentos de mudança?” (Pais, 2021).

Rodrigues, (2021) disserta sobre as formas de fazer e ser dos agentes culturais, por nem sempre conseguirem descortinar as ferramentas necessárias para activar a participação interna ou a inscrição social e política das estruturas em que trabalham — “Dir-se-ia que a sua energia está mais orientada para a acção do que para a denúncia” (p.152). A autora considera que a identidade artística destes coletivos se define por uma linha de atuação mais ética do que estética, constituindo-se como um projecto de autonomia, igualmente sustentável nos seus modos de produção e gestão. Estas são também posições políticas que se afirmam como alternativas de pensar o futuro e o espaço público. Estes colectivos constituem-se como espaços de reflexão e intervenção, com dinâmicas de colaboração que vão sendo criadas com a especialização/profissionalização dos seus membros.

— Como pode a crítica artística influenciar as práticas de criação artística, e de produção?

Quando falamos em novas práticas artísticas e modelos de estruturas do setor cultural, falamos do distanciamento dos modelos tradicionais: de companhia ou cooperativa ou colectivo das últimas décadas, que tinham estado até então desde os anos 1970 em Portugal (Rodrigues, 2021). Estes novos modelos surgem como plataformas de trabalho que aglomeram diferentes profissionais da cultura e os seus projectos, cujos eixos de união diferem de uma estética comum. Isto é, estruturas de produção com uma curadoria própria, como a Something Great; estruturas de produtores, como a Academia de Produtores Culturais; estruturas de apoio à investigação e criação, na sua mediação com diferentes públicos, como a Materiais Diversos; colectivos pluridisciplinares, que acolhem os projectos de diferentes artistas independentes, como o colectivo BUBURUZĂ. Todas estas modalidades apresentam uma atividade que segue uma linha de pensamento e um conjunto de valores que transcendem lógicas de produtividade e lucro, — e que traduzem uma forma de estar no mundo. As práticas colaborativas e colectivas nas artes performativas são um bom exemplo, no sentido em que apresentam formas alternativas de organizar os processos de criação artística e as estruturas hierárquicas de trabalho que os compõem, e que historicamente excluem determinados grupos e privilegiam outros (Burton, 2017).

## 2. Arte e Academia

Na introdução do livro *20th Century Performance Reader* (Brayshaw & Witts, 2013) é feita uma reflexão acerca da forma como a performance é ensinada, estudada e criada, em comparação com as práticas apresentadas na primeira edição. Referem diferentes fatores como: maior acesso a material de performance via internet, e maior produção literária e científica; o desenvolvimento das novas tecnologias e a sua integração nos processos criativos; uma maior preocupação dos estudantes e investigadores em ligar as suas práticas de performance com ecologia e sustentabilidade; um crescente trabalho autobiográfico e, por fim, a diluição de barreiras entre as diferentes áreas artísticas, como Teatro, Dança, Artes Visuais — declínio de categorias e hierarquias criativas tradicionais, dando lugar à interdisciplinaridade.

Most performers talk about their work, what they do, what they value in it, and indeed much performance material has begun to be described as ‘statement’ or

‘action’, or ‘a piece’ or simply ‘work’, as if the performers themselves feel the need to de-categorise. (Gómez-Peña; cit in Brayshaw, Witts, 2013, p.6).

Os autores Brayshaw e Witts (2013) apontam para uma mudança de paradigma — reconhecendo que nos últimos 15 anos (à data de publicação), houve uma proliferação de cursos académicos na Europa e na América do Norte, — fixados em diferentes áreas da performance (p.4). Isto fez com que os estudantes fossem encorajados a focar os seus estudos em contextos interdisciplinares, interligando a sua pesquisa com novos conceitos, tais como: performance autobiográfica, live art, escrita criativa, práticas digitais, sound art, devising, teatro físico, body-based practices, critical writing, entre outros — “It’s a story of how key ideas and practices have found their way into mainstream practice” (p.3). Reconhecem também uma crescente vontade dos curadores, programadores e artistas de estabelecer colaborações e de trazer práticas experimentais para as suas programações e os seus projectos de investigação.

Esta mudança marca um reconhecimento gradual de processos criativos e pedagogia criativa como fontes fidedignas de produção de conhecimento — tal acontece devido a uma redefinição cultural de ‘prática’ como elemento integrante na investigação (Brayshaw e Witts, 2013, p.6).

O conceito de transcendência tem vindo a ser questionado também nos próprios processos de criação. Os artistas-autores têm vindo a reclamar as suas práticas e metodologias enquanto ferramentas conscientes e estruturadas de trabalho. Por este motivo, o campo de produção cultural tem vindo a desconstruir a ideia de *génio criador*, substituindo-a pelo conceito de *practitioner* — “The notion of a (male) solo genius whose powerful vision is realised via a predetermined working structure feels like a relic from another era. We believe in dialogic processes, that the best ideas come from collaboration (...).” (Action Hero cit. in Brayshaw & Witts, 2019). Será por isso importante pensar que relação o artista-autor cultiva com a sua obra, mais especificamente, como esta relação se interliga ao conceito de *propriedade* — “The system that produced the author function is a system of ownership and, by the end of the 18th century, the author was placed at the center of a system of property.” (Foucault, 1969).

### 3. Autoria

Levantam-se várias questões referentes ao conceito 'autoria', que nos permitem pensar o que consideramos sagrado e intocável no ato de criação artística. Partindo de uma ideia, ocidental, que une frequentemente o ato de criação à figura de um só criador, génio, solitário. Esta figura, por sua vez, ligada a uma concepção de arte como veículo de autoexpressão, como forma de um criador-autor projectar a uma interioridade — obstinado pelos seus próprios objetivos, rodeado de uma equipa que trabalha para a sua visão artística, num sistema vertical de poder (Masferrer, 2023). Este mito tem sido também cultivado nas indústrias da publicidade, design, ciência, cinema, literatura, engenharia, assim como na academia. No Teatro este conceito materializa-se na figura do encenador, que toma muitas vezes o papel de formador/mentor de um determinado grupo em torno do qual uma companhia se movimenta. Em resposta a este modelo de individualização (Foucault, 1969), surgem novos modelos de organização e criação artística — modelos horizontais, colectivos e interdisciplinares, com equipas porosas e mutáveis — de responsabilidades partilhadas — com modelos e estruturas mais ou menos híbridos (Masferrer, 2023). Penso que será importante pensar que na história da criação colectiva nas artes performativas os grupos se unem porque têm um projecto (estético, político, filosófico) comum, ou porque os une a vontade de trabalharem juntos. O foco passa a estar no processo e na construção de práticas de trabalho.

Descentralizar a figura do autor-solitário é também repensar o seu papel na construção e delimitação de significados, a sua participação na 'produção de sentido', de que nos fala Bourdieu (1989) e na preocupação constante em decifrar o «verdadeiro» significado da obra, como se esta se apresentasse como um enigma. A escrita para Foucault (1969) tinha-se libertado da dimensão de autoexpressão.

Although, since the eighteenth century, the author has played the role of the regulator of the fictive, a role quite characteristic of our era of industrial and bourgeois society, of individualism and private property, still, given the historical modifications that are taking place, it does not seem necessary that the author function remain constant in form, complexity, and even in existence.

Também para Joseph Danan (2010) se marcou uma mudança de paradigma no campo do Teatro, mais especificamente no tratamento dramático de textos usados em cena. Esta mudança baseia-se num abandono de uma preocupação em ser-se fiel ao autor, em prol de uma releitura e apropriação dos materiais. Acerca do trabalho da companhia Forced Entertainment, Tim Etchells (1999) sublinha a sua recusa do textocentrismo e apropriação do caos como parte do processo, assim como a recusa de uma linha autoral. O espaço de criação passa a incorporar caos e colisão de visões e sensibilidades diferentes — “since by collaboration-impro, collage, the bringing together of diverse creativities — one gets an altogether messier world—of competing actions, approaches and intentions.” (p. 55). A companhia Forced Entertainment trabalha a partir de diversos materiais e procura um equilíbrio entre imagem, movimento e texto. Também a companhia Goat Island trabalha a partir da apropriação e recontextualização de textos, movimentos e imagens, numa lógica de reparação e reutilização.

Apontando também para o processo de publicação/apresentação/partilha de uma obra de arte, surgem diversas questões de percepção e produção de sentido. Especialmente em torno do encontro artista-obra-público ou artista-obra-contexto ou artista-obra-campo cultural, e como estes elementos se relacionam.

— Querirá o artista transmitir uma mensagem, ao apresentar a sua obra?

As atuais correntes de pensamento situam a formulação de significados no encontro entre diferentes agentes — “Durante muito tempo, os académicos partiam do pressuposto de que os espectáculos serviam a intenção de comunicar significados predeterminados específicos. A premissa era de que a representação de um texto dramático transmite os sentidos nele fixados” (Fischer-Lichte, 2019). Mais do que compreender o que o artista-autor quer transmitir, os significados são co-construídos com o público — “We’ve never been interested in creating singular meanings (...) What the work is ‘about’ can never be easily verbalized.” (Action Hero cit in Brayshaw & Witts, 2019).

Neste sentido, e de acordo com Fischer-Lichte (2019), a apresentação/publicação não transmite significados predeterminados. Resulta antes do contacto do público com a obra — “We are not, in these dances and music, saying something. (...) We are doing something. The meaning of what we do is determined by each one who sees and

hears it.” (Cage, cit. in Brayshaw & Witts, 2019). Deste modo, os significados produzidos são sempre emergentes — “ My meaning is the piece itself. I’m not going to now make meaning separately from that piece for you. Again it’s not a thing where I’m withholding that - I don’t have it. It only happens for me in the space. In the moment of the theatrical act.” (Brayshaw & Witts, 2019).

— Como se constrói o objeto artístico?

O objecto artístico (que nunca é final e é sempre processo) resulta de uma colagem de diferentes ideias. O resultado é por isso imprevisível, e a evolução do mesmo está nas mãos dos seus participantes. O projecto é, por isso, estruturado de acordo com regras definidas em conjunto e que poderão sempre ser postas em causa e modificadas de acordo com as necessidades do processo. Esta imprevisibilidade, este desconforto podem talvez ser constitutivos da criatividade nas artes performativas. Esta questão surge porque percebemos que não há forma de articular e ligar e pôr em diálogo, sem interferir, modificar, ajustar o objeto com o qual se trabalha.

E se a ideia de “companhia” aqui invocada pondera uma forma hegemónica de organização estrutural e administrativa (...) ela implica também um modo de labor comum: companhia como facto ou condição de ser e estar com o outro, como forma de providenciar amizade ou prazer a um grupo de pessoas numa sociedade. (Martins, sem data).

Procura-se assim perceber como estes grupos se organizam e como desenvolvem o seu trabalho a partir de visões artísticas diversas; e como partilham a autoria dos seus objetos artísticos, contrariando talvez uma ideia de ‘génio criador’. Sendo o Teatro por natureza uma atividade coletiva, este estudo foca-se na compreensão de uma experiência de criação coletiva, onde a responsabilidade criativa/artística é igualmente dividida por todos os membros. Este fator abre-se para uma reflexão sobre o conceito de autoria, geralmente ligado à ideia de um só autor. A noção de coletivo é compreendida na medida em que todos os membros envolvidos desenvolvem a sua atividade numa lógica criativa de coautoria, ou seja, a sua intervenção nos processos não é um auxílio a uma visão artística singular, mas uma co-construção partilhada de sentidos e significados reunidos em processo. Esta é uma utopia que se pretende explorar, assim como pensar o que consideramos sagrado e intocável no ato de criação artística individual, em que o ‘artista-autor-criador’ cultiva uma relação única

com a sua obra, e identificar o que se torna igualmente sagrado quando vários autores e artistas partilham as suas visões e as representam.

#### 4. Amizade e afetos

Ao olharmos para o dia-a-dia dos colectivos podemos observar um conjunto de atividades dinâmicas de proximidade — “Is collaboration this: the 12 years’ endless proximity to other people, physical, vocal, all day and into the night, watching people fade in and out of coherence and concentration (...) We are in the rehearsal space at 2am still talking and arguing about how it works or doesn’t work and X is asleep on the floor, face up, mouth open, arms by his side while the remainder of us talk. When he wakes we will joke a little and continue. Change the furniture, clothes, haircuts and this scene could be any time this past decade. A sharedness that doesn’t have a name.” (Etchells, 1999, p. 55). Falamos por isso da potência da amizade no campo laboral e dos afetos, seguindo o pensamento de Ana Pais (2021) — que nos fala do papel destes grupos na construção de uma consciência sensível colectiva, a que chama de dramaturgia de afetos — uma rede afetiva, que gera encontros e fortalece laços parcerias e laços de colaboração; explora também a forma como os sentimentos públicos influenciam e moldam também a vida/dimensão pessoal.

Podemos identificar assim duas vertentes de afetos na ação das companhias — o seu funcionamento interno, as suas práticas de trabalho e a forma como poderão afectar positivamente as vidas das pessoas envolvidas nos seus projectos (Kershaw & Nicholson, 2011); e o seu posicionamento no mundo, ou seja, que contribuições e reflexões fazem, como se inserem no seu tecido cultural e social, que impacto têm as suas práticas na comunidade onde se inserem. Um exemplo é a companhia de Chicago — Goat Island e os seus Small Acts of Repair (Bottoms & Goulish, 2007) que nos apresentam conceitos como *ecologies of slowness and repair* — uma leitura crítica do trabalho e atividade uma companhia no seu diálogo com os recursos disponíveis e conjunto de valores e preocupações emergentes. Neste caso, a partir da ecologia e das restrições económicas a que a companhia está sujeita — Goat Island criam uma metodologia de produção. Com poucos materiais, o trabalho apresentado é essencialmente físico; os processos são mais demorados e intercalados com pequenas aberturas de processo ao público. O modelo financeiro baseia-se também em contribuições mensais dos membros do colectivo — procurando uma

desaceleração dos ritmos de trabalho e conseqüentemente de vida. Esta documentação de processos poderá ser um importante contributo para uma reflexão crítica em torno das práticas performativas contemporâneas.

Ana Pais (2021) fala-nos assim dos conceitos “poéticas do cuidado” de Tânia Alice e Gilson Moraes — o ato de cuidar como valor fundamental e forma de estar no mundo. Outro conceito, o “afeto público” de Lauren Berlant refere os vínculos afetivos e práticas quotidianas que resultam de normas e valores cultural e socialmente construídos/adquiridos. A dimensão afectiva como motor para estar e operar no mundo, passa também pelas práticas no trabalho, reflexão que “desde o início do século XXI vem surgindo nos discursos académicos, especialmente anglófonos, um particular interesse em pensar a dimensão afectiva do social, as condicionantes culturais da experiência íntima e as dinâmicas performativas dos afectos.” (Pais, 2021, p. 17).

A Amizade é definida como, vínculo interpessoal e voluntário, empreendimento privado e negociável que providencia ajuda, apoio, cuidado — a partir de laços afetivos, baseados em interesses comuns, confiança, honestidade, respeito e aceitação (Weiss, 1998, in Tillmann-Healy, 2003) — “In addition to emotional resources, friendships provide identity resources. Conceptions of self and other are formed, reinforced, and altered in the context of ongoing relationships” (2003). Contudo, as Amizades tendem também a reforçar e reproduzir padrões que reforçam diferenças sociais (Rawlins, 1992, in. Tillmann-Healy, 2003). Aplicando esta realidade à formação e funcionamento de diferentes grupos no setor cultural, — que operam muitas vezes e surgem na base de relações de amizade e proximidade — questiona-se até que ponto estas relações perpetuam padrões de exclusão. Ou seja, se os constituintes dos coletivos têm todos o mesmo *background* – frequentam a mesma faculdade, escola, e as mesmas instituições etc, — até que ponto é que há diversidade nos grupos que criam? Será que se fecham sobre si próprios — que mecanismos de reflexividade são ativados para as estruturas não estagnarem e continuarem fluidas, híbridas e diversas?

When friendships do develop across social groups, the bonds take on political dimensions. Opportunities exist for dual consciousness-raising and for members of dominant groups (e.g., men, Euro-Americans, Christians, and heterosexuals) to serve as advocates for friends in target groups. As a result, those who are “just friends” can become just friends, interpersonal and political

allies who seek personal growth, meaningful relationships, and social justice.  
(Tillmann-Healy, 2003, p. 731).

É nestes grupos e nestas dinâmicas que aprendemos e integramos códigos de comportamento e de linguagem — dialética relacional (Rawlins, 1992, in. Tillmann-Healy, 2003). A autora considera por isso essencial a procura de significados intersubjetivos, como troca de factos e compreensão, em oposição a controlo.

## 5. Tempo

Falamos de tempo, por ser um fator determinante na criação e germinação de projectos, equipas e investigações no campo artístico. Tanto em *A Sociedade do Cansaço*, Byung-Chul Han (Han, 2010), como em *Despacio, despacio* (Novo, 2010) os autores identificam uma mudança de paradigma na sociedade. Esta mudança prende-se não só com realidades políticas e económicas, mas também com sistemas de validação e valorização do indivíduo, especialmente na sua relação com o trabalho. Quando falamos em colectivos e formas colectivas e horizontais de gestão cultural, falamos também da sua relação com o tempo e os consequentes impactos na vida das pessoas envolvidas. Questionamos por isso de que forma novos modelos de gestão e produção podem contrariar a aceleração de que nos falam os autores.

Começamos por identificar a dualidade entre sociedade disciplinar (Foucault, 1975) e sociedade da produção (Han, 2010), para identificar os contextos e dinâmicas de produção de conhecimento entre o paradigma positivista e o paradigma emergente, de modo a situar a importância de implementar práticas de desaceleração na produção artística e criativa.

A *Sociedade do Cansaço* (Han, 2010) explora como os ritmos e a formatação do trabalho produtivo se imprimem na vida quotidiana, influenciando os comportamentos e os sistemas de valores da sociedade. Estas indagações cruzam-se também com o livro *Despacio, despacio* (Novo, 2010), que vem questionar o ritmo acelerado de uma sociedade tecnológica e competitiva, propondo “*20 razones para ir más lentos por la vida*”. Os textos desafiam-nos às correções necessárias para que as nossas decisões tenham em conta uma desaceleração dos nossos modos de viver, de modo a escolher mais vezes modos de contemplação.

Momentos como o Renascimento — com um maior foco no indivíduo, e mais tarde a industrialização — alicerçada à utilização de luz elétrica nos espaços de trabalho e consequentes jornadas de trabalho mais longas, levaram a uma revalorização do tempo, que passa a ser visto enquanto potência económica (Novo, 2010, p. 16). Esta transformação faz com que cada indivíduo seja valorizado pela sua capacidade de produzir algo útil — “Se vive la aparición de una nueva mística, celebrada tanto por religiosos como por laicos: la de considerar que el trabajo es el mayor elemento de dignificación de la persona, y que requiere una actitud de entrega un tanto ascética, porque con él se colabora en la construcción de unas sociedades mejores.” (Novo, 2010, p.17). Maria Novo (2010) identifica assim uma passagem de uma cultura do *estar*, na Europa, para uma cultura do *fazer*.

Han (2010) recorre a um binómio semelhante, no sentido em que se apropria do conceito de sociedade disciplinar (Foucault, 1975), para a confrontar com a atual sociedade da produção (p.19). O autor separa estes dois momentos com os conceitos de *negatividade* e *positividade*, que serão explorados posteriormente. Ser ou produzir, eis uma questão que se levanta. Han (2010) identifica a sociedade do século XXI como a sociedade do desempenho, cuja identidade está interligada com a esfera do trabalho. Gera-se assim um *tempo de trabalho total*, que põe em causa a suposta liberdade individual sustentada pelo neoliberalismo (Giachini, 2017). Todos estes fatores vão influenciar a forma como o tempo é pensado e como a vida, no geral, é organizada. Podemos compreender assim que a própria noção de tempo é uma construção social, alicerçada também a um projecto de sociedade dominante, nas suas mais diversas dimensões — filosóficas, éticas, políticas, económicas — “ De manera que no podemos hablar de un tiempo constante e históricamente regular, sino de *las muchas formas en las que las culturas han negociado con el tiempo*. Del mismo modo, no es igual el tiempo personal de cada individuo que el tiempo histórico de las sociedades o el tiempo cósmico, aunque todos ellos se encuentren enlazados.” (Novo, 2010, p.16).

Face a esta nova época, Han (2010) identifica patologias contemporâneas ao novo paradigma da sociedade de produção; à semelhança de Freud que define a histeria e a neurose enquanto patologias da civilização moderna (Giachini, 2017). A constante necessidade de produzir e a centralidade que o trabalho toma vão gerar uma ausência de *Ser*. Na perspetiva de Han (2010), isto gera sofrimentos psíquicos, os quais liga ao

conceito de “violência neuronal” — “ A sociedade da produção gera, em contrapartida, deprimidos e frustrados.” (p.20). Destaca patologias como síndrome de *burnout* , transtorno de déficit de atenção, hiperatividade e depressão — diretamente relacionadas com o “modo operatório do capitalismo contemporâneo”. (Giachini, 2017). Han (2010) nomeia o indivíduo do século XXI como *animal laborans tardomoderno* — hiperativo e hiperneurótico (p.34) — “Como reverso desta evolução, constatamos que a sociedade de produção e de atividade produz um cansaço e esgotamentos excessivos.” (Han, 2010, p.52).

Na sua tese, Han (2010) separa os conceitos *negatividade* e *positividade*. Negatividade como a decisão de não fazer/dizer não; enquanto que a Positividade refere-se à potência de fazer ou despoletar algo (Han, 2010, p.42). O autor sustenta que as sociedades ocidentais, dentro do paradigma das sociedades disciplinares, se baseavam numa potência de negatividade. Recorriam a dispositivos imunológicos, onde haveria um reconhecimento e separação do ‘outro’, que é visto como uma ameaça. Os mecanismos de defesa destas sociedades disciplinares, regidos por instituições sociais, são a vigilância, o estranhamento, o isolamento e a normatização dos sujeitos. Em contraste, a sociedade contemporânea distingue-se pelo excesso de positividade (Han, 2010, p.52), que resulta numa violência neuronal, imanente ao próprio sistema. Esta constante necessidade de produção e acumulação, na perspetiva do autor, leva a uma autoexploração do sujeito pós-moderno.

Com uma crescente valorização do multitasking e da hiperatividade, vinculada a uma ideia de autorrealização, o ser humano converte-se numa “*máquina de produção* , uma máquina que tem de funcionar sem falhas ou interrupções (...)” (Han, 2010, p.51). De acordo com Han (2010), estes ideais vão sendo vinculados a par com discursos empresariais e institucionais que promovem o bem-estar e a saúde, ao serviço do desempenho e da produção (Giachini, 2017). Este é um sistema que satura física e psicologicamente o indivíduo pós-moderno e que o leva à autoexploração. Han (2010) afirma que há uma quebra nas relações de poder no trabalho - opressor/oprimido - uma vez que o ser humano passa a exercer pressão sobre si mesmo, o que se opõem a uma ideia de liberdade — “ Os adoecimentos psíquicos da sociedade de desempenho são precisamente as manifestações patológicas dessa liberdade paradoxal” (Han, 2010, p.30, Giachini, 2017). Este fenómeno acaba por desabar em patologias como a síndrome de burnout, e a depressão.

Sin embargo, nosotros nos empecinamos en seguir apresuradamente el camino del crecimiento constante: los negocios pequeños tienen que expandirse para, supuestamente, ser más importantes; nuestro currículo frecuentemente es evaluado por el número de proyectos y másters que en él figuran, o por la cantidad de citas bibliográficas, no tanto por la calidad. (Novo, 2010, p.62).

Estas patologias apontadas, são na sua maioria, psíquicas — fator que Han (2015) irá desenvolver mais tarde na sua obra *Psicopolítica* — “Não se produzem objetos físicos, mas não-físicos como informações e programas. O corpo como força produtiva já não é tão central como na sociedade disciplinar biopolítica. Para aumentar a produtividade, não se *superam* resistências corporais, mas *otimizam-se* processos psíquicos e mentais. A *imposição de disciplina corporal* cede lugar à *otimização mental*. Assim o neuro-enhancement distingue-se das técnicas psiquiátricas disciplinares.” (p.35).

Desenvolve-se assim uma ideia de empreendedorismo e *branding* — associados à construção de identidade do indivíduo pós-moderno, sendo expectável que aprenda a gerir-se como uma empresa. Resta, contudo, a dúvida se esta autoexploração se trata de um ato verdadeiramente individual e estanque numa bolha pessoal. Isto é, de que modo podemos enquadrar este comportamento no contexto atual? É possível tomar consciência de que as relações de poder no trabalho/na economia talvez não tenham desaparecido, mas transformado o seu discurso, não deixando de ser igualmente opressoras? Talvez esta autoexploração não seja propriamente uma decisão, mas sim um ato de sobrevivência, num mercado cada vez mais competitivo e opressor.

Há uma outra ideia trazida pelo autor Jonathan Crary (2018), na sua obra *24/7*, que se cruza com este tema. Não será desenvolvida neste trabalho, mas é importante referi-la. Esta ideia passa pela análise do sono enquanto fator de afronta ao capitalismo, por se tratar de um tempo improdutivo e não capitalizável — “Na cultura ocidental contemporânea, na qual impera o regime de trabalho non-stop, o sono se apresenta como a única dimensão existencial ainda não colonizada pelo capitalismo.” (Giachini, 2017).

Esta obra fala-nos de vários estudos com o intuito final de reduzir o número de horas de sono, podendo estender jornadas de trabalho e, supostamente, aumentar os níveis

de produção. Este ideal visa uma inscrição generalizada do trabalho na vida humana, sem quebras — funcionamento contínuo (Crary, 2013, p.8). Alguns exemplos que o texto explana são o 1. investimento no estudo da atividade cerebral de outras espécies animais que passam longos períodos sem dormir, procurando uma aplicabilidade aos seres humanos; 2. testes experimentais com neuroquímicos, manipulação de genes e estimulação magnética transcraniana, a fim de desenvolver métodos que permitam um mínimo de sete dias sem dormir, bastante aliciante para realidades militares, por exemplo; 3. um projecto apresentado no final dos anos 90, que se propunha a construir e lançar em órbita satélites com refletores parabólicos, capazes de refletir a luz do Sol na Terra, com o intuito inicial de fornecer iluminação para a exploração industrial e de recursos naturais em áreas geográficas remotas (Crary, 2013).

A presença constante de estímulos e consequente hiperatividade, geram uma dispersão geral (é esperado que uma pessoa desempenhe várias atividades em simultâneo sendo, contudo, impossível focar-se inteiramente nas atividades que desempenha). Este fator gera aquilo a que Han (2010) chama de *economia da atenção* — “A vida cultural da humanidade, na qual se inclui também a atividade filosófica, só é possível e só se pode desenvolver quando existe uma atenção profunda e contemplativa.” (p.26). Han (2010) fala-nos também de Benjamin — a forma como reclama para o pensamento artístico a necessidade do tédio como impulsionador da criatividade (Han, 2010, p.27). Começamos a perceber que são muitos os autores que trabalham esta ideia de desaceleração — no sentido de propor outros ritmos para o quotidiano (Novo, 2010, p.65), que se alinhem mais com as pulsações naturais do ser humano — “Si decide introducir cierta lentitud en su vida, descubrirá que *ir más lento no significa no hacer cosas*, sino hacerlas viviendo el *ritmo apropiado* en cada caso.” (Novo, 2010, p.64). A contemplação é muitas vezes apresentada como uma necessidade do pensamento criativo — “No estado contemplativo, o indivíduo sai, por assim dizer, de si próprio e afunda-se nas coisas.” (Han, 2010, p.28).

Há também uma dimensão de reflexividade e autoquestionamento, essenciais à criação (García & Hernandez, 2019). Ao contrapor a ideia de *vida ativa* de Arendt, Han (2010) alerta para a necessidade de hesitar, questionar e oferecer resistência aos impulsos do comportamento (pp. 40-41). Defende assim uma *vida contemplativa*, que permite um diálogo interno e prevê um intervalo na ação. Este processo resultaria numa *ação soberana* (Han, 2010, p.41). Penso que, no contexto da investigação e

criação artística, esta *ação soberana* está interligada com o conceito de *reflexividade*, proposto por Natalia García e Fernando Hernández (2019). A investigação artística está ligada a uma abordagem indutiva e fenomenológica — “Na abordagem indutiva nada é definido a priori: presume-se que o conhecimento profundo de um fenómeno e dos seus resultados só podem ser obtidos com insights sobre as experiências pessoais dos intervenientes/participantes. (Latorre et al., 1996).” (Coutinho, 2013). O conhecimento é construído a partir da valorização da refutabilidade (Popper in. Vasconcelos, 2002). Novo (2010) vai também reforçar esta ideia de ver o invisível (pontos de fuga), tapado pelo mercado e aceleração (p.146). O reconhecimento das ciências sociais (ainda em progresso) trouxe também novas metodologias de investigação, tais como o paradigma interpretativo, que se serve das vertentes de fenomenologia e idealismo (Coutinho, 2013). A fenomenologia reconhecia a constante mutação das realidades observadas assim como a sua multiplicidade — “(...) procurava compreender os fenómenos sociais desde o ponto de vista ou perspectiva dos próprios autores.” (Coutinho, 2013, p. 232). O idealismo valoriza também a subjetividade do próprio investigador — “é impossível separar o pensamento das emoções, (...) a subjetividade e os valores são válidos e que devem refletir-se na forma como abordamos a pesquisa...” (p.232). Todos estes métodos se baseiam em duas ações principais — deslocar-se e questionar-se.

Necesitamos encontrar lo bello, descubrirlo, pero para eso es preciso caminar despacio, detenerse a mirar y a escuchar, incluso dejar de lado todas esas resistencias que tanto tiempo y esfuerzo nos roban. (Novo, 2010, p.146)

A mudança de paradigma, presente na sociedade contemporânea — da produção e do desempenho — fez com que vivamos hoje numa constante aceleração — “A existência humana está, hoje, totalmente absorvida pela atividade. Com isso, torna-se completamente explorável (...). Precisamos de uma política da inactividade (...) fazer possível um tempo de ócio verdadeiro [e não vinculado ao trabalho; o ócio, não como o tempo necessário para trabalhar melhor] (...)” (Han, 2021). Novo (2010) diz-nos que somos seres livres e lúdicos. Há assim uma urgência em compreender o ser humano para lá da sua dimensão laboral e de produção. Penso que a arte tem um papel fundamental neste aspecto. Há também que compreender a natureza instável da própria existência. García e Hernandez (2019) falam-nos em aceitar o caos como parte integrante da vida e dos processos criativos — não só faz parte como é necessário.

Compreendendo todos estes fatores, percebemos a importância de oscilar e de criar espaços de pausa e contemplação.

Si conseguimos un adecuado equilibrio, siempre inestable, tendremos épocas de crecimiento y otras estancamiento o incluso de descenso. No debemos preocuparnos por ello, pues los sistemas vivos son sistemas que oscilan constantemente entre el orden y el desorden, y la vida es precisamente el resultado de esas oscilaciones. (...) Como afirma el filósofo italiano Gianni Vattimo, la experiencia de ser humanos no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo, permanente, sino que tiene mucho que ver con el acontecimiento, el cambio, la oportunidad...Pero para que eso suceda y podamos vivirlo en plenitud tiene que encontrarnos preparados, es decir, lentamente humanos. (Novo, 2010, pp. 65-66).

## Parte II: Metodologias Qualitativas

A presente dissertação parte de um conjunto de conceitos e ramificações em torno do tema central — modos de criar e produzir coletivamente nas artes performativas, ao mesmo tempo que se propõe a coleccionar e observar práticas diversas, de modo a poder expandir-se de forma orgânica, isto é, mapear e refletir sobre novas possibilidades para a criação artística. Aponta assim para o coletivo como um caminho a explorar.

Para procedermos ao reconhecimento gradual de processos criativos como fontes fidedignas de produção de conhecimento e a prática como elemento integrante na investigação, construímos um texto tecido entre teorias e exemplos práticos.

Seguindo uma abordagem pós-qualitativa (García & Hernandez, 2019), pretende-se que o mapeamento de práticas e processos de produção possa dialogar com o campo teórico desta investigação. Procura-se perceber como estes grupos trabalham coletivamente — quais as suas práticas artísticas e processos de decisão — e entender como um objecto artístico se desenvolve nesta atmosfera. Virando o foco de atenção para o exterior, desejamos perceber que papel tomam estes grupos nas comunidades em que se inserem e no tecido cultural nacional. E, num efeito de boomerang, observar como estas relações podem ter um impacto na atividade artística, criação e construção das suas dramaturgias. O conceito de playfulness, assim como de lumbung, surgem como uma possibilidade para as práticas estudadas e para o próprio processo de investigação. A investigação lúdica, nos seus pressupostos epistemológicos e questões metodológicas, têm por base a produção artística e dinâmicas de jogo, isto é, a utilização de mecanismos lúdicos de auto-reflexão (Jahrmann, 2019), que implicam emoções como diversão, prazer e entusiasmo, em contextos de investigação.

Esta pesquisa começa por explorar modos de conhecer. Tenta perceber o que é investigar, e mais especificamente, o que é investigar no campo das artes performativas. Inicia-se por um processo que denominei de ‘recolha caótica’ de vários textos acerca desta temática — a partir de reflexões e testemunhos trabalhados em aula e outros materiais encontrados autonomamente e passa depois para a revisão da literatura.

## 6. Premissas da Investigação Científica

Esta pesquisa passou também por compreender o contexto da produção de conhecimento científico. Identifiquei três principais premissas – a primeira, partindo da noção de que não é possível/produtivo ter uma lei única e homogénea, que se aplique a todos os projetos/áreas de investigação. A segunda, sublinhando a importância do olhar do investigador, perceber como escolhe estudar um objeto, de que pressupostos parte, quais os critérios que pretende aplicar na sua pesquisa. A terceira premissa reconhece que investigar e produzir um discurso científico resultam sempre num posicionamento (Hunty, 2022; Vasconcelos, 2002).

Em *Um Discurso sobre as Ciências*, Boaventura (Santos, 1997) critica o binómio ciências naturais/ciências sociais, assim como o método de investigação quantitativo enquanto forma única de investigar. Afirma que “(...) várias investigações vieram a provar a imprevisibilidade em vez do mecanicismo, em vez da ordem, a desordem; em vez da necessidade a criatividade o acidente.” (p.28). Questiona assim vários dos pressupostos da ciência moderna. Mais tarde, Vasconcelos (2002) critica também a “crise dos paradigmas totalizantes de cunho modernista” (p.37), identificando uma tentativa de homogeneização na abordagem das ciências modernas, o que na sua perspetiva reduzia a complexidade socioexistencial dos fenómenos (pp.38-42).

Ambos os autores identificam nas ciências modernas uma dificuldade em lidar com a complexidade e diversidade dos campos de saber. Apontam algumas soluções, com vista à pós-modernidade, tais como 1. a pluralidade metodológica — “(...) com vista à obtenção de um conhecimento intersubjetivo, descritivo e compreensivo (...)” (Boaventura, 1987, p.22); 2. a exemplaridade/transferibilidade dos projectos, para que possam ser aplicados noutros contextos (Coutinho, 2013, p. 238) — “O conhecimento pós-moderno (...) é um conhecimento sobre as condições de possibilidade.” (Boaventura, 1987, p.48); 3. a inter e transdisciplinaridade na investigação, cruzando vários campos do saber — “A fragmentação pós moderna não é disciplinar e sim temática. Os temas são galerias por onde os conhecimentos progridem ao encontro uns dos outros.” (Boaventura, 1987, p.47).

A segunda premissa formula-se a partir de um dos argumentos de Boaventura (1987), que identifica uma maior preocupação em explorar contextos sociais e culturais, assim

como o autoconhecimento, no fim do século XX. (p.30). Reconhecendo que o conhecimento está sempre introduzido num contexto, surge uma clara noção de que produzir conhecimento não é um ato neutro (Rita Von Hunty, 2022). O paradigma qualitativo valoriza do papel do investigador, que opera sob realidades subjetivas — “(...) há múltiplas realidades que existem sob a forma de construções mentais e socialmente localizadas (...)” (Coutinho, 2013, p. 233).

O reconhecimento das ciências sociais (ainda em progresso) trouxe também novas metodologias de investigação, tais como o paradigma interpretativo, que se serve das vertentes da fenomenologia e do idealismo (Coutinho, 2013, p.232). A fenomenologia reconhecia a constante mutação das realidades observadas assim como a sua multiplicidade – onde se “(...) procurava compreender os fenómenos sociais desde o ponto de vista ou perspetiva dos próprios autores.” (Coutinho, 2013, p.232). O idealismo valoriza também a subjetividade do próprio investigador - “é impossível separar o pensamento das emoções, (...) a subjetividade e os valores são válidos e devem refletir-se na forma como abordamos a pesquisa (...)” (Coutinho, 2013, p.232).

A terceira premissa reconhece que o ato de se posicionar (a nível político, social, cultural, filosófico, académico, artístico) está sempre contido dentro de um contexto/sistema – “O ato de narrar o mundo não revela o mundo, mas revela uma visão de cultura, um posicionamento político e um projeto social.” (Rita Von Hunty, 2022). Divido esta terceira premissa em duas dimensões – mundividência e estado da arte, assentes em narrativas contidas no seu tempo, e que são o reflexo de perspetivas dominantes (Steyn, 2015); a segunda dimensão passa pelas condições em que é feita a pesquisa – Alicerçada a que instituições? De que modo e por quem é financiada? Em que comunidade científica se insere? – ao seu contexto - globalização, novas tecnologias e big data, neoliberalismo, capitalismo, pós-modernismo, processos de europeização, biotecnologia, neurotecnologia, inteligência artificial condições em que é feita a pesquisa – alicerçada a que instituições, de que modo e por quem é financiada, em que comunidade científica se insere, entre outros fatores. Arnette Alander (2016) caracteriza também a investigação artística como espaço social de produção de pensamento integrado no paradigma qualitativo que pretende substituir as noções de explicação, previsão e controlo do paradigma quantitativo pelas de compreensão, significado e ação.

Em outras palavras, a concorrência entre diferentes programas científicos implica não só conflitos cognitivos e racionais internos à comunidade científica,

mas também, e fundamentalmente, luta entre diferentes interesses económicos, políticos e ideológicos, bem como entre diferentes visões do mundo e de projectos éticos e societários (...). (Vasconcelos, 2002, p.55).

Podemos então concluir que todo o conhecimento é contextual — “Pero, como nos han enseñado autoras como Haraway (1988/1995), el conocimiento es siempre contextual y los saberes corporizados, transaccionales y relacionales se generan en y a partir de un espacio social, de producción de conocimiento.” (García & Hernandez, 2019, pp. 58–59). A investigação científica está assim inserida numa perspectiva que dialoga com os contextos sociais, políticos e culturais do local onde opera — “Assim, o debate entre as diferentes teorias e paradigmas não pode se restringir aos dilemas internos da produção do conhecimento e das ciências, mas deve ampliar-se no sentido de explicitar claramente esses diferentes interesses e projectos subjacentes a cada teoria teoria, paradigma ou projecto de pesquisa particular.” (Vasconcelos, 2002, p.55). Arnette Alander (2016) caracteriza também a investigação artística como espaço social de produção de pensamento, pensando-a como um campo aberto de relações e não como um método fechado. Surge assim uma maior atenção ao multiperspectivismo, sendo necessário ao investigador explicitar as dimensões que atravessa - “uma definição clara do objeto, (...) enquadres epistemológicos, teóricos e paradigmáticos incluídos na análise, das múltiplas decisões envolvidas na metodologias proposta para a investigação, bem como das implicações subjetivas, éticas, políticas, sociais na pesquisa que permitam à comunidade científica e académica, e à sociedade em geral, acompanhar e avaliar o processo de construção dessa perspectiva particular de conhecimento.” (Vasconcelos, 2002, p.85).

## 7. Investigação Pós-qualitativa e Artística

A mudança de paradigma entre as ciências modernas (abordagem quantitativa e positivista) e a valorização das ciências sociais (valorização da investigação qualitativa), contribuíram para uma transição para as abordagens contemporâneas. Estas novas abordagens focam-se em não reduzir as experiências a uma representação numérica, apostando em práticas interparadigmáticas com diferentes perspectivas epistemológicas e uma *abordagem interpretativa na análise dos processos* (Vasconcelos, 2002, pp.45-46).

Estas ações passam também por um posicionamento do investigador face ao seu contexto — “(...) no contexto atual das sociedades capitalistas avançadas e do pós-modernismo, os conceitos e estratégias epistemológicos de complexidade e de interdisciplinaridade devem constituir valores explícitos da teoria crítica e da agenda das lutas emancipatórias, antiopressivas, de caráter popular-democrático e por uma globalização mais solidária (...)” (Vasconcelos, 2002, p.37). Estes contextos estão em permanente mudança, pelo que a relação investigador-contexto deve ser dialógica e interpretativa. A produção de conhecimento inovador e criativo passa assim pela valorização do investigador na construção de uma visão própria e singular do mundo, compreendendo também a sua implicação nos meios que estuda através da - “prática de rebeldia, de subjetividades inconformistas e capazes de indignação e promover com êxito alternativas” (Vasconcelos, 2002, p.97).

O autoconhecimento, a reflexividade, e a aceitação do caos enquanto potência nos modos de conhecer (Boaventura, 1987, Vasconcelos, 2002) vão estar presentes na investigação artística, que pela sua natureza se recusa a uma definição fixa — “Porque a produção de conhecimento disciplinar tende a permanecer dentro dos limites de cada domínio, cavando cada vez mais fundo em limites de cada domínio, cavando cada vez mais fundo em fontes previsíveis; a investigação em arte pode providenciar um lugar para confrontos e combinações inesperados, criando assim novas possibilidades de compreensão.” (Arlander, 2016, p.4). A investigação artística está também ligada à abordagem indutiva e fenomenológica — “Na abordagem indutiva nada é definido *a priori*: presume-se que o conhecimento profundo de um fenómeno e dos seus resultados só podem ser obtidos com insights sobre as experiências pessoais dos intervenientes/participantes. (Latorre et al., 1996). O conhecimento é construído a partir da valorização da prática, da formulação de possibilidades, e da refutabilidade” (Popper, in Vasconcelos, 2002 p.51). No campo da fenomenologia, Boaventura (1987) defende uma abordagem contemplativa-ativa, assim como García e Hernández (2019), no sentido de mostrar o invisível e dar a ver pontos de fuga, em vez de categorizar e esquematizar informação que nos chega dos processos. No fundo, criar espaços de pensamento e compreender a complexidade dos fenómenos que observamos; fenómenos esses que são passíveis de desordem (Vasconcelos, 2002, pp.62-63).

García e Hernández (2019) apresentam a perspetiva pós-qualitativa, como um caminho para a investigação artística, uma vez que procura interpretar a realidade como espaço de acontecimentos e experiências, e não de dados (p.53). A

investigação artística enquanto prática especulativa (Arnette Arlander, 2016, p.3), que pretende jogar com alternativas - é este jogo que permite um questionamento da realidade e verdades naturalizadas. “Una propuesta para asumir la investigación no como trayecto que define de antemano lo que persigue, si no que se deja sorprender, y da cuenta de ello, por el trayecto que se sigue como proceso y base de la investigación.” (García e Hernández, 2019, p.55). Nesta abordagem há um foco maior no percurso de investigação, sendo que investigar não parte de um caminho pré-pensado, isto é, não pretende provar uma premissa inicial (García e Hernández, 2019, p.57), mas sim criar novos modos de pensar/operar sobre/criar conceitos em relação com a realidade (García e Hernández, 2019). No livro *La investigación artística* (García e Hernandez, 2019) são referidos vários conceitos como *pedagogias do desconhecido/ antipedagogias* (p.66); *modos indisciplinados de conhecer* (p.27); *outros modos de subjetividade* (p.67). Estes passam por valorizar o conhecimento prático e a experiência — “(...) lo sujetos no son previos al evento, sino que es en el encuentro donde y cuando se conforman como tales.” (pp. 77-78). A prática passa a ser vista como uma atividade central na pesquisa, e não como um extra (Arlander, 2016, p.8).

“(pedagogy) it is no longer a model that teaches us to set the terms in which already-known ideas, curriculums or knowledge are «conditions of possible experiences». Pedagogy as a sensation construction is a condition condition of possible experience of thinking (...)” (Ellsworth cit. in García e Hernández, 2019, p.71).

## 8. Investigação versus Criação

A investigação artística vem também reivindicar o rigor metodológico, a transparência dos processos, e a disseminação dos resultados (García e Hernández, 2019, p.19). Popper propõe uma “abertura da metodologia e dos resultados à análise e questionamento pela comunidade científica.” (Vasconcelos, 2002, p.51). A investigação artística opera em dois contextos — na academia e no mundo da arte. Deixa de estar apenas dentro das universidades (Arlander, 2016). Há uma maior preocupação em partilhar o processo de investigação e pô-lo em diálogo com outros campos e interlocutores. É importante que a investigação artística seja transparente e

acessível à crítica (Vasconcelos, 2002, p.95), e que questione os seus meios de representação e partilha — *fazer-se público* (Arlander, 2016, p.60). Não só os resultados, mas também as ferramentas e o processo de investigação devem ser passíveis de partilha — “(...) a principal tarefa para o artista investigador é “reconhecer e mapear as transformações que ocorreram” (Arlander, 2016, p.10). Uma discussão aberta acerca de uma investigação garante não só o multiperspectivismo necessário para um retrato fiel do objeto de estudo, como contribui para um maior desenvolvimento das ciências. García e Hernández (2019) dizem-nos que o resultado ou sucesso de um projecto de investigação artística é também uma construção social — “ the success of a piece of research is a social process wherein peers either accept or reject findings on whether they make sense or not” (Noerager Stern cit. in García e Hernández, 2019, pp.47-48). Passamos assim para o paradigma pós-qualitativo na investigação artística, que lida com uma linguagem simbólica, de imagens, música, som, performance, códigos digitais (Arlander, 2016).

Estas reflexões acerca da investigação podem também alimentar a própria criação artística, no sentido de entender um ‘artista/criador’ — ‘practitioner’, como um profissional com uma prática e linhas metodológicas (que podem e devem incluir o caos); deixando de lado uma ideia talvez romantizada da criação. “A tradição, contudo, ainda informa muitos dos nossos pressupostos culturais. Ela define o que entendemos por semelhança pictórica. As normas continuam a afetar o modo como vemos certos temas (...). Continua a fornecer-nos os nossos arquétipos do «génio artístico»” (Berger, 1972, p.103). Entende-se assim que a partilha de ferramentas e materiais de trabalho poderão ser fontes importantes de construção de pensamento — “ existe a possibilidade de, no decorrer de cada nova criação, as matérias que utilizamos acabarem por poder adquirir também características de indicadores, fornecendo importantes pistas sobre os nossos processos de trabalho. A perspetiva de poder encontrar novas formas de visitar percursos de artistas fez-me pensar no papel da documentação enquanto ferramenta para auxiliar a transmissão de experiências, ou para provocá-las, reequacionando-as, reproduzindo-as ou reintegrando-as através da produção de novas leituras em novos contextos ou formatos de apresentação.” (Azevedo, 2013, p. 11).

## 9. Reflexividade

Face a estas premissas, surge então uma necessidade de permanente questionamento e responsabilização, por parte do investigador. Deverá recorrer a novos critérios e estratégias de análise e de rigor, procurando conhecer a realidade de forma ativa, mais do que moldá-la — “...o paradigma qualitativo pretende substituir as noções de explicação, previsão e controlo do paradigma quantitativo de compreensão, significado e ação...” (Boaventura, 1987, p.54). Relembrando um artigo de Luís Fernandes (2020) , é assinalada a importância da contradição e tensão de perspectivas, evitando uma perspectiva única que apenas dê continuidade a narrativas e discursos dominantes — “Desde dónde o de qué manera pueden la práctica artística y la investigación conciliar saberes que no refuercen lo naturalizado, sino que desestabilicen nuestras propias concepciones? (García, Hernández, 2019, p.78). Como utilizar este questionamento enquanto potência emancipatória e não de regulação?

“(...) minar os sistemas e determinismos fechados, unidimensionais, para poder buscar as contribuições de pensadores preocupados com questões psicológicas, antropológicas, artísticas e culturais, sem produzir uma linearidade epistemológica e teórica homogeneizante, mas sem abandonar o debate ético e político, e colocando a negatividade, o paradoxo, o novo e a incerteza como forças vivas da crítica e do pensamento criativo.” (Vasconcelos, 2002, p.72)

García e Hernández (2019) partem do conceito *reflexividade* como forma do investigador questionar os seus meios, as hierarquias que estabelece, a sua forma de representar e atuar (p.42). Este conceito responde também à constante mutação da realidade e à subjetividade inerente à investigação — fatores que implicam *deslocamentos metodológicos*, — “De manera similar, cuando las metodologías se conciben como inmanentes, cambiantes e transformadoras (Deleuze y Guattari, 1994), y como portadoras de elementos desconocidos e imprevistos, las prácticas de investigación parecen acercar a los académicos a la apertura de la creatividad.” (pp.56-57).

Clara Pereira Coutinho (2013) trata do conceito *triangulação* — a investigação pode revelar múltiplas dimensões do objeto de estudo. A triangulação resulta de uma combinação de pontos de vista, métodos e materiais empíricos, fontes de dados e abordagens teóricas — atribuindo profundidade e rigor no retrato da realidade a ser estudada. Estas ações passam por explorar possibilidades metodológicas (Arlander, 2016, p.7), de forma interdisciplinar, numa prática reflexiva contínua — abdicando de cânones preestabelecidos (Vasconcelos, 2002, p.87).

Retomo a questão da reflexividade, desta vez aplicada ao processo criativo, em especial à necessidade e importância de um autoquestionamento constante durante estes processos; como reforçam Lloyd Newson (cit in. Brayshaw & Witts, 2014, p. 366) — “I’m interested in provoking myself, questioning my own and the performers’ thoughts motivations and assumptions.”; e Peter Brook (cit in. Brayshaw & Witts, 2014, p. 117) — “...we would each day approach the rehearsal putting yesterday’s discoveries to the test (...)”. Penso ser necessário destacar a necessidade de incorporar práticas de reflexão crítica e distanciamento nos modos de produzir material para cena.

A companhia Goat Island trabalha sob uma abordagem do desconhecido, assumindo um papel de ‘amador’ — a partir de um olhar de quem não conhece, de modo a largar vícios e pressupostos. Este deslocamento, para fora de uma zona de conforto epistemológico, ilumina novas perspectivas — “So to shake loose the restrictions of prior knowledge, we take ourselves into areas in which we are not the experts. We have to go outsider our scope of expertise, of knowledge, of comfort and familiarity.” (p.59).

Este deslocamento, para fora de uma zona de conforto epistemológico, ilumina novas perspectivas — “So to shake loose the restrictions of prior knowledge, we take ourselves into areas in which we are not the experts. We have to go outsider our scope of expertise, of knowledge, of comfort and familiarity.” (p.59). Este conceito passa também pela aceitação do caos enquanto potência nos modos de conhecer — “Porque a produção de conhecimento disciplinar tende a permanecer dentro dos limites de cada domínio, cavando cada vez mais fundo em limites de cada domínio, cavando cada vez mais fundo em fontes previsíveis; a investigação em arte pode providenciar um lugar para confrontos e combinações inesperados, criando assim novas possibilidades de compreensão.” (Arlander, 2016, p.4).

## Parte III: Métodos de Criação Colectiva

Em todo o caso, qualquer que seja a cronologia adoptada e independentemente da dissecação dos fundamentos destas transformações, certo é que assistimos, se não à obsolescência, pelo menos ao declínio e reconfiguração das várias formas de ‘companhia’ que se foram popularizando. Existem, aliás, tipologias e taxonomias para todos os gostos: a mais comum separa as companhias ‘de repertório’ das companhias ‘de autor’. É uma distinção simples que se mantém eficaz, mas cuja lente serve cada vez mais apenas para compreender o nosso passado, e menos para entender o presente e perscrutar o futuro. (Rodrigues, 2021, p.167)

Assumindo esta premissa, como exemplo, podemos talvez identificar uma mudança no paradigma de trabalho, que privilegia o campo dos afectos, das relações, da ecologia e do bem-estar, colaboração e cooperação, em contraponto com lógicas produtivistas e capitalistas, focadas na produção e expansão constante. Burton (2017), por sua vez, identifica o potencial que estas práticas coletivas e colaborativas podem ter como alternativas a processos hierárquicos tradicionais, que historicamente excluíram alguns grupos e privilegiaram outros. Através das práticas de trabalho, talvez possamos repensar as nossas estruturas sociais/políticas/culturais.

## 10. Contextualização

### 10.1 Internacional

Iniciamos esta contextualização nos anos 1960 com o trabalho de Grotowski e Barba, — com as suas contribuições para processos de trabalho, encenação e criação descentrados daquilo que era o papel do encenador e mais inclusivos naquele que é o potencial criativo do ator. É nos anos 60 que surgem inúmeros grupos que se definiram como alternativas, tendo na sua formação um carácter político que pretendia

discutir e pôr em causa e situar o teatro de uma outra forma na civilização ou sociedade moderna (Molinari, 2010). Syssoyeva (2013) identifica uma maior atenção/investimento no desenvolvimento de dinâmicas de grupo guiadas por uma liderança ética — nestes casos, focada em apoiar a centralidade do actor no ato criativo (e não apenas executivo). Assim, conclui que o modelo de criação concebido por Meyerhold e posteriormente desenvolvido por Stanislavski se manifestou ao longo do século XX, reemergindo nas práticas contemporâneas da Europa e Estados Unidos — “(...) with their emphasis on accommodated leadership, ethical group process, and the centrality of the actor-creator (...)”. (Syssoyeva & Proudfit, 2013, p. 4). Ainda que estas práticas de encenação e criação continuem corresponder a uma centralidade do encenador, são uma grande contribuição na forma como se formula os processo considerando o encenador como um pedagogo, que equipa os intérpretes criadores reunindo ou melhor que há nos condições necessárias para que o espetáculo aconteça (Molinari, 2010). Barba dá continuidade a este trabalho.

Mas a importância de Barba consiste principalmente em ter sabido libertar a perspectiva *grotowskiana* do seu invólucro mistificante, para torná-la terrena e socializá-la: a importância do teatro, reitera, está antes do espetáculo, no treino, na investigação das próprias capacidades físicas e expressivas. A função social do teatro não deve ser procurada no problema de comunicação, mas sim no problema de elaboração, onde o que o teatro produz é antes de mais a própria estrutura social, isto é, o grupo teatral ou a companhia. (Molinari, 2010, p. 392)

Durante o século XX, surge uma necessidade de reorganizar a forma como as equipas trabalhavam nas artes performativas e de quebrar hierarquias criativas e logísticas. Tal acontece através de modelos de criação colaborativa, e com novos pontos de partida na criação (sem partir necessariamente de um texto dramático). O *devising* emerge na década de 1960/70, em Inglaterra, com o aparecimento de várias companhias, que baseiam os seus processos em improvisações, na partilha de inquietações e posicionamentos políticos e artísticos, e na busca de novas linguagens — “Artists working within a collective are united by shared ideologies, aesthetics and, or, political beliefs.” (Tate, sem data). Trabalham de uma forma mais horizontal, partilhando visões e experiências que se conjugam de forma mais democrática e compõem o objeto final (Medeiros, 2017). Toda a equipa é chamada a envolver-se criativamente no projecto, de forma colaborativa.

Pensar em formas de trabalhar é talvez também pensar em formas de se estar no mundo — treinar utopias e formas de organização colectiva/social (Syssoyeva & Proudfit, 2013, p. 4). Através das suas práticas laborais e com uma maior atenção na qualidade das relações interpessoais, estes colectivos testam também outros modelos de sociedade. O seu pensamento e ação política centram-se assim na sua organização e distribuição de poderes e responsabilidades dentro da gestão das suas estruturas — “(...) not merely for more cooperative modes of work, but to hold, in their daily practices of work and collegial interaction, to a higher standard of interpersonal relations — to make of the artistic group a model for a better way of being together in the world (...)” (Syssoyeva & Proudfit, 2013, p. 4).

Burton (2017), por sua vez, identifica o potencial que estas práticas coletivas e colaborativas podem ter como alternativas a processos hierárquicos tradicionais, que historicamente excluíram alguns grupos e privilegiaram outros. Através das práticas de trabalho, talvez possamos repensar as nossas estruturas sociais/políticas/culturais. Estas práticas colaborativas e novos processos de criação são ensaios e respostas a um pensamento utópico e democrático da organização do trabalho artístico (Syssoyeva & Proudfit, 2013). Da mesma forma, desenvolve-se uma nova metodologia de organizar o guião ou partitura, — elaborados também de forma coletiva e gerados muitas vezes a partir de exercícios de improvisação. O livro *The Twentieth Century Performance Reader* (Brayshaw e Witts, 2013) apresenta um excerto em que Tim Etchells fala do trabalho da companhia Forced Entertainment (1984-presente) e da sua recusa do textocentrismo. A companhia trabalha a partir de diversos materiais/áreas e procura um equilíbrio entre imagem, movimento e texto. Também a companhia Goat Island (1987-2006) trabalha a partir da apropriação e recontextualização de textos, movimentos, imagens e fontes pré-existentes.

## 10.2 Nacional

Se por um lado existiam iniciativas de experimentação teatral mais ou menos pontuais que procuravam aproximar-se uma realidade europeia, naquelas que eram as suas renovações estéticas e reivindicações do teatro como instrumento de reflexão intervenção política e utópica (Coelho, 2017), — por outro, estas iniciativas eram sufocadas pela censura de um regime autoritário e nacionalista a que Portugal esteve submetido entre 1926 e 1974. Nos anos 60 e 70, especialmente depois da Revolução

de '74, podemos assistir à consolidação de um conjunto de companhias, sob o movimento de 'teatro independente', tais como o Teatro Experimental de Cascais (TEC), fundado em 1966; A Comuna — Teatro de Pesquisa, fundada em 1972; Teatro da Cornucópia, fundado em 1973; Seiva Trupe, fundada em 1973; Teatro O Bando, fundado em 1974; e A Barraca, fundada em 1975. Esta independência afirma-se não só através de uma ruptura estética de cariz experimental presente nas propostas apresentadas, mas sobretudo pela liberdade e autonomia ideológicas conquistadas (Rodrigues, 2021); assim como uma independência face à bilheteira — o que levaria a uma “estrita dependência de apoios estatais à criação, pois seria este o único modo de salvaguardar a liberdade artística dos criadores” (Coelho, 2017, p. 15). O teatro ganha assim um papel cada vez mais importante na construção de uma nova sociedade, como espaço de pensamento e ativismo políticos. Este carácter interventivo transborda para os anos 80 e 90, em especial com a entrada de Portugal na CEE em 1986, e com a consolidação de um regime democrático. As propostas artísticas vão progressivamente ganhando um carácter mais filosófico e multidisciplinar — com colaborações em dança, performance, música e artes visuais (Coelho, 2017). Neste contexto, o aumento do financiamento cultural permitiu uma maior estabilidade artística, com o surgimento de novas estruturas de criação artística, como o Teatro Meridional, a Escola de Mulheres e os Artistas Unidos — estruturas que se organizaram no modelo de companhia, sendo este o modelo de agrupamento mais comum, até ao início dos anos 2000. A par de uma progressiva institucionalização e profissionalização do sector cultural, nos anos noventa surgem estruturas de apoio à criação artística, com novos modelos de produção (Rodrigues, 2020), tais como a Cassefaz, O Rumo do Fumo, e Ei.ra. Estruturas de produção e de suporte à atividade de encenadores e coreógrafos portugueses (Rodrigues, 2021). Os encontros ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte), organizados pela Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1992, foram também um momento importante de transformação e abertura cultural em Portugal. Organizados numa série de eventos culturais multidisciplinares, que promoveram o diálogo entre diferentes expressões artísticas, como teatro, dança, música, performance e cinema, com o objetivo de dinamizar a cena cultural portuguesa e aproximar as artes contemporâneas de um público mais amplo. Estes fatores permitem a consolidação de jovens criadores e colectivos, cujo trabalho se divide entre instituições, como teatros municipais ou espaços como a Culturgest ou o Centro Cultural de Belém; festivais como o Festival de Almada e o Alkantara, a convite de programadores; e espaços não convencionais que acompanham a exploração de novas dinâmicas de apresentação e relação com o

público e com o espaço, e permitiram uma atividade regular (Coelho, 2017). É também importante destacar algumas das iniciativas que fizeram parte de um período de modernização em Portugal, e de aproximação ao tecido artístico e cultural internacional, que apoiaram o desenvolvimento artístico e abriram portas para a internacionalização de muitos criadores portugueses (Rodrigues, 2020) — Europália, em 1991; a Expo 98; ou as Capitais Europeias da Cultura — Lisboa 94 e Porto 2001. Estas iniciativas trouxeram não só um maior investimento para a cultura, como uma projecção internacional de jovens artistas, que passam a estar integrados em ciclos de programação internacional (Coelho, 2017), e alavancaram o processo de profissionalização e legitimação de um conjunto alargado de profissões de suporte à atividade artística, entre elas a produção, gestão cultural, programação assessoria de comunicação cultural- a par de uma maior oferta de formação profissional ou superior especializada.

Em Lisboa, o Fórum Dança foi um dos pioneiros, ao organizar o Curso de Gestão e Produção das Artes do Espectáculo, que se mantém até hoje (realiza-se em 2020 a 27ª edição do curso) e no campo da formação superior a pós-graduação em “Gestão Cultural nas Cidades” do INDEG/ISCTE (2001-2004) foi, igualmente, um marco. A Norte, a organização da Porto 2001 foi o pretexto para uma interessante aliança entre essa estrutura e a AEP – Associação Empresarial de Portugal, no contexto da qual se realizaram vários cursos de formação profissional especializada e acreditada, muitas delas incluindo mesmo mecanismos de inserção profissional como foram os estágios remunerados. (Rodrigues, 2020, p. 21).

O início do milénio é marcado pelo Programa Operacional de Cultura (POC), entre 2000 e 2006. Programa de financiamento e desenvolvimento cultural em Portugal, visava promover e consolidar a cultura como um fator de desenvolvimento económico, social e territorial, aproveitando fundos comunitários disponibilizados pela União Europeia para apoiar a modernização de diversos setores, e permitindo uma requalificação profunda do património e das infraestruturas culturais, além de contribuir para a profissionalização e internacionalização do setor (Coelho, 2017). É neste contexto que surgem estruturas como o Espaço do Tempo, uma estrutura de apoio à criação artística, que cria oportunidades de residência e criação para artistas emergentes, abrindo a possibilidade de darem continuidade aos seus projectos. Por outro lado, a internacionalização desta nova geração de criadores e a crescente multidisciplinaridade do teatro contemporâneo português também se destacam,

permitindo que o país se inscreva nos circuitos culturais europeus. Nesta conjuntura, é importante refletir e perceber como o investimento no sector cultural nem sempre acompanha o nível de especialização e profissionalização dos profissionais da cultura, que se destaca nas últimas décadas, assim como a consequente diversidade de produção e oferta artísticas. Este cenário vai alimentar eixos temáticos comuns, assim como novas reflexões de identidade nacional — “O contexto contemporâneo onde se enunciam novas descolonizações do conhecimento, reivindicam novas epistemologias e se preferem histórias a uma “História” parece ser consonante com a ideia de uma arte da performance constituída por histórias performativas e, inevitavelmente, também especulativas, ou seja, sem inícios ou fins e sem certezas.” (Madeira, 2020).

Atualmente, o setor é maioritariamente composto por profissionais que colaboram com vários projectos em simultâneo, — numa crescente multidisciplinaridade. Se por um lado podemos assistir a “uma permanente circulação de artistas por entre diversos projectos, assumindo diferentes graus de responsabilidade em cada um, fazendo denunciar uma particular cumplicidade geracional.” (Coelho, 2017, p. 20), — por outro, devemos também compreender os fatores que motivam este desdobramento de tarefas e projectos. Como afirma Vânia Rodrigues (2021, p. 165):

Acresce que muitos dos artistas que fizeram performance, num contexto de expansão do experimentalismo, hibridismo e performatividade, não desenvolveram este género em exclusividade, até porque não estava constituído um mercado da arte em Portugal a partir do qual os performers pudessem sobreviver profissionalmente.

## **11. Processos de Criação Coletiva e Ação Coletiva**

Este projeto pretende trabalhar sobre/com coletivos artísticos que se identifiquem enquanto tal, e que desenvolvam o seu trabalho na área das artes performativas. Foca-se nos seus métodos de criação coletiva e ação no tecido cultural onde se inserem, percebendo que muitas vezes estes grupos se organizam de formas orgânicas e espontâneas, mas que não deixam de trabalhar a partir de estruturas e modos de organização (de trabalho e de pensamento). Sendo o Teatro por natureza uma atividade coletiva, este estudo foca-se na experiência de criação coletiva, onde a

responsabilidade criativa/artística é igualmente dividida por todos os membros de uma companhia.

Esta pesquisa, foca-se em processos de criação/ preparação para cena, de grupos que se reconhecem como coletivos. O objetivo inicial é compreender como estes grupos organizam os seus processos e ensaios, como é que uma ideia ganha forma, e estudar diferentes formas de construir dramaturgias. Penso que o objetivo desta pesquisa não passa por investigar novas formas de criação, mas por colecionar possibilidades que já estão em prática. Continuamente, procuro também compreender a relação destas entidades com políticas culturais e sistemas/estruturas de apoio — como estas influenciam a atividade e produção destes coletivos.

Surgiu também a questão de saber — ‘o que é ser emergente?’. Com uma crescente utilização do termo no meio artístico, quer em programas de apoio a projectos e artistas, quer em ciclos de programação<sup>1</sup>. Há, pelo menos formalmente, um grande interesse pelo trabalho de jovens que estejam a ingressar no meio artístico e pelas suas propostas. O termo emergente é muitas vezes utilizado no meio artístico neste sentido - o que ainda não é conhecido, aquilo que é novo na forma de apresentar/representar. Neste contexto, surge também a grande questão — ‘quando se deixa de ser um artista emergente?’. E “qual o lugar de artistas/coletivos que já não são emergentes, mas ainda não são consagrados” — o que acontece nesse limbo?’.

Em 2019, quando o antigo teatro da Cornucópia dá lugar ao TBA - Teatro do Bairro Alto, com direção artística de Francisco Frazão, são definidos três eixos principais da nova programação — internacional, emergente e experimental. Numa entrevista ao Diário de Notícias, o director artístico afirma que: "emergente é tomado em mais do que um sentido: (...) pode ser quem está sub-representado ou pode ser um termo não aplicado a um artista, mas uma prática ou a um género, emergente como aquilo que está a vir à superfície, ainda não é claro o que é, que nome tem, se gostamos ou não gostamos. A perplexidade também é uma boa reação perante objetos que queremos apresentar." (Frazão, 2019). O TBA assume-se desde início como um teatro em diálogo com a cidade, não só por ser um teatro municipal, mas também um coletivo numa relação de diálogo com o seu contexto, vindo dar resposta a um tipo de programação sub-representada, pelo menos de forma consistente, em Lisboa. Foca-se na presença de artistas e práticas normalmente marginalizados, de origens diversas e

---

<sup>1</sup> Ciclo Recém Nascidos (Teatro Nacional D. Maria II); Try Again, Fail Better (Teatro Garagem); Rua das Gaivotas 6 (Lisboa); Teatro do Bairro Alto (Lisboa);

não dominantes, apostando na especialização dentro do campo experimental a nível nacional e internacional (Frazão, 2019). Penso que este é um bom exemplo daquilo que pode ser 'emergente'. Esta classificação exige um movimento de perspectiva, isto é, compreender onde está o foco de atenção 'dominante' (que passa por compreender também quem é programado, que temáticas têm visibilidade, quem é financiado/apoiado — que formatos estão bem presentes naquele que poderemos chamar de 'circuito artístico') e deslocar a atenção para alternativas e projectos e artistas que trabalhem à margem deste circuito.

— Porquê criar e representar de forma colectiva?

Outra dimensão importante relaciona-se com as formas de organização das equipas, os modos de pensar processos de ensaio, de criação e produção.

“O experimentalismo, a política e a utopia podem funcionar como alguns dos eixos narrativos mais visíveis e permanentes para traçar a evolução do teatro em Portugal desde o princípio do século xx até ao teatro português contemporâneo — eixos que se foram estruturando desde o início do século xx.” (Coelho, 2017, p. 7)

É importante notar que o teatro é desde sempre uma atividade colectiva, que envolve a contribuição de várias pessoas com diferentes graus de hierarquia e poderes de decisão. Quando falamos em criação colectiva ou colectivos, falamos na partilha de responsabilidade artística e no igual contributo para a construção da identidade da estrutura. Trata-se por isso da forma como os elementos de um grupo se gerem, através de processos de negociação, de cedências, de diálogo e escuta, ao contrário da pressuposta ausência de liderança (Syssoyeva & Proudfit, 2013). Os processos de criação colectiva são assim a junção, interação e acordo de um conjunto de indivíduos pelo que são polifónicos (2013) e, por vezes, caóticos. Ainda assim, surgem como contraponto ou reação ou rejeição a modos de fazer teatro anteriores, geralmente centrados numa figura e na sua visão artística, sendo estes considerados antiéticos pelo seu carácter restritivo e opressor (estética, interpessoal e/ou visão política).

A ideia de 'processo de criação' traz consigo outros conceitos chave, tais como — protocolo, metodologias de trabalho, práticas artísticas e gestão de projetos. Neste estudo, este núcleo de conteúdos é atravessado por três eixos: 1. políticas culturais e o impacto que têm na ação dos coletivos — como as relações dentro do tecido cultural influenciam também as suas ações e "produtos" artísticos; 2. o conceito de playfulness

(abordagem lúdica), e como pode ser aplicado em contextos de criação, recolhendo também experiências e conceitos no campo da pedagogia; 3. investigação artística e pós-qualitativa, a partir do reconhecimento gradual de processos criativos como fontes fidedignas de produção de conhecimento e a prática como elemento integrante na investigação.

Ao colecionar exemplos de práticas de criação, num contexto de criação coletiva, surgem inúmeras questões, tais como:

— O que são boas práticas? O que define o sucesso de uma produção? Qual a importância de procurar alternativas para as práticas de encenação/criação artística? Que fatores definem as práticas a seguir? O que poderá interessar implementar nas práticas artísticas atuais, tendo em conta as especificidades de cada grupo?

De acordo com diversos autores estudados, estas corresponderiam a equipas mais felizes; processos mais ecológicos/sustentáveis; produções mais inclusivas e diversas; metodologias emergentes; maior alcance de público; produções descentralizadas, etc.

Uma nova forma de organizar as estruturas de trabalho, fez com que se desenvolvesse uma abordagem de criação virada para a prática — “We discover performance by making it.” (Bottoms e Goulis, 2007). Os materiais utilizados para construir a cena são cada vez mais diversos (imagens, textos não dramáticos, movimento, sons, objectos), muitas vezes usados através de um processo de colagem e composição — “(...) it’s more the case of lots of different categories of things got thrown in together and you didn’t worry if they didn’t all fit together in a realistic sense. It’s just that juxtaposition of different emotional layers that change your perception.” (Keersmaeker cit. in. Bottoms & Goulis, 2007).

Procura-se também criar uma maior independência do texto, que até então tomava um papel central — “Embora seja difícil descrever de modo exato como as palavras mudaram a imagem, elas fizeram-no inegavelmente. A imagem passou a ilustrar a frase. (...)” (Berger, 2018, p. 41); valorizando assim uma linguagem própria de outras componentes como — luz, som, movimento, cenografia — a imagem deixa de ser ilustrativa e de estar ao serviço do texto, para ganhar a sua independência estética, filosófica, artística. O guião passa assim a ser construído como uma partitura — com coisas para serem vistas, e não ditas. Passa a ser elaborado também de forma coletiva — gerado muitas vezes a partir da improvisação. Joseph Danan (2010) identifica uma mudança de paradigma no tratamento dramático de textos usados

em cena. Esta mudança baseia-se num abandono de uma preocupação em ser-se fiel ao autor, em prol de uma releitura e apropriação dos materiais. Num excerto da obra *The Twentieth Century Performance Reader* (Brayshaw & Witts, 2014) Tim Etchells fala do trabalho da companhia Forced Entertainment e da sua recusa do textocentrismo. A companhia trabalha a partir de diversos materiais e procura um equilíbrio entre imagem, movimento e texto. Também a companhia Goat Island trabalha a partir da apropriação e recontextualização de textos, movimentos e imagens. Assim como a companhia Teatro do Vestido, que trabalha através da formulação de pequenos exercícios/enunciados, a partir dos quais cada membro deverá responder criativamente, de modo a gerar material performativo e de reflexão. Como referido anteriormente, os processos muitas vezes iniciam-se pela partilha de inquietações e indagações dos membros do colectivo. Outra alternativa é o trabalho através de um enunciado ou protocolo de ação. A companhia Goat Island, assim como a companhia Teatro do Vestido, trabalham através da formulação de pequenos exercícios/enunciados, a partir dos quais cada membro deverá responder individualmente e criativamente, de modo a gerar material performativo/de reflexão/com referências — partilhado em ensaio (Bottoms e Goulis, 2007, p.60). Esta abordagem permite uma multiplicidade de direcções e perspectivas, que vão sendo trabalhadas até ao formato 'final' do objeto artístico. Outro fator importante a considerar é o local e configuração de apresentação das performances ao público. Passa a haver um interesse gradual em espaços não convencionais e em novas configurações de apresentação, abandonando a perspectiva de proscénio (Bottoms e Goulis, 2007, p.74). Há também um maior interesse em trabalhar com a arquitetura do espaço. Esta implementação da obra com o seu ambiente arquitetónico, passa a fazer parte do próprio discurso dramaturgico.

## 12. Lumbung

Lumbung, conceito indonésio, traduz-se como 'celeiro de arroz'. Fala-nos de uma exposição artística que realiza novas formas de criação e produção artísticas.

Falamos da potencialidade da amizade no campo laboral e dos afetos, seguindo o pensamento de Ana Pais (2021) que refere o papel de artistas na construção de uma consciência sensível colectiva, a que chama de dramaturgia de afetos — uma rede afetiva, através dos formatos em que operam — criar encontros, juntar pessoas;

explorando também a forma como os sentimentos públicos influenciam e moldam também a vida/dimensão pessoal. Os exemplos que a seguir descrevemos referem práticas coletivas, criativas e colaborativas que ilustram estas dimensões.

A “documenta”, apresentada em Kassel a cada cinco anos, é uma macroexposição de arte contemporânea, tomando a entidade jurídica de organização sem fins-lucrativos, financiada pela cidade de Kassel e o Estado de Hesse, assim como pela Fundação Federal Alemã da Cultura. Prolonga-se por 100 dias na cidade, propondo-se a impulsionar o discurso internacional sobre a arte e as suas possíveis novas direções e expectativas — premissa que me assusta mais do que entusiasmo, mas não terei tempo de desenvolver esta afirmação. Todos os anos são convidados um a dois artistas para assumir a direção artística do evento. No ano de 2022, edição *documenta fifteen*, a equipa curatorial é formada por quatorze pessoas, integrantes do coletivo *ruangrupa*. Fundado em 2000, baseado em Jakarta (Indonésia), *ruangrupa* apresenta-se como um colectivo artístico (também uma organização sem fins-lucrativos), que opera sobre contextos urbanos. A sua ação atravessa dimensões políticas e sociais através da arte — que serve como ferramenta de intervenção para refletir sobre as realidades contemporâneas da Indonésia, e projectar novos futuros. ‘ruangrupa’ traduz-se como ‘espaço de arte’ ou ‘forma espacial’ dando-nos pistas acerca da dimensão espacial que toma a sua prática, fortemente enraizada na cultura indonésia. O coletivo organiza projetos comunitários como festivais, exposições, laboratórios, projetos de investigação, edição de livros, revistas e conteúdos digitais. A partir dos valores de amizade, solidariedade e comunidade (*documenta fifteen*, 2022) *ruangrupa* tem vindo a desenvolver um modelo de trabalho colectivo virado para a comunidade, sustentabilidade (ecológica, social, económica), no qual são partilhados recursos, ideias e conhecimento.

Para a direção artística e curadoria da décima quinta edição da exposição, *ruangrupa* apresentaram o conceito de *lumbung* — neste contexto entendido como um modelo de trabalho e organização. *Lumbung*, refere-se a uma prática agrária tradicional, na qual os excedentes da colheita de uma comunidade são recolhidos, armazenados, e distribuídos de acordo com critérios determinados colectivamente. Este celeiro-edifício funciona também como ponto de encontro para a comunidade, sendo sustentável apenas se os seus utilizadores renovarem e recarregarem continuamente os seus recursos. Através deste conceito, *ruangrupa* estabelece uma prática artística assente na colectividade e no mapeamento e partilha de recursos de todos os intervenientes;

assim como as suas necessidades e auto-limitações. Que recursos e excedentes pode partilhar cada organização envolvida? Procura assim desenvolver um funcionamento em rede, assente no ativismo social e em mecanismos de autogestão, Esta ação que vai desde a organização colaborativa de eventos/objectos artísticos, cria uma economia circular e um fundo financeiro comum, e realiza uma avaliação colectiva.

Os artistas convidados para a documenta fifteen (2022) foram organizados em grupos denominados de *mini majelis* 1, compostos também por outros membros-lumbung como os parceiros interlocais — parte da rede internacional e entrosamento de práticas locais; e os *harvesters* 2, responsáveis pela documentação dos encontros através de textos, esboços ou desenhos, produzindo material de reflexão. Cada artista ou membro convidado pode também convidar outros participantes. O objectivo desta prática é criar um ecossistema assente no trabalho em rede entre estruturas, cujos recursos, ideias e programas são partilhados e interligados. O trabalho desenvolvido não se centra apenas na apresentação de objectos artísticos na exposição documenta, mas sim na criação de programas e relações que poderão funcionar de forma autónoma. A cada mês, 2 ceifeiros 1 assembleia 2 majelis se reúnem virtualmente para que os membros possam trocar ideias e expor os seus processos criativos. (ruangrupa, Papastergiadis, 2021).

Neste contexto de lumbung e colaboração, conceitos como propriedade, controlo e autoridade são contestados. O objecto artístico (que nunca é final e é sempre processo) resulta de uma colagem de diferentes ideias. O resultado é por isso imprevisível, e a evolução do mesmo está nas mãos dos seus participantes. O projecto é, por isso, estruturado de acordo com regras definidas em conjunto e que poderão sempre ser postas em causa e modificadas de acordo com as necessidades do processo. Esta imprevisibilidade, este desconforto, podem talvez ser constitutivos da criatividade nas artes performativas.

Para a sua prática de lumbung, *ruangrupa* define um conjunto de valores que devem guiar a forma de estar de todos os envolvidos. Entre eles estão valores como: generosidade, humor, independência, regeneração, transparência - baseados em princípios de coletividade, amizade, partilha de recursos. Há por isso, um empenho ético (Kershaw & Nicholson, 2011) de carácter cultural, social e ambiental, que atravessa diversas práticas do século XXI (até agora, pelo menos). Estas práticas levam-nos a questionar os atuais padrões de eficiência e a relação da criação artística

e dos seus mercados com o tempo, a falha e a incerteza - fulcrais para qualquer processo de germinação.

### 13. Playfulness

O conceito de playfulness, muito presente em estudos e práticas de pedagogia — que poderão também alimentar esta investigação por trabalharem dinâmicas e metodologias de aprendizagem em grupo — surge da vontade de explorar como esta ideia pode atravessar e integrar processos de criação. Penso que este conceito se interliga também como a prática especulativa, de que nos fala Arnette Arlander (2016) — que nos convida a explorar possibilidades metodológicas e a “jogar com alternativas”.

Estas serão talvez questões chave na formação de profissionais na área da cultura — por estarem ligadas a uma ideia reflexividade, assim como responsabilidade — porque permitem que o aluno-investigador-profissional questione como se quer posicionar nas suas práticas, no seu setor, e talvez na sua sociedade.

Servir-se de uma base de valores, como ferramentas de trabalho — passar de uma dimensão conceptual para uma dimensão prática; como modo de fazer (Brown, 2022). O campo da ficção, filosofia revela-se crucial para gerar, em conjunto, *narrativas que nos ajudem a imaginar mundos com mais sentido* (Brown, 2022, p. 10).

No entanto, rastrear vocábulos familiares nos coloca no caminho de experiências de comunalidade. Minga em muitos países da América do Sul, tequio no México, auzolan no País Basco, andecha nas Astúrias, mutirão no Brasil, ubuntu em distintos países africanos, gadugi nas comunidades cherokees, talkoot na Finlândia, guanxi na China ou naff em árabe são formas de nomear essas formas básicas de ser-em-comum como modos ancestrais e afins. (Brown, 2022, pp. 10–11)

Na gíria de Jakarta, o termo *nongkrong* descreve o ato de fazer nada colectivamente e o sentido de cuidado mútuo entre indivíduos.

This "hanging out together," as most international media translate the word "nongkrong," certainly does not mean only unproductive leisure time palaver, but is a prerequisite for almost all important decisions Indonesian society: whether in the family circle, in the village council or in the committee of a ministry. German efficiency concept is out of place here. It is rather about listening to all sides and finding a solution that everyone can live with. (Ruangrupa, Papastergiadis, 2021)

Projectar novos futuros passa também por inventar novos métodos de investigação que coloquem em causa binários como prática e crítica, epistemologia e ontologia (Kershaw & Nicholson, 2011). Margarete Jahrmann (2019) define a Investigação Lúdica como um método cujos objetivos são escritos de forma fictícia, apresentados de forma participativa e tornados públicos processualmente. Esta forma de investigar baseia-se em regras e mecânicas de jogo para delimitar formas de investigar e adquirir conhecimento. Jahrmann introduz o conceito de *playsure* — uma mistura de play com pleasure, sendo esta uma nova forma de trabalhar; assim como *funware*, de Gabe Zicherman, que explora o modo como os atos de pontuar, avaliar e classificar aplicados a processos sociais podem ser atravessados por mecânicas e dinâmicas de jogo. A este processo corresponde o termo *gamification* (Jahrmann), que se refere ao uso de elementos de jogo em outros contextos como investigação e ensino. Inventar novas palavras, novos conceitos e construir novas formas de trabalhar, assim como colecionar estas experiências.

## Parte IV: Modos de Produção Colectiva

### 14. Criação /Produção

Será interessante perceber como estes grupos integram a produção nas suas filosofias e práticas de trabalho. Para este capítulo, parto da tese de Vânia Rodrigues (2021), e do ciclo de conversas Criar e Produzir (2022), da companhia Mascarenhas Martins, para refletir acerca da relação entre as dimensões de criação e produção dentro dos colectivos. Ambas reconhecem a diversidade de modalidades de organização de estruturas artísticas e analisam a sua relação com as atualizações e novas exigências das instituições e programas de financiamento do sector cultural. Contribuem assim para que este mapeamento de práticas de trabalho no setor cultural se insira também nos acervos/arquivos (vivos) das companhias/colectivos — cadernos de encenação, relatórios de projecto, etc (Brilhante & Martins, 2022).

Se reconhecermos à produção o potencial de defender os projectos e a própria criação (Almeida, cit in Brilhante & Martins, 2022), dando-lhes recursos, tempo, parceiros e condições para que se realizem da melhor forma possível — a melhor forma possível determinada pela equipa —, podemos entender que a criação e produção são dimensões interligadas, codependentes e inseparáveis. Considerando que o projecto artístico depende maioritariamente de financiamentos externos e de uma instituição de acolhimento e mediação, podemos compreender que os modelos de gestão e os modelos organizacionais tomam um papel fulcral na adaptação e reação a mudanças no plano institucional, tais como — novas leis laborais, novos modelos de financiamento e apoio, novas instituições, etc...

“A produção pode ter um papel muito importante na forma como os recursos são distribuídos. O caminho que tem de ser trilhado, seja com a produção a ser desenvolvida pelos diretores artísticos ou através do modelo que for mais adequado para cada estrutura, deve ser no sentido de que a mesma tenha voz e força na negociação, por exemplo, na definição das condições de coprodução. E que isso garanta condições efetivas de trabalho para a criação.” (Mónica Almeida cit in (Brilhante & Martins, 2022, p. 49).

Assumindo esta responsabilidade e dimensão crítica da produção, podemos reconhecer a responsabilidade das instituições como teatros, centros de arte, centros culturais, espaços de acolhimento, no regime de modelo de coprodução em participarem no pensamento macro do projecto e contribuírem para além do apoio financeiro, sem pôr em causa a liberdade artística do projecto mas pensar que recursos podem ser partilhados, que mediação pode ser feita que tempos precisa, assim como um apoio de espaço de ensaios , quando faz sentido apresentar, que agentes podem estar envolvidos com o projecto (Brilhante & Martins, 2022).

Esta dimensão enquadra-se também na expansão do plano de ação das companhias e de projectos das artes performativas e culturais, sendo que vão muito além da apresentação pública de um objeto artístico, uma vez que tendem a integrar actividades complementares como conversas com público, formações e projetos pedagógicos, além da investigação junto de comunidades e agentes locais — processo de trabalho, estabelecendo uma rede de parcerias sustentáveis.

A coprodução deverá incluir-se na integração dos projectos nas comunidades em que se inserem. Com a Rede de Teatros e Cineteatros há uma maior responsabilização dos municípios pela ação cultural. Os modelos de gestão têm a capacidade de dar resposta com a capacidade de colectivos de intervirem, com a sua presença, cidadania e intervenção (Brilhante & Martins, 2022). Esta inclusão inscreve-se numa “lógica anticompetitiva” (Rodrigues, 2021). Ao mesmo tempo que devem procurar mecanismos de trabalho e criação que contrariem modos de fazer comuns, procuram manter a sua liberdade e tentam conquistar alguma independência das políticas culturais — “An appropriate cultural policy approach would be to understand theatre funding as a risk premium, awarding process and failure rather than only that which is known to work.” (Manfred Brauneck & ITI Germany, 2017, p. 593).

## **15. Programas de Financiamento**

Modelos de financiamento ditam muitas vezes a forma como grupos no setor cultural se organizam. Tensão entre os valores que regem a criação artística e os valores que regem o mercado/capitalismo. Como os projetos no setor cultural convivem com o fato de serem um produto. Lógicas económicas tendem a sobrepor-se sobre as lógicas da criação (Eickhoff & Haunschild, 2007). Os autores consideram que esta mediação

deve ser assegurada pelos teatros e organizações do setor cultural — criando mecanismos que possam salvaguardar as lógicas/condições necessárias a práticas artísticas; ao mesmo tempo que reconhecem a necessidade de os artistas/profissionais da cultura encontrarem as suas próprias formas de lidar com a tensão entre a lógica artística e a lógica económica (2007).

Um exemplo é o programa de Apoio à Criação Artística, da Fundação Calouste Gulbenkian, que consiste no apoio financeiro a artistas e autores com projetos de criação artística nas áreas de Artes Performativas, Artes Visuais, Cinema e Cruzamentos Disciplinares. Contrariando a maior parte dos programas de apoio financeiro, este programa permite o apoio a “Projetos de realização parcial do processo criativo nas áreas referidas acima, sem obrigação de apresentação de uma obra acabada.”. Contrariando uma lógica de produtividade e rapidez, o programa dá espaço, tempo e recursos para o aprofundamento dos projectos e valoriza a investigação, o enraizamento de parcerias e relações, etc — fulcrais para a atividade de criação.

Outra iniciativa a destacar é também o programa/open call Reclamar o Tempo, CAMPUS PCS/Teatro Municipal do Porto, que se propõe a apoiar a investigação de projectos de artistas, coletivos ou companhias sediadas em território nacional, colocando ênfase na pesquisa artística — com um espaço de trabalho e uma bolsa financeira e um plano de consultoria. À semelhança do programa anteriormente referido, não é exigido um projecto final com apresentação pública — “Este programa destina-se assim a artistas cujas propostas recaiam na área da investigação de um (macro) tema específico em torno do seu trabalho, sobre metodologia ou arquivo, e que possa proporcionar o tempo adequado a essa imersão, potenciando maior sustentabilidade.” (2024). Permite-se assim solidificar práticas artísticas, trabalhar em continuidade — na sua pesquisa, no seu discurso.

Dentro das formas de organização e processos de trabalho, falamos também de sustentabilidade e consistência. Como podem os colectivos/estruturas do setor da cultura ser locais que perduram no tempo, como pontos de ligação e fortalecimento de relações? Como podem constituir-se como “porto seguro” ou postos de trabalho estáveis?

A maior parte dos financiamentos foca-se em projectos pontuais e não considerarem como elegíveis despesas fixas ao funcionamento de uma estrutura, tais como: aluguer de espaços de trabalho e apresentação, e custos inerentes, como água, eletricidade,

internet, recursos humanos de apoio à atividade artística, tais como apoio jurídico, administrativo e contabilístico. Torna-se numa luta “contraditória, entre o desejo de combater a precariedade e a relutância em assumir que os apoios à criação possam concentrar-se nos recursos humanos e financeiros que geram as dinâmicas de criação.”(Rodrigues, 2021, p. 166).

Interessa-nos por isso explorar diferentes modelos de gestão que se adequem não só às exigências externas (legislação, requerimentos de entidades financiadoras públicas e privadas, dinâmicas de espaços de acolhimento e linhas de programação, situação cultural, política, económica em que se inserem, etc.), como internas ao setor cultural, como à natureza, identidade e especificidade de cada estrutura.

A produção toma assim um papel central na mediação destas duas dimensões e na consolidação e estabilidade das estruturas. Sendo que para tal é necessário um investimento na profissionalização da produção — que possa corresponder às crescentes exigências do processo burocrático e de financiamento, na venda de espectáculos e potenciar a criação, através de um pensamento crítico e macro do projecto/estrutura, que compreenda a resposta ao sistema e contexto artístico e político e social e económico — processos que exigem cada vez mais um conhecimento de especialidade — para acompanhar políticas culturais. Reconhecendo também que o financiamento público e privado das artes do espetáculo prioriza critérios quantificáveis/mensuráveis (Oberender cit. in Manfred Brauneck & ITI Germany, 2017).

Também será importante notar a diferença entre a personalidade jurídica/estatuto legal e estatutos de uma estrutura do setor cultural e a sua real organização, hierarquia e funcionamento. A necessidade de se vincularem a/por uma entidade com personalidade jurídica surge para que possam aceder a programas de financiamento público, sendo esta uma condição de acesso.

Ora de forma explícita (exigindo que os projectos tenham determinadas características no seu desenho ou equipa) ora de forma implícita (através da linguagem utilizada nos formulários de candidatura e nos textos que os enquadram), as instâncias financiadoras sugerem um tipo de linguagem que consideram adequada à concepção e implementação profissional de projectos culturais, que as estruturas artísticas acabam por decalcar, num esforço de corresponder (e de obter o financiamento). (Rodrigues, 2021, p. 158).

Uma estrutura que se queira estabelecer no tecido cultural e artístico e que pretenda ter uma atividade continuada, e que para tal necessite de um financiamento regular/estável e robusto, tem a possibilidade de se candidatar ao Apoio Sustentado da DGArtes, ou poderá estabelecer um protocolo com a Câmara Municipal da sua área de residência e atuação, ou recorrer às leis do mecenato, procurando apoio privado, ou ainda recorrer a fundos europeus — opções que exigem critérios de seleção e níveis de formação e especialização que não se coadunam com os recursos e tempo das companhias para se dedicarem a estas candidaturas, não sendo muitas vezes compatíveis com as realidades de companhias/colectivos recentes.

Dentro das condicionantes e constrangimentos do contexto do setor cultural, será interessante pensar na possibilidade e responsabilidade de cada estrutura/artista estruturar os seus modelos de gestão e produção e de trabalho, começando pela sua responsabilidade na distribuição de recursos. No papel de empregador - uma associação que contrata vários trabalhadores independentes. No ciclo de conversas Criar e Produzir (2022) falou-se também no potencial de uma possível economia circular e de recursos de gestão partilhada por várias estruturas.

As estratégias/práticas de cooperação e colectivas estendem-se assim para fora das práticas internas. Falamos da partilha de materiais, espaços, recursos e conhecimento entre estruturas artísticas do setor cultural — não monetárias e não lucrativas — que correspondem à valorização de valores como solidariedade e entreajuda, de proximidade — mais ecológico, anticonsumista, menos competitivo. “...definição de “cooperação” proposta por Deniau (cit in Rodrigues, 2021), na medida em que implica ‘agir em conjunto’, de forma deliberada e voluntária, indo além da partilha de recursos. Trata-se de um sistema de interações complexas que assenta na partilha, mais do que de recursos, de uma finalidade comum de responsabilidade colectiva – uma ‘política do cuidado’ efectiva” (Rodrigues, 2021, p. 196).

Maria João Brilhante: a partir dos anos 80 houve uma completa diluição da ideia de serviço público que só subsiste no financiamento. É o único aspecto em que subsiste, mas de uma forma tão reduzida que neste momento temos o quê, cento e tal estruturas que recebem regularmente, de uma forma mais consistente, algum apoio? O Estado determinou, ao longo destes anos, que só cento e tal grupos, colectivos é que representam a ideia de teatro de um país. O que é que está a ser feito para que exista tecido artístico fora da realidade dos apoios da DGArtes? (Brilhante & Martins, 2022).

Quando falamos em sustentabilidade, atividade continuada e numa economia de recursos, falamos também em espaços de trabalho — salas polivalentes, escritórios de produção, oficinas de cenografia, salas de ensaios, salas de reunião, etc — “Ivo Saraiva e Silva: Eu acho que hoje se substituiu o desejo de ter um teatro pelo desejo de ter um espaço de trabalho, necessidade a que a produção deve atender para além das necessidades para os espectáculos. Nós, por exemplo, nunca tínhamos um espaço de trabalho amplo para trabalhar, os ensaios eram sempre em caves, em cafés, ou em lojinhas. (...) A própria co-produção possibilita-nos isso, o que eu acho que transforma notoriamente a qualidade do trabalho, bem como a qualidade de pensamento e de discurso dos próprios projectos. Acho que o modelo de produção pode fazer com que os projectos se amplifiquem.” / “Para artistas crescentemente nómadas, permanentemente em viagem, o escritório de produção serve como fonte de continuidade e uma base de operações (...)” (Rodrigues, 2021, p. 180).

A gestão cultural e os processos de produção dos projectos e estruturas no setor cultural na sua dimensão eminentemente política e não apenas técnica (Rodrigues, 2021), evolui ou altera-se e complexifica-se. Tentar organizar o setor dentro das diferentes tipologias e grupos de profissionais do setor cultural — artistas e corresponder a “exigências comerciais e neoliberais” (Rodrigues, 2021, p. 180), curadores, produtores, desenhadores de luz, comunicação, etc. — que se juntam para criar espaços de germinação e desenvolvimento de novas práticas artísticas. Porque se formam enquanto colectivos? Os testemunhos apontam para uma ligação estética ou política/ética mas também afectiva e ao analisarmos os programas de apresentação percebemos que se conhecem e juntam após formação, numa lógica de partilha. Uma vez mais, a política está aqui ancorada sobretudo na forma, e não no conteúdo, nos modos de pensar a realização artística e a sustentabilidade da arte como modo de vida e mensagem coletiva transformadora do presente e do futuro. Esta vivência é traduzida na forma como se organizam (Rodrigues, 2021, p. 2012).

## 16. Produtoras

A pessoa que realiza a produção é profissional do setor cultural, inserido “num sistema que engloba cultura, arte, economia, mercado e políticas públicas” (Pires, 2016, p. 61). Responsável pelo processo de produção de um objeto artístico, acompanhando as suas diferentes fases — pré-produção, produção e pós-produção (podendo entrar em diferentes momentos, dependendo da sua função. Ex.: pode ser contratada apenas para acompanhar uma reposição, com o objetivo final da apresentação pública de um objeto artístico.

Trabalha junto de produções artísticas (artes performativas, artes visuais, audiovisual, e outros eventos culturais). A sua atividade pode ser exercida em modo ‘autónomo’ — freelancer, ou poderá estar associado/afecto a uma companhia, instituição ou organização de eventos culturais.

É responsável pela captação e gestão de recursos financeiros, materiais, técnicos, humanos e logísticos, para a viabilização do projeto em que insere, procurando materializar/concretizar uma ideia, dentro do prazo e orçamento previamente estabelecidos. Tem um papel mediador, procurando fazer a ponte entre as diferentes equipas e setores de um projeto, garantindo uma boa comunicação e fluxo de trabalho.

Tem como funções planear e projectar, coordenar e avaliar/controlar o processo de produção nas suas várias fases, estabelecendo um plano de trabalho e mantendo o contacto com cada departamento. Deve também dar resposta a quaisquer alterações que possam surgir. Deve garantir a segurança e o enquadramento legal das atividades. Redige e discute com os intervenientes as condições contratuais da equipa e também da venda do objeto artístico, procurando garantir todas as necessidades técnicas e humanas. Deverá procurar condições laborais justas e que protejam os seus prestadores de serviços, lutando contra a precariedade do setor.

É também a ponte entre o objeto e o mundo exterior. Poderá ser responsável pela comunicação e difusão do mesmo. Deverá por isso conhecer o meio em que se insere e perceber sobre que comunidades está a atuar.

Ao olharmos para a função de produção ou a figura de uma produtora, podemos observar, em Portugal, uma passagem de produção enquanto um conjunto de funções asseguradas pela pessoa que estivesse mais disponível, anos 70 e 80, para um cargo de especialização — maior profissionalização, associado a uma pessoa dedicada a essa função, ou idealmente a uma equipa. Contudo, na sua formação é raro os grupos integrarem um produtor (Brilhante & Martins, 2022; Rodrigues, 2021). Isto significa que nos primeiros anos os artistas acabam por assegurar a produção dos seus projectos — “Levi - É raro nesses primeiros espectáculos os grupos que se formam integrarem produtoras/es, por motivos fáceis de entender: por um lado, pelo facto de no contexto académico não ser fomentada uma relação verdadeiramente dialogante entre criação e produção; por outro, porque, compreensivelmente, o trabalho associado à produção e à gestão pressupõe um carácter profissional que não se compadece com a ausência de remuneração condigna.” (Brilhante & Martins, 2022). Estes factores — sobrecarga de trabalho para artistas que assumem direção de produção, assim como pressões implícitas externas — asfixiam o trabalho artístico e atacam a sua identidade e as suas práticas. Falamos de ‘formas implícitas’ para descrever processos de afirmação de estatuto e legitimidade adotados pelos colectivos, numa tentativa de corresponder aos modelos, expectativas e exigências do Estado, financiadores, teatros, etc (Rodrigues, 2021). Quer falemos das tendências que norteiam as escolhas de programadores, quer dos desejos manifestados por autarquias em relação às entidades que apoiam, trata-se de uma pressão muitas vezes camuflada e silenciosa, cujo objectivo é fazer conformar a produção-criação existente ao desejo emanado pelo poder (seja ele um desejo programático, estético, ou um desejo político, social, etc.).” (Brilhante & Martins, 2022). A pergunta é: como não homogeneizar o setor cultural e como não ceder perante estas pressões?

O Produtor é igualmente um mediador pois acompanha o pensamento e o processo de criação; porque é uma das figuras que liga o objecto artístico ao seu meio exterior e ao seu público. Ele está presente em ensaios, em reuniões, parcerias, processo de comunicação e difusão, candidaturas a financiamentos, formas de funcionamento, etc. A produção tem um papel fulcral na distribuição dos recursos, quer na sua captação e gestão. O produtor não está fora nem à parte do pensamento criativo e artístico. Ele faz parte da produção criativa e da sua concretização como realização. A sua investigação deve estar integrada no plano de produção, a par da reprodução de valores das redes de relação que se vão gerando e consolidando entre os coletivos como estruturas e o meio ambiente onde operam

## 17. Outras atividades das companhias

Outro fator que gostaria de destacar é a abertura/expansão da atividade de coletivos artísticos a outras ações que vão além da criação de objetos performativos, isto é, uma abertura da intervenção destas estruturas nas comunidades em que se inserem.

Alguns exemplos são — ensaios abertos/ abertura de processo/ sessões de feedback, como é prática d'O Espaço do Tempo, que recebe residências artísticas, e organiza ensaios abertos com público local. Conversas com o público — “As conversas com o público que se seguiam a cada apresentação de *Um Museu Vivo...*, incrivelmente participadas, tornavam-se autênticos fóruns públicos onde se fazia a catarse de muita da história nacional recente e onde se continuava a pesquisa encetada pelo espetáculo, descobrindo, nesse momento, uma comunidade com um património e um território afetivo comum, que não podia ser nem ignorado nem desbaratado.” (Coelho, 2017, p.72).

Outra possibilidade são também tertúlias ou ciclos de conversas, como no caso do Ciclo de Inúteis Conversas, organizado pela companhia auéééu - Teatro (em Lisboa). Workshops, como é o caso do espaço Campus Paulo Cunha e Silva, do Teatro Municipal do Porto, que organiza aulas abertas, dadas pelos artistas em residência. Outro exemplo é a criação de podcasts, como o podcast Bestiário, da companhia Bestiário (de Lisboa). A venda de merchandising — como foi feito pelo coletivo Plataforma 285 (de Lisboa), através do seu site. A curadoria de ciclos de programação, como *All Tomorrows Parties*, desenvolvido pela companhia Silly Season no espaço Rua das Gaivotas 6 (Lisboa), onde são programados artistas emergentes para um ciclo de apresentações/performances. Um projecto que me parece reunir grande parte destas atividades, e que tem vindo a desenvolver um trabalho de mediação em Viseu, bastante interessante a meu ver, é o laboratório de criação teatral Creta, desenvolvido pela companhia Teatro da Cidade.

Rather than capitalizing on successful events for expansion, we prefer simply to continue to exist, and to produce more and varied events. (Bottoms e Goulish, 2007)

É interessante perceber como estas atividades podem alimentar o próprio processo criativo, mas também como podem alargar uma ideia de *trabalho artístico*. Poderá ir além do objeto-producto (performance, espetáculo, apresentação)? De que forma estas ações podem reestruturar a relação com as estruturas culturais? Tem vindo a existir um crescente interesse em expandir a ação de estruturas como colectivos artísticos, por exemplo, o que poderá ser bastante revigorante. Contudo, penso que será também necessário refletir até que ponto este interesse não surge também de uma necessidade em dar resposta a novos parâmetros de avaliação, em programas de financiamento — alcance de públicos, trabalho com comunidades, ações paralelas ao projeto principal. Será sem dúvida muito interessante valorizar e investir no trabalho artístico, além da sua dimensão de *produto*. Resta-nos perceber se tal resultará num aumento do investimento.

## Reflexões Finais

O quadro teórico aborda uma mudança de paradigma que se tem observado no campo das artes performativas. Tenta descrever como pode o discurso sobre as artes conviver com as suas práticas e interroga de que modo a ação dos coletivos pode ir além do objeto artístico.

O campo artístico e a atividade artística nem sempre correspondem a narrativas dominantes dentro do modo de produção capitalista, segundo as lógicas de produtividade e lucro e manifestam-se como alternativas.

O texto problematiza e identifica uma mudança nas linhas orientadoras e nas prioridades dos grupos ou estruturas dentro das artes performativas. Pretende refletir como o contexto contemporâneo das sociedades ocidentais molda as formas destes grupos se organizarem e o modo como se tematizam e se realizam os seus processos artísticos.

O capítulo da arte e academia procura encontrar fundamentos para a construção de conhecimento e a investigação na criação artística. Procura dar conta do reconhecimento da prática como investigação e a importância da reflexividade, tanto na pesquisa como nos processo de trabalho

- Quais os mecanismos de auto-realização e autorreflexão dentro dos núcleos artísticos e grupos de criação?

Na autoria nota-se que há uma progressiva descentralização da figura do encenador. Esta característica do coletivo traz hierarquias mais horizontais, vem assumir o ato criativo como percurso processual e laborioso, e não como um ato místico ou sagrado. Todas estas premissas permitem criar processos mais participativos, equilibrados e inclusivos.

Reconhece-se que o campo da amizade e dos afetos, são uma base fundadora da criação de muitos destes grupos, onde as afinidades entre os membros são fundamentais, reconhecendo que têm backgrounds académicos semelhantes e frequentam as mesmas instituições. Estas lógicas contrariam as narrativas de sacrifício que se supõe serem obrigatórias nestas vivências. Pegamos na teoria da Ana Pais que aponta para a ação dos coletivos no espaço público e defende que esta

ação influencia afetos e sentimentos que se tornam motores de mudança na comunidade.

O capítulo do tempo traz uma reflexão sobre a aceleração da vida quotidiana, sobre a forma como ocupamos o nosso tempo, guiados por lógicas de produtividade e competitividade. Partimos deste questionamento para pensarmos qual é o tempo da criação e da produção para entendermos de que forma é que as instituições se responsabilizam por investir e apoiar os projetos dando-lhes o tempo necessário de maturação.

Os métodos de criação coletiva descrevem experiências e exemplos práticos onde se destacam dois conceitos: *Lumbung* a partir da experiência do coletivo *ruangrupa* que nos mostra como práticas comunitárias podem transitar para práticas laborais no campo das artes performativas; e *Playfullness* que a partir de práticas pedagógicas vem especular sobre a forma como podemos organizar a criação, a produção e o pensamento em torno da atividade artística, a partir de uma dimensão lúdica que compreende o jogo como parte integrante da relação e da realização do ser humano.

Os modos de produção coletiva questionam qual o papel da produção e da produtora, em especial nas suas interligações e codependências com a criação e a produção, sabendo que estas são inseparáveis. Afirma que a produção é também ela criativa e mediadora entre a estrutura e a comunidade. Reconhece que atualmente a produção atua num campo contraditório, gerando tensões entre a falta de investimento governamental na cultura, a falta de tempo, e ao mesmo tempo lida com a complexificação das burocracias e critérios exigíveis por políticas culturais e programas de financiamento, com temáticas programáticas, em constante mudança, atendendo às especificidades de cada projecto. Este desenho de modos de trabalhar, de produzir e de criar deverá por isso ser flexível e mutável ao longo do tempo, através de mecanismos de reflexividade.

As produtoras refletem o modo como surgem as estruturas, como se organizam, como trabalham e como participam na criação e produção artísticas. Mostram a sua capacidade de reação à complexificação do setor e às constantes mudanças institucionais e políticas, respondendo aos objetivos requeridos pelas candidaturas a financiamentos, sendo capazes de readaptar os seus modelos de atuação aos contextos onde operam.

Os programas de financiamento traduzem a atomização do setor e a forma como os financiamentos são cada vez mais pontuais focados numa lógica de projeto, pondo em

causa a continuidade e os modos de funcionamento das companhias. Traduzem a tensão entre as duas lógicas, os espetáculos tidos como produtos e a cultura enquanto criação e fruição.

As outras atividades realizadas pelas companhias mostram como, para dar resposta a critérios e parâmetros exigidos externamente, as companhias expandem o seu campo de atividade. Para além de uma apresentação pública, estas são abertas a espaços de intervenção, de reflexão e o seu discurso estende-se para além dos seus objetos artísticos. A diferença marca-se na forma como comunicam os seus espetáculos, na sua função pedagógica e criadora, na mensagem que transmitem. Estas são cada vez mais estruturas híbridas que mostram a vontade e crescente investimento na mediação de públicos e nas dinâmicas de participação.

## Bibliografia

- Arlander, A. (2016). *Investigação em Arte e/com Interdisciplinaridade. artistic research does, 1*.
- Azevedo, J. (2013). *Cuidados Intensivos, Tempo e Fricção*.
- Berger, J. (2018). *Modos de Ver* (J. L. Rosa, Trad.; 1ª). Antígona.
- Bottoms, S., & Goulis, M. (Eds.). (2007). *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*.
- Bourdieu, P. (1989). *O Poder Simbólico* (2021.ª ed.). Edições 70.
- Bourdieu, P. (1992). *As Regras da Arte* (M. L. Machado, Trad.; 1996.ª ed.). Companhia das Letras.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (1966). *The Love Of Art: European Art Museums And Their Public*. Polity Press.
- Brayshaw, T., Fenemore, A., & Witts, N. (Eds.). (2020). *The Twenty-First Century Performance Reader*. Routledge.
- Brayshaw, T., & Witts, A. N. (2013). *The Twentieth-Century Performance Reader*. Routledge.
- Brayshaw, T., & Witts, N. (Eds.). (2014). *The Twentieth-Century Performance Reader* (3.ª ed.). Routledge.
- Brilhante, M. J., & Martins, L. (Eds.). (2022). *CRIAR E PRODUZIR III*. Companhia Mascarenhas-Martins e Centro de Estudos de Teatro.
- Coelho, R. P. (Ed.). (2017). *Teatro português Contemporâneo EXPERIMENTALISMO, POLÍTICA E UTOPIA*. TNDM II & Bicho-do-Mato.
- Coutinho, C. P. (2013). *Metodologias de Investigação em Ciências Sociais e Humanas* (2ª). Almedina.
- Crary, J. (2018). *24/7—O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono* (N. Quintas, Trad.). Antígona.
- Curto, D. R. (2021). *Prólogo: Bourdieu, P. (1989). O Poder Simbólico*. Edições 70.
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience* (J. C. Monte, Trad.). Ediciones Paidós Ibérica.
- Eikhof, D. R., & Haunschild, A. (2007). For Art's Sake! Artistic and Economic Logics in Creative Production. *Journal of Organizational Behavior, 28*(5).
- Etchells, T. (1999). *Certain Fragments, Contemporary Performance and Forced Entertainment*. Routledge.

- Fernandes, L. (2020). *A perda da memória em ciência. II* (216).
- Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance Desenvolver um conceito. *Sinais de cena, 4*.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo*. Orfeu Negro.
- Foucault, M. (1969). What Is An Author? (R. Hurley, Trad.). Em J. D. Faubion (Ed.), *Aesthetics, Method and Epistemology* (1998.<sup>a</sup> ed., Vol. 2). The New Press.
- García, N. C., & Hernandez, F. H. (2019). *La investigación artística: Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Octaedro.
- Han, B.-C. (2010). *Han, B. (2010, 2014). A Sociedade do Cansaço. Lisboa: L Han. Relógio D'Água* (2014).
- Hunty, R. V. (Diretor). (2022, fevereiro 5). *Narrar o Mundo* [YouTube].  
<https://www.youtube.com/watch?v=eaDfvChma3Q>
- Jahrmann, M. (2019). *Playful Forms of Insight. Reflecting Teaching Artistic Research*.
- Kershaw, B., & Nicholson, H. (Eds.). (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh University Press.
- Manfred Brauneck, & ITI Germany (Eds.). (2017). *Independent Theatre in Contemporary Europe* (R. Farr, R. McGill, & W. Wheeler, Trans.). transcript.
- Martins, J. dos S. (sem data). Cuidar e Trabalhar. *Companhia*.  
<https://jdsd.hotglue.me/?companhia/>
- Masferrer, A. (2023). *La création collaborative—Une méthodologie pour concevoir*. Pyramyd.
- Novo, M. (2010). *Despacio, despacio...20 Razones para ir más lentos por la vida*. Ediciones Obelisco.
- Pais, A. (2021). Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance. *Laboratório de Dramaturgia | LADI - UnB, 17(6)*.
- Pires, P. C. (2016). *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*.
- Porkola, P. (2021, dezembro). Political Imagination and Artistic Research. *JAR Journal For Artistic Research*. <https://jar-online.net/en/political-imagination-and-artistic-research>
- Read, H. (2016). *Educação pela Arte*. Edições 70.
- Rodrigues, V. (2020). *As Produtoras. Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019)*. CALEIDOSCÓPIO – EDIÇÃO E ARTES GRÁFICAS, SA.

- Rodrigues, V. (2021). *Modus Operandi, para Uma Redefinição das Práticas de Produção e Gestão nas Artes Performativas*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Steyn, M. (2015). Critical Diversity Literacy: Diversity Awareness in Twelve South African Organizations. Em S. Vertovec (Ed.), *Routledge International Handbook of Diversity Studies*. Routledge.
- Syssoyeva, K. M., & Proudfit, S. (Eds.). (2013). *Collective Creation in Contemporary Performance*. Palgrave.
- Tillmann-Healy, L. M. (2003). Friendship as Method. *Qualitative Inquiry*, 9(5), 729–749.
- Vasconcelos, E. M. (2002). *Complexidade e Pesquisa Interdisciplinar: Epistemologia e Metodologia Operativa*. Editora Vozes. Editora Vozes.



ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
DIREÇÃO de CENA e PRODUÇÃO

**Métodos de Criação e Produção Colectiva,  
à procura de um lugar**

Joana Amado de Freitas Vieira Nogueira  
da Silva

