



Na mira da Investigação Artística.
Percursos e dialogias –
conversa entre José Eduardo Silva
(JES) e Tiago Porteiro (TP)

José Eduardo Silva¹

Tiago Porteiro²

¹Professor Auxiliar da Universidade do Minho (Teatro) e investigador do CEHUM/NIEP.

² Professor Auxiliar da Universidade do Minho (Teatro) e investigador do CEHUM/NIEP.



Personagem

Revista de estudos em educação, linguagem e teatralidades

Resumo:

O Número Zero de *Personagem: revista de estudos em educação, linguagem e teatralidades* reúne textos de autores vinculados à *Diálogos: rede internacional de pesquisa*. Os leitores encontrarão escritos sobre histórico, trajetórias e modos de pesquisar e conviver em coletivos acadêmicos e/ou artísticos no Brasil, Equador, China, Índia, Portugal, Colômbia e Argentina. O presente resumo é unificado para todos os artigos, que originalmente foram escritos por perspectivas mais ensaísticas e narrativas. Ressalta-se que o formato, bem como o estilo de cada texto, nessa edição especial de lançamento da revista, corresponde ao desejo de partilha de seus autores na relação com seus pares, o que garante ao número uma amplitude diversa de práticas coletivas de pesquisa e, por consequência, de experimentar o escrever sobre elas, ao redor do mundo.

Palavras-chave: Rede de Pesquisa; Educação; Linguagem; Teatralidades



A afiliação institucional dos dois autores é o Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM, Braga Portugal), Grupo de Investigação em Estudos Artísticos (GIArtes) e que se ramifica, depois, no Núcleo de Investigação em Estudos Performativos (NIEP). Este organograma da investigação em Artes só muito recentemente (2021) se constituiu. Face ao curto historial do NIEP José Eduardo Silva e Tiago Porteiro decidiram responder ao desafio colocado pela rede, através de uma revisitação das suas trajetórias, tanto pessoais, como artísticas, pedagógicas e enquanto investigadores. Através de um cruzamento dos seus percursos, apresentados por via de um diálogo epistolar, será possível vislumbrar, entre outras dimensões, uma perspetiva histórica das artes em Portugal, nomeadamente sobre a investigação artística a partir da prática no seio da academia. Dar conta das especificidades dos modos de produzir conhecimento no âmbito da investigação artística é um desafio que, tanto do ponto de vista epistemológico como metodológico, implica frequentemente a adoção de formatos que visem a abertura de camadas de experiência que frequentemente escapam às metodologias convencionais. Neste caso a não-linearidade dinâmica do discurso dialógico e do tom conversacional afiguraram-se como capazes de ativar questionamentos que são colocados à discussão neste domínio.

Para se chegar ao que abaixo se apresenta procedeu-se do seguinte modo: os autores desafiaram-se mutuamente por intermédio da formulação de perguntas. A conversa que se desenrolou ocorreu em três momentos distintos (de acordo com as disponibilidades) e foi registada em áudio. Depois da transcrição houve um novo processo dialógico de reescrita que implicou ajustes entre o discurso oral e escrito, seleção de partes e reorganização de temas e ideias, acrescentando-se ainda novas ideias emergentes. Foi no decurso desta revisão que se foram também identificando temáticas que circunscrevem uma determinada visão da investigação artística, sob o viés do olhar destes dois investigadores engajados em continuar a compatibilizar a investigação, a pedagogia e a prática artística.

Despertar para o mundo das artes: uma viragem epistemológica transformadora

JES: Quando e como é que o teatro passa a fazer parte do teu percurso da vida?

TP: Ter nascido no meio do Atlântico (Açores-Faial), numa ilha com pouca população e onde o teatro e outras linguagens artísticas contemporâneas quase não existiam, fez com que só tardiamente descobrisse o campo artístico, nomeadamente, enquanto possibilidade de carreira profissional. Mas fui um adolescente privilegiado por ter tido a oportunidade de participar numa das raras experiências de criação teatral que ocorreu no Faial (início dos anos oitenta) e que hoje considero ter sido determinante para o meu percurso no campo artístico. Ter crescido numa família com consciência suficiente para perceber a importância que a experiência artística pode ter na formação do indivíduo é



também um aspeto que gostaria de salientar. Havia na tua família algum antecedente na relação com as artes?

JES: Eu nasci em Guimarães¹, cidade que nos anos setenta e até finais dos anos oitenta, também era muito desprovida de atividades artísticas. Pensei que a minha família não tinha relações diretas com as artes, mas, mais tarde, vim a descobrir que o meu avô materno tocava concertina e guitarra, mas desistiu para se dedicar a um trabalho que assegurasse a subsistência da sua família; e que o meu avô paterno punha toda a gente a dançar com uma harmónica de boca. Há pouco tempo descobri ainda que, nos anos sessenta (em plena ditadura), o meu pai foi aceite numa audição para fazer uma formação para ser cantor na rádio Emissora Nacional, mas teve de desistir porque não tinha dinheiro para pagar a formação. E, mais recentemente, descobri que o avô do meu pai, meu bisavô, que era galego, escrevia e encenava peças de teatro. Envolvi-me nas artes à revelia da minha família e todos estes “segredos” só me foram sendo revelados quando eu comecei a singrar no mundo profissional.

TP: A memória que se inscreve nos corpos e que se transmite, muitas vezes, de geração em geração por “empatia tónica” ou “capilar” é um dos meus atuais centros de interesse. Este mecanismo que tem implicações em diferentes dimensões da existência, coloca em jogo, entre outros aspetos, processos tácitos de aprendizagem que importa considerar, por exemplo, no campo da formação do ator/performer.

JES: Não apenas no processo de aprendizagem do ator/performer, mas no de todas as pessoas: a aprendizagem faz-se sobretudo pela via informal e não formal. Na construção da pessoa, o peso da educação formal é diminuto quando comparado com o conhecimento adquirido em contextos informais e não-formais.

TP: O que queria acentuar dizia respeito mais à tomada de consciência de aprendizagens decorrentes, nomeadamente, da experimentação através da corporalidade. Um recorte do que daqui se pode declinar no âmbito da investigação artística, é a capacidade de encontrarmos um discurso sensível e corpóreo capaz de dar conta de processos de *embodiment*. Proponho que se retome o fio à meada relativamente ao modo como cada um de nós descobriu e se envolveu com o mundo das artes: o que consideras ter sido o teu primeiro contato com a aprendizagem e com o fazer artístico?

JES: Aulas de guitarra clássica por volta dos 9 anos. Terei andado por lá um ano, mas confesso que me traumatizou. Acabei por desistir, mas parece que terá ficado qualquer coisa pois, na verdade, por livre iniciativa recomecei a tocar guitarra na adolescência, no contexto de bandas de garagem e, sobretudo, a cantar. Esse processo foi muitíssimo importante na minha vida, mas a verdadeira revolução para o caminho da arte ocorreu

¹ Pequena cidade no distrito de Braga, no norte de Portugal.



quando comecei a fazer teatro com o encenador Moncho Rodriguez.

TP: Cá está, de novo, uma centelha que foi acesa através de uma experimentação prática, que parecia ter sido extinta, mas que afinal tinha ficado adormecida à espera de um contexto favorável para se revelar. Nesse período da adolescência onde, habitualmente, estamos sujeitos a muitas questões, a experiência artística pode ser realmente muito transformadora. Compreender melhor a importância da experiência artística no desenvolvimento do indivíduo é um domínio inesgotável de investigação. Enfim, as evidências serão contributos que virão ajudar a defender, continuamente, a importância que as artes podem ter na formação inicial de qualquer indivíduo.

JES: No meu caso, o contacto com as artes foi o que me salvou. Tendo começado por ser um bom aluno, as matérias convencionais foram-me interessando cada vez menos e tudo se tornou pior, tanto escolar como pessoalmente. Eu era extremamente introvertido, tímido e muito envergonhado. Um verdadeiro “bicho do buraco”. Um dia convidaram-me para cantar numa banda que se estava a formar. Comecei a ir aos ensaios e assim comecei a contactar com outro tipo de pessoas. A partir daí tudo começou a mudar. Deu-se início a um processo de aprendizagem muito, muito intenso e muito interessante e do qual eu guardo ainda hoje muito boas memórias.

TP: Em teu redor havia nessa época muita oferta artística? E como é que esses ensaios se desenrolavam?

JES: No final dos anos 80 houve uma espécie de explosão de bandas de música, sobretudo de rock alternativo. Foi uma tábua de salvação para muita gente fugir ao isolamento e à formatação. De repente, era possível estar com outras pessoas a inventar outras gramáticas. Partilhar livremente experiências e conhecimentos musicais e pessoais, interligar dimensões de vida que antes estavam separados. E muito importante: dar concertos, ou seja, poder partilhar e mostrar aos outros o que se estava a fazer musicalmente. E tudo isto criava um sentimento de comunidade com o qual eu me identifico. Não sinto que isso exista assim tanto agora. De lá para cá assistimos a uma acelerada individualização generalizada das sociedades.

TP: Depreendo, pelo que dizes, que no teu processo de aproximação às artes dás importância ao facto de se chegar a um objeto artístico capaz de ser apresentado publicamente, assim como ao facto de todas essas aprendizagens serem desenvolvidos numa ‘comunidade de prática’, ou seja, no seio de um grupo que aprende por via da troca e da experimentação conjunta, mais do que por via de uma aprendizagem formal. Lembro-me de um livro muito interessante que li a determinada altura e que identificava vários tipos de contextos de aprendizagem e sobretudo diferentes modelos de transmissão entre mestres de discípulos (George Steiner, *As Lições dos Mestres*). Efetivamente, a formação artística acontecia, em determinada altura, nos ateliers dos próprios artistas, no seio de



uma comunidade de estudo e em paralelo com criação artística. Poderia ainda acrescentar uma outra obra que me parece exemplar no seio desta discussão sobre relação estabelecida entre o artista-pedagogo e aluno-aprendiz. Refiro-me à obra de Jacques Rancière, O Mestre Ignorante. Enfim, talvez tenhamos de separar o domínio da arte enquanto atividade de desenvolvimento pessoal e a formação artística. Esta discussão abre muitos campos de análise, como, por exemplo, uma reflexão sobre que especificidades deverá ter a experiência artística no seio das escolas de formação geral: conteúdo de mais uma disciplina ou uma atividade de interseção no meio escolar e que seja entendida, de certa forma, como 'disruptiva'. E para nos aproximarmos do eixo desta nossa conversa importa não esquecer que o campo da investigação artística começa a ser constituído enquanto tal, numa virada onde toda a educação se institucionalizou.

JES: Sim, a educação formal em artes democratizou, em certa medida, o acesso ao fazer artístico, mas uma parte significativa (talvez a mais relevante) do conhecimento artístico continua a ser transmitida através do contacto e da experiência, como sempre foi. No caso de artes performativas como o teatro ou a dança, parece-me ser crucial que as aprendizagens se inscrevam no seio de um coletivo. Eu ainda hoje sou muito grato por ter iniciado assim a minha aprendizagem artística e acho determinante essa maneira convival de se aprender. Quer dizer, aprender coisas ao mesmo tempo que se vai convivendo com outras pessoas e com as quais se constrói amizade. Não se trata de trabalho, não é realizar um exercício nem uma "tarefa escolar". Trata-se de algo que não está separado da vida. É a vida a acontecer, plena de surpresas, de descobertas e emoções, na relação com as outras pessoas e as suas emoções. Quando isso acontece e todas essas dimensões da vida confluem, a vida faz muito mais sentido. À medida que fui entrando e descobrindo este processo, pleno de auto e hétero conhecimento, ia tendo cada vez mais razões para ser menos introvertido e menos tímido.

TP: Estava a ouvir-te e a pensar que muito do que enfatizas configura, de certa maneira, as tuas atuais linhas de investigação. Por um lado, a questão dos processos psicológicos ou psicofísicos do atuante, que conduzem a um processo de individuação e por outro, a dimensão grupal e comunitária, tanto na aprendizagem como no fazer artístico. Faz algum sentido esta associação?

JES: Completamente. Uma das coisas que se tornou óbvia ao longo da minha investigação de doutoramento foi precisamente (na esteira de Gilbert Simondon e Bernard Stiegeler) que a individuação é um processo técnico e colectivo, ou seja, o processo de individuação está profundamente relacionado com o desenvolvimento de capacidades técnicas (auto-conhecimento) em contextos de socialização colectiva (Hetero-conhecimento). Por essa razão a individuação é o contrário do individualismo, apesar da afinidade fonética. O individualismo produz massificação, destruição de saberes (saber



fazer, saber viver, saber teorizar) e standardização dos modos de vida; ao passo que a individuação está relacionada com a construção de singularidades. O meu breakthrough foi perceber que nos contextos artísticos, e, de entre estes, sobretudo naqueles de cariz colectivo e performativo como o teatro, podem reunir-se condições privilegiadas para a emergência de processos de individuação (e de aprendizagem) de elevada qualidade. Uma das muitas razões pelas quais isso acontece tem precisamente a ver com o reconhecimento do Embodiment enquanto dimensão de conhecimento. Durante muito tempo reinou nas ciências cognitivas um paradigma de separação e hierarquização entre mente e corpo, de resto, em linha com a dominância, para não dizer absoluta hegemonia, de perspectivas ontológicas realistas e epistemologias racionalistas de processamento de informação propaladas pelo neoliberalismo, onde as analogias entre o funcionamento da mente e a computação informática se tornaram frequentes ao ponto da banalização. Como resultado disso, quase todos fomos educados a separar, hierarquizar e sobrevalorizar a mente em relação ao corpo, ou seja, a viver no paradigma do disembodiment. Ora, o que, por exemplo, o fazer teatral nos lembra constantemente é que nós não apenas temos um corpo, mas que acima de tudo, somos um corpo. Esta reunificação intra-subjectiva entre corpo e mente é o que, na verdade, pode sustentadamente permitir uma reunificação inter-subjectiva (eu-outro). Se acrescentarmos a isto um contexto de socialização colectivo onde cada pessoa tem a liberdade artística e criativa para objectivar e gramatizar as suas vivências incorporizadas, acedendo ao conhecimento profundo de si mesmo, percebemos que o fazer teatral contém todas as potencialidades para promover processos de individuação de elevada qualidade. Estou obviamente a abreviar e poderia ficar aqui horas, mas aqui está um vislumbre de uma linha de investigação que tenho vindo a empreender e que é praticamente inesgotável, tanto na substância como na necessidade de se inventar continuamente novas formas e metodologias capazes captar estas dimensões sub e pré-conscientes do conhecimento.

Contextos e lugares de formação

TP: É por tudo o que acabas de referir que reforço o que tinha referido atrás, a necessidade de estudos que evidenciem as transformações que o envolvimento nas práticas artísticas pode trazer ao desenvolvimento do humano!

Voltando a referir-me ao meu percurso denoto que, apesar da experiência teatral significativa que tive durante o período da adolescência/juventude (acontecia no sótão da escola, fora do horário lectivo e era orientada por um dos meus professores), o certo é que foi a área do desporto a que se impôs quando tive de escolher que direcção seguir no ensino superior. Foi uma etapa determinante não só por implicou escolhas ao nível da área de formação, mas também porque me obrigou a deslocar para a capital, a cidade de



Lisboa. Esse passo de gigante me permitiu ampliar, significativamente, as minhas referências, encontrar outras pessoas, tal como abrir novos territórios de experimentação. Hoje penso que o campo do desporto e o das artes não são assim tão opostos, nomeadamente ao nível dos seus rituais e sobretudo na dimensão corpórea envolvida. Voltaria aqui à questão referida anteriormente, a memória que se inscreve no corpo e que fica como que latente no caso de se ter tido uma experiência significativa. Na realidade ao chegar a Lisboa e ao iniciar os meus estudos na Faculdade de Motricidade Humana a dimensão artística se revelou ser mais determinante.

JES: E o que poderás acrescentar relativamente à importância de existir um contexto sociocultural rico para te desenvolveres e abrir outros horizontes?

TP: Morar muito próximo do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian (ACARTE), epicentro da “movida” artística contemporânea da capital daquela altura, tornou-se determinante nesta caminhada em direção às artes. Nesse mesmo espaço existia, ao nível da educação artística, o Centro Artístico Infantil que oferecia formações, exposições e também oficinas experimentais para crianças. Durante um ano aí fiz uma formação de monitores de Expressão Dramática. Portugal, nessa altura, estava muito avançado no que diz respeito à introdução das artes na formação inicial das crianças e jovens (ver Ana Bigotte Vieira. (2021). Uma curadoria da falta: o serviço ACARTE da fundação Calouste Gulbenkian, 1984-1989. Lisboa: Documenta). Frequentar esse espaço ligado à Mediação e à Educação Artística foi determinante, tal como assistir a muitos espetáculos que o ACARTE oferecia. Ao longo dos anos oitenta apresentavam-se na sala polivalente do ACARTE muitas companhias, sobretudo estrangeiras, e o facto de viver muito próximo permitiu-me ver, pela primeira vez, por exemplo, a Pina Bausch, os La Fura dels Baus e muitos outros grupos. Ter sido um espectador assíduo foi crucial. E não será para todos aqueles que desejam seguir uma carreira artística!?

Associada a todas estas vivências comecei a conhecer outras pessoas cujo interesse girava em torno das artes e com quem passei a conviver e a partilhar ideias. Eu também acho que o contexto e a dimensão convivial são, na realidade, dimensões fundamentais nos processos de aprendizagem artísticas!

A casa onde passei a residir e onde compartilhava com mais dois irmãos que já estava em Lisboa a estudar, foi outro berço de contato com dinâmicas artísticas. Por ali passavam muitos artistas e essa convivialidade muito me enriqueceu.

Para fazer uma pontuação histórica: para que toda esta dinâmica cultural e artística tivesse lugar foi determinante termos passado a pertencer à Comunidade Económica Europeia (1985)!

JES: O que dizes reflete bem a importância da educação informal e dos contextos de vida na formação da pessoa.



Já eu comecei a estar mais envolvido com as dinâmicas artísticas desde o início dos anos 90 e diria que, em Portugal, esses anos foram particularmente bons para se estar na arte e no teatro. Circulava muito dinheiro e, contrariamente ao que é costume, sobrava algum para as artes. Havia trabalho, muitas peças, muita dança, muitos concertos, filmes e uma grande efervescência, nomeadamente, no âmbito da transdisciplinaridade artística.

Comecei a fazer teatro com o Moncho Rodriguez, em Guimarães, num projeto que, na altura, se chamava Oficina de Dramaturgia e Interpretação Teatral (ODIT). Era um teatro muito corporal, muito físico, muito musical e também muito visceral e muito ligado às emoções e à transformação pessoal - que a minha vivência na música não me tinha ainda aberto. Apesar de gostar muito de vários desportos e de ser bom a educação física, nunca tinha aprofundado um maior envolvimento do corpo nos contextos criativos, nem a abordagem libertadora do corpo que o teatro e a dança propõem.

TP: É bem curioso como existem dinâmicas que são comuns a determinado período histórico, tanto em Portugal como noutros países da Europa (unicamente por ser esse o panorama que tínhamos muito mais acesso nessa altura): a dimensão do movimento, da corporalidade e do cruzamento artístico eram linguagens que se encontravam em grande efervescência nessa altura. Esse universo influenciou as minhas opções e a minha forma de estar no teatro.

Se quisesse definir diria que a minha “entrada” para o mundo das artes performativas deu-se por via do movimento e do cruzamento disciplinar. Até hoje, o meu olhar sobre a interpretação do ator/performer tem esse viés.

JES: A propósito da efervescência de que falas: o movimento do qual fiz parte em Guimarães criou uma comunidade de interligações gigantesca. No primeiro workshop que o Moncho orientou em janeiro de 1994, e onde eu fui parar por acidente dando assim início ao meu percurso teatral, estava-se à espera de ter muitas inscrições, ou seja, umas sessenta ou setenta. Mas o que aconteceu é que se inscreveram seiscentas pessoas e houve necessidade de se constituírem vários núcleos de trabalho teatral. Podias experimentar as várias áreas ou então fazer, ao mesmo tempo, interpretação, cenografia, máscaras, figurinos, cartazes e vídeo. Foi um verdadeiro projeto de comunidade. Uma comunidade muito específica de pessoas interessadas em teatro, interessadas em artes, em música, dança e no corpo em transformação. E as experiências que daí resultaram foram para mim uma revelação. Abriu-se um território experiencial de conhecimento absolutamente revolucionário que também ainda se repercute em mim nos dias de hoje.

TP: Ele contribuiu para fazer “explodir” a dinâmica cultural e artística de uma cidade mesmo assim pequena e fora dos centros mais dinâmicos culturalmente. E os resultados que daí advieram!? A força transformadora que pode ter um artista! Como se ele tivesse sido capaz de ler “no ar do tempo” a avidez das pessoas por esse tipo de experiências, a



propensão que existia para que uma dinâmica dessas pudesse florescer!

Quer sejam em cidades maiores ou cidades mais pequenas e periféricas, como por vezes se diz, o acesso às artes tornou-se, na realidade e a partir dessa altura, bem mais democrático.

Há um texto de Grotowski, que agora me lembrei, intitulado, *Tu és filho de alguém*. E eu neste caso acrescentaria: tu também és filho de um determinado contexto e momento histórico.

JES: Todos somos, sem dúvida. Devo muito a todo esse período que me proporcionou vivências pessoais, sociais, humanas e artísticas ímpares. O facto de rapidamente se estar a fazer teatro que também pode ser dança e que também pode ser música e que também pode ser performance Art e pode ser ainda muitas outras coisas, traduziu-se na compreensão experiencial (e, portanto, factual) de que não tem de haver fronteiras - ou como propõe Rappaport “que o propósito das fronteiras só se cumpre ao serem atravessadas”. Estas vivências permitiram-me a primeira grande reunificação de mim mesmo e reconciliação com o Outro. Assim reunificados intra e intersubjectivamente, aprendemos que temos poder para mudar o mundo. Que podemos ser os mestres do nosso destino e que tudo pode acontecer.

Formação artística e mundo profissional

TP: Depois de ter dado os primeiros passos na aproximação ao mundo das artes durante a minha estadia na cidade de Lisboa, paralelamente à minha frequência de uma formação desportiva, decidi infletir os meus estudos para a área artística. Nos finais dos anos oitenta surgiram em Portugal mais escolas de formação teatral, para além do Conservatório Nacional constituído há cerca de 200 anos. Refiro-me à Escola Superior de Artes do Espetáculo (ESMAE) no Porto, a Escola do CENDREV na cidade de Évora e em Lisboa surgiu o Instituto de Formação e Criação Teatral (IFICT). Integrei o primeiro curso de formação de atores do IFICT. Até ganhávamos dinheiro para estudar teatro! Mais uma vez: a enorme quantidade de fundos que recebíamos da Comunidade Europeia muito contribuíram para que tudo isto tivesse acontecido!

JES: Depois da primeira peça e das várias performances que fui fazendo, fui convidado para integrar um grupo mais restrito de pessoas na ODIT com o estatuto de “Semi-profissional”. Nesse contexto soube de uma escola no Porto que oferecia bolsas de estudo (Balletatro Escola Profissional) e lá fui eu, à revelia da minha família, tentar juntar o trabalho e os estudos. No Balletatro apercebi-me que as vivências e coisas que me davam prazer na vida (música, livros, filmes entre outras coisas), podiam ser utilizadas e traduzidas em trabalhos escolares, performances, entre outras coisas. Conheci artistas fantásticos (ex. professores/as, encenadores/as, coreógrafos/as, realizador/as). Essa era



uma altura em que as artes estavam efervescentes no Porto – acabando por se tornar Capital Europeia da Cultura em 2001.

A arte, de facto, propõe uma forma diferente de construir mundo e de viver no mundo, que não se aprendia na escola convencional. Esta mudança de perspectiva, que diria epistemológica, de mudar toda a maneira como se constrói o conhecimento, como se vive, como se está, foi para mim muito marcante. Acho que acontece com quase toda a gente que vem de um percurso que não tem relação com a arte e que, de repente, entra no mundo artístico. É uma mudança epistemológica de 180.

TP: O “mergulho” no campo das artes expôs-me de forma mais contundente a uma vivência do risco e do prazer. Como diria isto de outra maneira: enveredar pela área artística permitiu-me associar às aprendizagens uma constante exposição à incerteza e uma conexão mais direta com a sensação da completude e do prazer. Também saliento, tal como tu, a importância do sentimento de pertença a uma comunidade artística. No caso das artes performativas é demais evidente que existe a oportunidade de vivenciarmos o fazer parte de um processo onde se descobre que o todo é bem maior do que a soma das individualidades!

JES: É claro que, apesar de tudo, não se trata de um processo fácil. Em primeiro lugar, para que a revolução epistemológica possa ter lugar é necessário encontrar um contexto favorável. É possível construir contextos em que, de facto, nós podemos libertar as nossas energias criativas sem entraves de maior e onde tudo o que damos ao colectivo volta para nós já transformado para dar continuidade ao processo criativo.

TP: Ao processo de formação artística seguiu-se, de forma quase paralela, os primeiros passos profissionalizantes. Tive um fulgurante início ao ser selecionado para integrar um projeto dirigido por um encenador que, na altura, era muito reputado no meio artístico contemporâneo europeu, o italiano Giorgio Barberio Corsetti (um projeto para os Encontros ACARTE, um festival de artes performativas em Lisboa que começou a trazer as grandes companhias contemporâneas e a fazer coproduções e onde se misturavam atores/performers portugueses com estrangeiros). Foi verdadeiramente determinante, não só porque me permitiu acreditar nas minhas potencialidades enquanto performer, como também, por me ter oferecido uma identidade social de artista. Quero dizer, ser reconhecido pelos pares e fazer parte desse ecossistema é de extrema importância; acreditamos assim que podemos seguir em frente.

Depois da experiência em Portugal fui convidado pelo Corsetti para fazer parte de uma produção internacional, um grande projeto de criação em torno dos textos de Franz Kafka e que envolvia vários atores/atrizes de diferentes países europeus. Encontrámo-nos todos em Itália para os ensaios que duraram cerca de 5 meses. A escala assim se ampliou.

Ao retornar a Portugal integrei depois um projeto que me ofereceu a possibilidade



de percorrer Portugal de lés a lés e que considero ter sido, igualmente, marcante. Entre outros aspetos, pude descobrir a realidade artística do país, para além dos grandes centros. Nesses idos anos noventa era um país muito desigual, pois quase tudo se concentrava nas duas grandes cidades, Lisboa e Porto. O quão distorcido era o mapa das dinâmicas culturais de Portugal!

JES: Da minha passagem para o domínio profissional foi igualmente repentina. Depois da ODIT formámos a banda Blue Orange Juice com a qual corremos o país e os grandes festivais que estavam a aparecer (ex, Paredes de Coura, Festival Sudoeste), simultaneamente estava numa escola de teatro e dança onde integrei a sua companhia profissional e com a qual fiz digressões dentro e fora do país. Foi nessa altura (1998) que também comecei a colaborar com o Teatro Nacional São João que, entretanto, se estava a começar a afirmar no contexto europeu através da organização de festivais internacionais, como o Po. N. T. I. Em 2000 integrei um Núcleo de especialização artística em Teatro de Rua para a Capital Europeia da Cultura Porto2001 que implicava formação remunerada com alguns professores da Jacques Lecoq e da Philippe Gaulier (ex, Kuniaki Ida, Sandra Mladenovic) entre outros (ex., Kevin Brooking, Nikolaus Maria Holtz), tendo em vista o trabalho profissional com companhias como Natural Theatre Company, Friches Théâtre Urbain, Kumulus, entre outras. Esta oportunidade materializou, em parte, o meu desejo de estudar teatro em grandes escolas fora do país, nunca realizado por falta de dinheiro. O Porto2001 foi um tempo de abundância artística e profissional tanto sob o ponto de vista da fluidez e da experimentação artística interdisciplinar.

A seguir à capital da cultura o Porto entrou numa profunda depressão e foi uma altura bem difícil, sobretudo para os artistas. Foi a boa altura para terminar o curso de Teatro-Interpretação da ESMAl. Seguiram-se experiências internacionais de formação em contexto profissional, como por exemplo, a École des Mâitres XII, sob direcção do encenador italiano Giancarlo Cobelli. Daí resultou num convite deste encenador para integrar o elenco do seu espectáculo “Woyzeck” de Georg Büchner, Teatro Stabile Torino (Turim, ITA) e que depois teve uma grande digressão por toda a Itália. De volta a Portugal entrei como actor residente no Teatro Nacional São João (TNSJ, Porto) no seguimento de uma audição. Aí permaneci até agosto de 2011, altura em que o nosso país entrou em bancarota e a companhia residente foi extinta.

TP: Partilhámos matéria suficiente e que me permite arriscar agora uma síntese, ser capaz de identificar aspetos comuns aos nossos percursos.

Atravessámos um momento histórico e um contexto sociocultural onde: a) existia uma significativa efervescência artístico-cultural e onde era possível, de forma mais convincente, vislumbrar caminhos socioprofissionais no domínio das artes; b) surgiram novas linguagens artísticas, nomeadamente, o cruzamento disciplinar onde se conjugavam



diferentes linguagens artísticas (teatro, dança, circo e, no teu caso, também a música); c) se ofereciam novas oportunidades de formação – mais escolas como também muitas mais oficinas e cursos breves, nomeadamente orientadas por artistas estrangeiros.

A corporeidade cénica ter sido como que a porta de entrada no campo da atuação será também um aspeto que temos em comum. Reconheço, por último, o facto de termos saído do país à procura de outras realidades culturais e artísticas.

JES: Concorro com tudo reforçando o que disse acima: o contexto artístico-teatral opera mudanças, e expande horizontes pessoais, sociais e culturais. Propõe uma reunificação das principais dimensões do funcionamento psicológico (emocionais, cognitivas, comportamentais) complexificando-as, e permitindo uma maior autonomia e capacidade de integração dos diferentes elementos do mundo. Tudo isto se foi tornando empiricamente evidente durante a minha investigação de doutoramento e ainda me movo em torno destes planos de investigação.

Entrada no universo da investigação

TP: Resultado das experiências profissionais no âmbito da atuação, surge o desejo de aprofundar conhecimento sobre o teatro. Sentia a necessidade de identificar, tal como caracterizar, as diferentes propostas estéticas, metodologias de criação pelas quais tinha passado.

Enquanto performer o que me solicita esta ou aquela abordagem? O que as distingue entre si? Como caracterizar e entender os fundamentos dessas diferentes visões? E como me organizar e fundamentar para descobrir e delinear uma visão artística própria?

Em meados dos anos noventa ainda não existia em Portugal cursos universitários que oferecessem uma formação mais teórica sobre o teatro. França era a grande referência cultural para os portugueses e uma bolsa da Fundação Gulbenkian ofereceu-me condições para fazer um mestrado em Estudos Teatrais numa Universidade Francesa (Paris III). Foi o início de uma inflexão no modo como iria continuar a estar no universo do teatro.

Em termos dos meus interesses, a corporalidade e o movimento cénico tornaram-se objeto de estudo. De alguma maneira passei assim a articular duas áreas que até ali faziam parte do meu percurso formativo. Esse caminho levou-me à descoberta de reformadores do teatro do século XX, nomeadamente, Meyerhold, Brook, Grotowski e Barba. O modo como todos estes artistas desenvolveram o seu trabalho numa perspetiva de investigação e a partir de uma prática; o modo como cada um deles colocou a corporeidade no centro do seu trabalho; o facto de todos eles se terem preocupado em deixar um legado da sua trajetória para as gerações vindouras... enfim, debruicei-me mais especificamente sobre estes aspetos nesse meu estudo mais 'académico' do teatro. Tudo foi muito formativo e marcante. Na realidade, os Estudos Teatrais em França eram nessa altura



predominantemente teóricos, mesmo se já se abriam brechas para uma perspectiva sobre o teatro não unicamente baseado na análise dos textos dramáticos. Completei esse conhecimento participando em formações práticas que existiam em grande abundância em Paris. E claro, foi um enorme privilégio e muito transformador foi ter vivido numa cidade que oferecia um vastíssimo leque de oportunidades, tanto espetáculos como oficinas de formação!

Para de devolver a palavra: o que te levou a articular prática artística profissional com formação mais académica?

JES: Foi enquanto trabalhava no Teatro Nacional que terminei a licenciatura em Estudos Teatrais (final de 2006) e que depois iniciei o Doutoramento em Psicologia na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto (início de 2009). De forma que, quando a companhia do TNSJ foi extinta, estava em pleno trabalho de investigação para doutoramento, fazendo uma das coisas que ainda mais gosto no mundo: articular teoria e prática, mais concretamente, produzir teoria a partir da prática e vice-versa. O término do doutoramento em finais de 2013, marcou uma nova etapa artística da minha vida, agora mais dedicada à investigação em Artes e marcada pela realização de menos projectos, mais seleccionados e de cariz mais pessoal e autoral onde, assumidamente, exploro simultaneamente as vertentes de Intérprete-criador-dramaturgo-encenador em colaboração com outros artistas de várias áreas. A seguir, em 2014, obtive bolsa de investigação de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) para um projecto de seis anos “Teatro comunitário: a construção da experiência estética no contexto de projectos de intervenção psicossocial”. Essa nova fase me permitiu explorar, tanto sob o nível teórico como empírico, dimensões psicológicas e sociais do teatro em outros contextos para além do profissional. Em suma, na minha formação a prática e a teoria sempre estiveram ligadas.

TP: Eu distingo o que é uma formação de base, essencialmente prática e com uma vertente profissionalizante, de uma formação mais reflexiva e onde o pensamento e a dimensão investigativa se apresentam em modos mais explícitos.

JES: Eu também faço essa diferenciação, mas eu tive, não só a nível do bacharelato, mas também ao nível da licenciatura, alguns professores fantásticos sob o ponto de vista conceptual e que foram muito inspiradores. Mas faltam ao teatro sistematizações, instrumentos teóricos e metodológicos e até gramáticas lexicais que permitam nomear com profundidade os elementos e processos da prática para desenvolver o campo da investigação teatral de forma análoga a outras áreas da academia.

Quando decidi avançar para Doutoramento, não o fiz no campo do teatro.

TP: Voltando um pouco atrás: fazendo parte do elenco do Teatro Nacional São João, talvez o topo a que um ator pode aspirar, sentiste a necessidade de questionar, tanto o



estatuto como o papel “social” que estavas a desempenhar?

JES: No Teatro Nacional, em que fazia parte do elenco residente, também comecei a perceber rapidamente como é que dentro dessa estrutura teatral institucionalizada as coisas funcionam. Dentro das estruturas de teatro, aquela está no nível mais alto, com melhores condições técnicas e humanas, melhores salários, mais dinheiro para produções, etc., tu também não tens de ceder demasiado aos lobbies e aos desejos do “mercado”.

TP: Estás a entrar na importante esfera de análise do sistema socioprofissional e económico do sistema teatral.

JES: O teatro acaba por ser uma indústria bem “artesanal” quando comparada com o cinema e sobretudo com a televisão. Mas estamos a falar de três coisas completamente diferentes e de perspectivas e expectativas bem diferentes do papel do “actor”. Eu comecei a perceber esta coisa da indústria desde dentro. Quando estava apenas nos circuitos do teatro independente, existia uma maior liberdade criativa, contudo feita à custa de uma grande instabilidade económica pessoal. Aí, a necessidade de ser criativo ultrapassa o campo artístico, até mesmo para se conseguir encontrar meios materiais para se poder fazer espetáculos e poder continuar a fazer teatro. Portanto é quase um paradoxo: onde as necessidades económicas são supridas perde-se alguma independência artística e criativa; e por outro lado, onde existe independência e liberdade artística, normalmente, existe escassez de meios. Creio que este paradoxo diz muito acerca das lógicas dominantes das sociedades contemporâneas, não apenas no que diz respeito à arte, mas também no modo como se equaciona o trabalho, a vida e as relações humanas.

TP: O Teatro Nacional será um local privilegiado para se perceber essas várias dimensões que entram em jogo!

JES: No Teatro Nacional rapidamente se percebe tudo isto, o porquê de uma estrutura muito hierarquizada onde as pessoas cumprem o seu papel de maneira relativamente especializada. Todas as pessoas são muito boas nos seus campos de especialização, mas as interferências em áreas que não são as suas, por vezes, não são muito bem-recebidas e às vezes são até entendidas como afrontas.

TP: Vislumbraste outros interesses artísticos, outras metodologias de trabalho e outros modos de conceber o modo como o sistema deveria funcionar? Quer dizer, a determinada altura ambicionaste experimentar outras áreas do fazer teatral, outros modos de fazer como também tiveste necessidade de conhecer, até mais profundamente, que repercussões podem existir quando qualquer pessoa se confronta com a experiência de atuação cénica. Reconheces-te nesta minha tentativa de síntese?

JES: Sim, absolutamente. A dada altura comecei eu próprio a sentir necessidade de dar algum sentido mais ao meu trabalho, às coisas que eu experienciava, às minhas vivências no teatro e, sobretudo, um aspecto que me sempre interessou bastante, que



era a dimensão emocional que o teatro tinha. Normalmente essa dimensão emocional não era muito bem aceite na maior parte dos contextos, porque era sempre lida como problemática, mesmo na educação. Na escola as pessoas não são educadas a lidar com as suas próprias emoções e não existem estruturas que permitam isso.

Ao invés de uma educação para a autonomia, a educação tem sido maioritariamente utilizada como um processo de instrumentalização ao serviço de algum interesse dominante em cada uma das épocas. As pessoas são tendencialmente educadas para aprender a cumprir uma determinada função na sociedade e essa função muito poucas vezes passa por um apreço pelo seu sentimento crítico, pelas suas opiniões, pela volatilidade das emoções que têm etc. Pelo contrário, tudo o que possa criar instabilidade no cumprimento dessa função é tendencialmente evitado. O sentido crítico, o pensamento divergente, a emocionalidade e a impulsividade, tudo isso são coisas a evitar em todos os sítios institucionalizados, mesmo nos sítios do teatro. Apesar de haver grandes diferenças em relação a outro tipo de indústrias, como as fábricas de produção e os escritórios, tudo o que possa “perturbar” o normal funcionamento institucional de uma grande engrenagem será, tendencialmente, mal recebido.

TP: De que maneira ligas toda essa experiência à escolha do teu objeto de estudo?

JES: No doutoramento, acabei por procurar interfaces com o campo da Psicologia, inicialmente por causa do Teatro Psicológico e da minha percepção da experiência transformadora que o teatro oferece a quem o pratica, mas também por causa de alguma saturação relativamente às redundâncias autofágicas em que o teatro por vezes se enreda. Mas a minha escolha terá também a ver com o contexto em que me encontrava, de uma certa saturação de estar na engrenagem industrial do Teatro Nacional São João. Apesar de ser uma indústria muito simpática em determinadas alturas, o teatro tinha esta dimensão de se limitar a produzir espectáculos uns atrás dos outros. Já estava um pouco saturado deste rame-rame e então procurei abrir outras perspectivas, esse outro caminho mais processual da investigação.

TP: Olhando para trás, achas que tomaste a boa decisão?

JES: Ao que parece, sou o primeiro ator Doutorado em Psicologia no país e costumo dizer que foi a melhor coisa que eu fiz, porque, de facto, permitiu-me ter acesso a uma série de ferramentas conceptuais e metodológicas, sistematizações e pensamentos estruturados, que parcamente existem no teatro. E compreende-se porquê: quando tu estás a trabalhar, a fazer as peças umas atrás das outras, à procura de encontrar soluções criativas e a focar-te num determinado objetivo, frequentemente não tens muitas oportunidades de exercitar o teu pensamento crítico nem no contexto da criação, nem fora desse contexto. Não raro, é até mesmo mal recebida a expressão do teu pensamento crítico, não apenas por encenadores pouco seguros, mas também pelos colegas que só



querem acabar o ensaio e ir para casa fazer as suas coisas. As pessoas querem cada vez mais eficácia, querem rapidez, querem resultados imediatos. Sobretudo, quando se está em determinados contextos de trabalho menos intimistas e mais institucionais, digamos assim. Os teus próprios colegas não querem estar a perder tempo com essas coisas de “estarmos prá’qui a pensar”. Mas, evidentemente, investigar num nível de Doutoramento é uma diferença enorme, relativamente aos ciclos anteriores. Não só pelo grau de exigência e rigor, mas também, no caso da psicologia, pelo facto de ser numa área de investigação já muito estruturada, tanto ao nível empírico como conceptual. Isso permitiu-me fazer uma transferência de conhecimentos para os campos teatrais – que, de forma latente, há muito tempo desejavam ser activados. Descobri em mim uma necessidade enorme de construção de significados e acabei por conseguir dar sentido a uma série de experiências incorporizadas que até então eu não tinha ainda conseguido dar sentido.

Mas talvez pudéssemos voltar ao teu percurso. Como é que entras na carreira académica?

O aprofundar da investigação na academia

TP: Uma vez concluído o Mestrado realizado em França (1996), convidaram-me para orientar uma oficina de Improvisação na escola do Centro Dramático de Évora. A visita coincide com a abertura, na Universidade de Évora, da primeira formação em Estudos Teatrais no sistema Universitário Português. Observaram o trabalho que realizei e assim surgiu o convite para integrar esse projeto formativo pioneiro em Portugal. Foi o início de toda uma outra etapa, a minha carreira no seio do sistema universitário.

JES: Sou de alguma maneira crítico ao modo como o ensino do Teatro tem sido, muitas vezes, integrado no sistema universitário. Na minha perspectiva, eventualmente enviesada pelo meu próprio percurso formativo, a única forma de aprender teatro é mesmo praticando-o e vivenciando-o em todas as suas dimensões. É uma perspectiva profundamente ligada à ação, que traduz, evidentemente, emoções e pensamentos provindos de planos conscientes, mas sobretudo de planos pré-conscientes, subconscientes e inconscientes. É este segundo tipo de planos que, para o bem e para o mal, ocupa um lugar preponderante na nossa vida e nas nossas tomadas de decisão. Evocando Sigmund Freud, a nossa ação consciente é uma gota de água no grande oceano do inconsciente. É a partir da ação e da prática artística e performativa, que se podem desenhar, com mais propriedade, conceptualizações consequentes sobre o teatro. De resto basta fazer a experiência para perceber que só conseguimos realmente explicar aquilo que experienciamos e vivenciamos, da mesma maneira que só conseguimos integrar as aprendizagens conceptuais que conseguimos relacionar com o nosso vivenciado. Sou por isso defensor de um tipo de formação teatral que começa com uma imersão na prática muito intensa,



para a emergência futura de camadas conceptuais (já nos níveis de mestrado e doutoramento), preferentemente relacionáveis com a prática vivenciada. Isto representaria uma total inversão do que é a convenção académica. Mas acredito realmente que é nesta inversão que o teatro se pode reencontrar com a sua singularidade e originalidade. Por um lado, a academia, e todos nós, poderíamos ganhar muito com este modo singular de construir conhecimento.

TP: Não posso não estar senão de acordo com o princípio que explicitas considerando, no entanto, que a ação só por si não é garante de aprendizagem. Quero isto dizer que o saber proveniente de uma prática terá de ser, num qualquer momento, dissecado, verbalizado e assim tornado consciente. Lembro-me de Pierre Vermersch e as suas Entrevistas de Explicitação. Acrescento ainda uma outra via de reflexão sobre estes domínios complexos e que me interessa, as imbricações e não oposições entre ação física e pensamento, ação e verbalização, movimento e escrita, entre outras. São nessas complementaridades e interseções que sigo procurando. Nestes meandros entramos no mundo do sensível, no campo da atenção, da perceção e da escuta ativa até dos seus próprios processos de consciência. Definitivamente, estes são campos de investigação nos quais invisto atualmente e que tecem ramificações em muitos outros domínios.

Consideraste que a Psicologia seria a disciplina que melhor te iria ajudar nesse teu caminho da investigação. Que respostas aí começaste a encontrar e qual a dose de satisfação que isso te trouxe?

JES: Como já referi, comecei na Psicologia por causa do Teatro Psicológico, portanto, precisamente por estas dimensões emocionais e do seu potencial transformador. Porque o teatro é uma atividade altamente transformadora. Transformadora do próprio e transformadora do seu entorno. Mas a Psicologia também acabou por me ajudar a enfrentar deste paradoxo, comum no teatro, em que uma pessoa quase tem de escolher entre a sua liberdade artística e a sua sobrevivência pessoal. Permitiu-me também ter esse tempo de que falas para refletir sobre o trabalho que tinha vindo a fazer, sobre a minha história, aquilo que fui, aquilo que foi acontecendo de transformador na minha vida pela relação que mantinha com o teatro. Enfim, a Psicologia permitiu-me ter instrumentos para reflectir sobre as razões pelas quais essa transformação ocorre e, de uma maneira mais geral, sobre o que é o teatro enquanto atividade artística e enquanto trabalho dentro do campo simbólico. Acabando também por trazer algumas luzes sobre as razões pelas quais, a arte, tendencialmente disruptora, é alvo de tão pouco investimento dos estados e das economias.

TP: Queres detalhar um pouco mais o que estás a dizer?

JES: No teatro em particular, precisamente por causa desta dimensão mais disruptiva, mais ínvia, mais colectiva e que foge à lógica dominante da estruturação, da hie-



rarquização e da especialização – princípio da obtusidade e da não interferência – torna-se pouco amigo dos poderes dominantes. O campo da Psicologia permitiu também ter acesso a uma estrutura de pensamento e a um léxico sobre coisas que, no Teatro, normalmente não temos palavras para designar, seja sobre as dimensões emocionais, por exemplo, seja sobre as dimensões da complexidade do pensamento. Todo um manancial de conceitos e de estruturas foi-me disponibilizado e que me permitiu olhar para o teatro, sob a sua forma pouco estruturada e sob a sua história fugidia (que tem a ver com a sua própria natureza efémera e simbólica), para poder construir e extrair dali algum significado. Ainda hoje isto acontece. Hoje eu vou criando estas ligações, tentando criar estas pequenas estruturas para, no fundo, tentar tornar mais claro para mim e para as outras pessoas, as formas como o Teatro e a atividade teatral podem impactar positivamente em diversos aspetos da vida e do desenvolvimento humano. Trata-se de algo que está muito em falta hoje em dia. A dimensão qualitativa da vida das pessoas tem sido muito lesada em detrimento da valorização da quantificação (preferentemente em Dólares ou em Euros), que frequentemente nada diz sobre a concretude da pessoa humana.

TP: É para mim demais evidente que a prática teatral que fui desenvolvendo, e que a partir dos finais dos anos noventa deixou de estar confinada ao aparecer em público num espetáculo enquanto ator, tem contribuído para o meu processo de individuação que é, por sinal, uma tarefa sem fim. Trata-se de um caminho onde a consciência de si se alia, indubitavelmente, a uma procura de entendimento e de intervenção num mundo do qual fazemos parte. Este processo levou-me a estar cada vez mais conectado com a dimensão política do fazer artístico, sobretudo num mundo onde ainda predominam exclusões de toda a ordem, nomeadamente, no acesso à experiência artística. Sabemos que a participação no fazer artístico tem potencialidades para pode jogar um papel crucial no desenvolvimento do sentido crítico, no surgimento imaginativo de outras realidades, na valorização do dissenso e da ação cidadã. Mas parece-me igualmente importante não se cair nos extremos de um ativismo funcional da arte. Quantas pessoas são ainda excluídas do acesso à experiência artística!? É demais evidente que só um punhado de pessoas têm esse privilégio! A senda desta tomada de consciência, cada vez mais aguçada, levou-me ao encontro com o domínio do teatro participativo e/ou do teatro comunitário. Este campo de reflexão e de ação tem vindo a tornar-se um dos meus centros de interesse mais preponderantes.

Mas voltando ao percurso dos meus centros de interesse ao nível da investigação-ação: quando entrei para a carreira universitária o meu principal foco de estudo circunscrevia-se às problemáticas do ator/performer, nomeadamente, às suas visões cénicas, ao desenvolvimento de determinadas competências em detrimento de outras, às metodologias de treino e, claro está, ao domínio da formação.



JES: Eu acredito que ainda há muito por fazer no campo das metodologias do fazer teatral, mas também se tornou evidente para mim, até pela investigação que conduzi, que, quanto maior é a intensidade da prática e mais relevantes os graus de desafio, maior a complexificação das estruturas emocionais, cognitivas e comportamentais dos participantes.

Queres partilhar mais especificamente quais foram os temas associados ao teu douramento?

TP: A formação do ator, nomeadamente o domínio da corporalidade cénica, tendo como pano de fundo reformadores do teatro do século XX.

Sintetizo assim o pressuposto a que cheguei: nenhuma técnica ou metodologia cénica do ator/performer é neutra, quer isto dizer que a compreensão mais aprofundada de cada uma delas exige uma estrita correlação com determinadas condicionantes, como: o período histórico em que ela foi desenvolvida; a conjuntura sociocultural que a viu nascer; a poética do artista que a delineou; e, do ponto de vista da transmissão, das características e do percurso da pessoa que transmite ou ensina essa mesma técnica. Em suma, passei a olhar as técnicas e as perspetivas do ator/performer num prisma bem mais abrangente. Essa leitura circunstanciada só pode ser desenvolvida se convocarmos para a conversa conhecimentos de outras áreas disciplinares para além do estudo intrínseco do teatro.

JES: Tenderei a concordar com essa conclusão. Não há perspectivas neutras e todas elas só poderão ser compreendidas à luz de contextualização histórica e sociocultural.

TP: Para desenvolver esta investigação, muito em diálogo com pedagogos-artistas que atuavam em diferentes escolas de formação, tive uma sabática de três anos (2000-23). Foi um privilégio que me permitiu consagrar todo o meu empenho à investigação. Acrescentaria ainda um enfoque dessa mesma investigação, a indução verbal feita por esses mesmos pedagogos no momento da transmissão. Em termos instrumentais, gravava as aulas dos pedagogos que seguia, as suas sessões de trabalho em contexto diferentes, algumas deles ao mesmo tempo em que era participante direto. Depois transcrevia e analisava esse enorme manancial de informação e de conteúdos recolhidos e que eram proferidos no momento da transmissão. Foi uma epopeia que só veio a terminar em 2006. Para além do mais, tudo foi escrito numa língua que não era a minha, o francês.

JES: O que sempre foi óbvio para mim e que passei a aprofundar durante o meu doutoramento, e depois na qualidade de investigador, é que o teatro é absolutamente um processo de investigação e de descoberta. No teatro que eu sempre fiz, sempre foi óbvio, que todas as vezes que se está num processo artístico e se monta um espetáculo, o que está em causa é um processo de investigação produtor de auto e heteroconhecimento.

Mas a codificação que a investigação tem no contexto académico obrigou-me a olhar para trás, para enquadrar melhor o que estava em causa. Apesar de considerar que



já vinha fazendo investigação nos processos de criação, foi para mim claro que não estava sintonizado com aquilo que se espera institucionalmente e formalmente de um processo de investigação na academia. Se posso assim sintetizar diria que o meu trabalho, em certa medida, vai no sentido de tentar harmonizar duas perspetivas sobre a investigação: a perspetiva que eu tinha sobre a investigação (que é a da prática) e a perspetiva “académica” da investigação (que implica provas documentais escritas quase sempre sob a forma narrativa e/ou estatística). Eu debati-me e ainda me debato com esta dicotomização, mesmo quando estou a escrever alguma coisa sobre prática e investigação. Por um lado, é quase sempre redutor sistematizar o percurso da prática, mas, ao mesmo tempo, se for tido em conta este carácter redutor, essa sistematização pode ter vantagens, nomeadamente a reflexão sobre a experiência. O problema aqui é quando se considera que este tipo de reflexão é epistemologicamente superior (ao invés de complementar) do processo de criação em si. Essa é um pouco a situação que temos, para além de que se a experiência performativa não for escrita e sistematizada, tenderá a não ser reconhecida como investigação. Na minha perspetiva, e em sintonia com autores como Nelson Goodman, trata-se apenas de uma questão de codificação: o processo criativo codifica-se, por exemplo, no espectáculo e a reflexão sobre essa experiência codifica-se, por exemplo, num texto escrito. Para além de serem dois tipos de codificação diferentes também são altamente complementares e não me parece coerente (ou sequer legítimo) que o processo investigativo de criação teatral seja menorizado, só porque, para fazer jus a si próprio, não pode ser codificado da mesma maneira (narrativa e linguística) que outras áreas de investigação. Esta dicotomia chateia! Talvez a banalização da escrita - que está a ser acelerada pela Inteligência Artificial -, permita, finalmente, valorizar o conhecimento experiencial e os seus modos específicos de codificação. Mas não sei se tens alguma perspetiva sobre isto.

TP: O dilema a que fazes referência estará sempre latente perante a produção de conhecimento num contexto de investigação artística. É um nó que se apresenta como crucial, mas que talvez nunca será desatado. Mas também sublinho que a investigação artística é um dos campos onde podemos e devemos experimentar ou arriscar outros formatos de explicitação do conhecimento produzido. Veja-se o caso da escrita performativa onde se procura integrar, de forma sensível, esse conhecimento que se inscreve no corpo e que aqui já fizemos referência. Este diálogo em formato de conversa que aqui travamos, inscreve-se nessa procura por outros formatos de explicitação do saber decorrentes das nossas vivências. Existem ainda muitos outros formatos que procuram colidir com essa dicotomia a que fazes referência, como por exemplo, a conferência-performance, investigação que a um exercício prático acrescenta outros modos de explicitação, como desenhos, fotografias, instalações, cadernos de artista, tal como outros hibridismos.



JES: Fizemos uma tentativa de abertura quando editámos em conjunto o livro “Intimidade e Artes Performativas”² onde criámos uma sistematização em que cada um dos quatro blocos contava com um capítulo de um investigador em artes, outro de um artista-investigador, outro de um artista e finalmente uma conversa entre artistas.

TP: O que talvez melhor caracterize a investigação artística, enquanto campo, metodologia e prática, seja essa resistência a um formato e a uma definição definitiva, ou seja, ser por natureza instável em todas essas dimensões. Ao defendermos e preservar essa sua identidade garantimos espaço de inovação e abertura para que no seu seio possam coabitar, nesse mesmo campo, uma panóplia muito diversificada de entendimentos e leituras sobre o que será investigar em artes.

Esta perspectiva do campo da investigação artística tem-me permitido ensaiar modos de investigar menos “padronizados”, tanto ao nível dos instrumentos metodológicos que uso, como nos modos de fundamentação do conhecimento que tenho vindo a produzir. Em suma, a investigação artística que ultimamente tenho desenvolvido, advém do exercício de uma prática artística da qual me aproximo ou mesmo em que estou mais ou menos diretamente envolvido. Enfim, todos os trabalhos que tenho produzido ultimamente, são reflexões a partir de experiências de alguma forma vivenciadas e que se tornam depois em narrativas de conhecimento e suas ressonâncias na sociedade da qual fazem parte, tal como modos de expandir e contribuir para um compartilhamento desses mesmos processos de criação. Trata-se, portanto, de uma investigação onde a subjetividade do próprio investigador é assumida. Nesta abordagem há questões que se levantam, nomeadamente, a justa distância capaz de permitir o sentido crítico relativamente aos processos com os quais me envolvo. Esse investigador-artista-mediador encontra-se ainda confrontado à necessidade de ter de escolher, em cada caso, quais serão as metodologias mais ajustadas e que conhecimentos de outras áreas disciplinares que são mais pertinentes convocar. Isto porque nestes exercícios há um trabalho de enquadramento, problematização, explicitação processual, aspetos que convergem para a fundamentação de determinado modo de os observar.

Gostaria ainda de salientar este aspeto: os processos de criação artística, que envolvem domínios do sensível, estão carregados de zonas indizíveis e menos conscientes de proceder e tomar decisão. Qualquer dos estudos deve ter em conta esta realidade. Ao mesmo tempo, dever-se-á considerar que é o espaço criados por essas ‘falhas’ que permite modos sensíveis de explicitação, a entrada do simbólico e do metafóricos; tudo discursividades que podem depois dialogar com outro tipo de discursos e conhecimen-

2 Silva, José Eduardo; Mora, Teresa; Louro, Filomena & Porteiro, Tiago (Eds.), *Intimidade e artes performativas* [Coleção Olhares]. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra [Parceria CEHUM/Ceis20/INOVA]. 10.14195/978-989-26-2267-5



tos, nomeadamente, provenientes de outras áreas disciplinares.

JES: A problematização do autoetnográfico tem a ver com a perspectiva científica e a sua mistificação da “objectividade”. Na arte, a criação com base autobiográfica, não é nem nunca foi, um problema, até porque é sempre possível confundir a experiência pessoal e a sua ficção. Evidentemente a autoetnografia será potencialmente tão mais rica quanto maior for a densidade da conceptualização e da vivência incorporizada do criador em questão. Mas, eu diria, que este é um problema que tem a ver com a, ainda, falta de enquadramento das artes no contexto das outras áreas de conhecimento. O que achas?

TP: A investigação artística ao estar exposta ao diálogo com outras áreas disciplinares, confronta-se também com a necessidade de equacionar alguns pressupostos que permitam a criação de um terreno de entendimento e de aceitação mútua. Tudo isto se tem tornado mais saliente a partir do momento em que a investigação artística entrou no seio da academia, passando, nomeadamente, de ter de ser validada para a obtenção de um qualquer diploma de pós-graduação.

Conjuntamente com uma colega desenvolvi um estudo que dá conta desse passo na academia portuguesa. O meu ponto de partida foi realizar entrevistas a diretores de programas de doutoramento em Artes onde a obra artística passou a ser considerada parte integrante dos conteúdos da investigação³. Diria, em síntese, que uma visão aberta, menos formatada e regulada e sempre em construção será a melhor de (in)definir a Investigação em Arte.

JES: A nível metodológico, a investigação-ação já existe, pelo menos desde o final dos anos trinta com o Kurt Lewin. É curioso como a ideia de desenvolver mecanismos, robótica e assim por diante é sempre entendida como investigação. Ou seja, em engenharia, construir e desenvolver um mecanismo robotizado, por exemplo, é facilmente aceite como parte de um doutoramento, mas, nas artes, isso foi sempre sendo mais problematizado.

Eu acho interessante a diversidade metodológica que existe no campo da investigação. Cada uma das metodologias vai sendo criada para dar resposta a uma determinada necessidade de conhecimento específico de uma determinada área que, dificilmente, se consegue de outra forma. Creio que as artes do corpo (sobretudo as performativas como o teatro e a dança), enquanto áreas de conhecimento, podem certamente trazer uma complementaridade muito grande às áreas mais clássicas da academia e ao conhecimento que aí é produzido. Mas em grande medida isso acontece porque a sua génese e os seus modos de funcionamento estão, em grande medida, à margem da lógica disciplinar que na academia é dominante.

3 Porteiro, T., & Rayner, F. (2016). Investigação artística em contexto universitário em Portugal. *Repertório: Teatro & Dança*, 27, 104-116. <http://dx.doi.org/10.9771/r.v0i0.20617>



TP: Penso também que a Investigação Artística deve ter como desígnio o de trazer à discussão um pensamento crítico relativamente aos modos tanto de produzir como de validar o conhecimento produzido pela academia, e que de alguma forma têm contribuído, igualmente, para uma certa desumanização e uma desmaterialização do vivido. Para além de tudo o mais e do ponto de vista da produtividade, importa afirmar uma investigação artística que não esteja condicionada pela necessidade de o resultado ser um objeto/acontecimento terminado. Ou seja, ser uma investigação assumidamente mais processual.

JES: A tensão que me preocupa aqui tem a ver com a subjugação do objeto artístico aos moldes que são dominantes na academia, isto é, marcados pela dominância de lógicas racionalistas e funcionalistas que têm marcado muito a Academia e o mundo no último século. Ou seja, o acolhimento das artes na academia tem sido marcado por uma tentativa de imposição ontológica de grelhas, taxonomias e formas diversas de exprimir conhecimento aí dominantes. Desta forma, inviabiliza-se a possibilidade de as artes poderem trazer algo de novo aos processos esgotados (e esgotantes) da produção massificada de conhecimento académico (que se vem tornado cada vez mais numa verdadeira “Indústria” do conhecimento) e que confirmam o discurso bacoco de que as artes são inúteis, desnecessárias e obsoletas.

Na minha perspectiva ainda não conseguimos acertar relativamente ao posicionamento das artes no contexto académico. Seria necessário encontrar a abordagem e o enquadramento certos para que as artes possam, realmente, ser as artes dentro do contexto académico e não apenas um seu pálido sucedâneo; e, ainda assim, contribuir para a construção do conhecimento, complementando os processos convencionais.

TP: O questionamento, a disrupção e sobretudo a dificuldade de explicitação parecem-me ser elementos constitutivos do campo das artes. Não sei se estas dimensões são, de igual forma, elementos inerentes a outros modos de produzir conhecimento, mas elas parecem ser constitutivas e, portanto, devem ser defendidas e afirmadas no campo da Investigação em Artes.

E também me pergunto do ponto de vista do artista que investiga: quais serão os limites que ele próprio deve impor a si próprio, relativamente à análise e à reflexão que ele quer desenvolver sobre a sua própria obra? A salvaguarda do princípio segundo o qual parte dos processos artísticos não são explicáveis, nomeadamente pelo discurso verbal mais ‘formatado’, deve entrar em jogo. Talvez se possa diferenciar a investigação que os artistas desenvolvem nos seus próprios projetos de criação da investigação em artes desenvolvida no seio da académica e que é sujeita a outras formas de validação/avaliação.

Partilharmos o mesmo projeto de formação

TP: Tudo o que estamos a questionar ao nível da investigação artística tem reper-



cussões no modo como a formação artística foi introduzida no sistema de ensino universitário e que teve de se adaptar, em grande medida, às lógicas existentes. Mas importa também não esquecer que o ensino das artes nas universidades foi um dos fatores que muito tem contribuído para o questionamento e o avançado da investigação artística.

Tudo isto cria, por vezes, paradoxos.

Para finalizar proponho direcionarmos a nossa conversa para questões mais da ordem da pedagogia do ensino artístico, domínio em que estamos também os dois envolvidos. Eis, entre outros, alguns aspetos que tenho vivido como condicionantes a partir do momento em que o ensino das artes passaram a fazer parte do sistema do ensino superior: a organização do conhecimento em unidades curriculares que, muitas vezes, se tornam estanques entre si; a pouca flexibilidade e adaptação dos programas das unidades curriculares e que dificultam a nossa capacidade de nos podermos ajustar às características dos diferentes grupos que vamos recebendo; e a questão da avaliação em que somos forçados a atribuir um valor aos alunos no final de um determinado período.

JES: Esse aspeto da avaliação é para mim bem elucidativo, ou seja, a Academia e a Escola têm esta prerrogativa de avaliar as pessoas, de lhes atribuir uma nova nota quantitativa e de essa nota quantitativa, criar uma espécie de hierarquização entre aquelas que adquiriram melhor determinadas características e determinadas competências (ficam as questões: quem determina as “boas” competências? “Boas” para quem e para que fim?...). Os alunos são seriados de acordo com essa hierarquização e depois, supostamente, vão transitando para novas etapas. Mas os resultados deste tipo de lógica estão à vista... Quando a aprendizagem artística entra neste tipo de lógica que domina na academia, há qualquer coisa de essencial que se perde no modo artístico de construir conhecimento. Por vezes são os próprios alunos que competem por uma melhor nota, sem qualquer noção de aprendizagem de conteúdo artístico nem de princípio artístico. A partir do momento em que os alunos vão estudar teatro, por exemplo, só para tentar ter melhores notas (o que é uma das convenções principais da aprendizagem formal escolar), é porque nem sequer começaram a perceber do que a arte trata. E o problema é que isso está já a interferir com o próprio processo de aprendizagem. Este é apenas um dos exemplos de cedência às lógicas instituídas.

TP: Temos atravessado todos estes questionamentos de forma mais concreta a partir do momento em que passámos a partilhar uma unidade curricular de acompanhamento dos projetos de criação que os alunos desenvolvem, no último semestre da sua formação de 1º ciclo.

JES: No nosso caso particular, o problema da nossa formação aprofunda-se ainda mais a partir do momento em que um número muito significativo de colegas não é especialista em teatro, mas sim em outras áreas científicas. A “ciência” tende a confundir a



conveniência analítica (separar para analisar e compreender) com a imposição ontológica. Nas artes performativas, isto é ainda mais complicado, porque, quando olhas para um objeto artístico performativo, nem sequer tens oportunidade de vê-lo várias vezes. Ele não cristaliza, não se reifica, não se objetiva. Portanto, isto tudo ainda dificulta mais esta necessidade, esta objetividade positivista, que ainda marca muito a Academia contemporânea. A mera tentativa de as objectificar transforma-as já em outra coisa. É talvez uma das áreas em que melhor se aplica o princípio da incerteza de Heisenberg. Não restam dúvidas que o observador interfere nos resultados da experiência e há matérias como as artes que, por serem do domínio do sensível e do simbólico não se prestam a experiências condicionantes, sob o risco de as destruímos.

TP: Não posso senão estar de acordo. Estou a tentar concretizar um pouco mais a nossa conversa colocando à discussão os projetos que temos partilhado nos últimos dois anos. Por exemplo, no ciclo de Encontros Internacionais⁴ do qual fomos em Guimarães co-organizadores, conjuntamente com colegas de outros centros de investigação – um projeto articulado que, pela sua novidade/raridade constitui, em Portugal, uma ação digna de ser salientada – um encontro de reflexão onde a noção de experiência e de exercício, nomeadamente a partir dos estudos de Jorge Larossa, foi colocado no centro da discussão. Os termos da discussão desenvolvida possam talvez contribuir para uma reflexão mais acutilante sobre os aspetos que temos vindo a conversar ao longo deste diálogo.

JES: A ideia do processo, a ideia de desenvolvimento, a ideia de transformação são, no fundo, conceitos que se opõem a ideias cristalizadas e estáticas. Podemos criar aqui uma analogia com o Yin e o Yang, para perceber que estes opostos se podem complementar. Só que, neste campo que estamos a falar, a hegemonia está muito vinculada à ideia de “certeza” e de “objetividade”. Mas, nas artes, são muito mais relevantes noções sobre o inacabado, o imperfeito, o “erro”. Tratam-se matérias que estão em contínuo processo e que, é evidente, poderiam trazer uma complementaridade grande a outras formas de construir conhecimento e, logo, uma perspectiva mais abrangente do todo.

Seria interessante perceber as coisas nesta lógica de complementaridade, mas o que existe na verdade é uma tendência de sobreposição da certeza quantitativa abstrata à incerteza qualitativa concreta. No final teremos dois cenários possíveis: ou a academia compreende e abraça as potencialidades das artes performativas (irrequietas, disruptivas – e dificilmente capturáveis, domesticáveis ou redutíveis a estruturas simples, tal como faz o “consenso científico”) e, com elas, cria dialogias de complementaridade ou a academia assimila as artes performativas “standardizando-as” na convencionalidade

4 Encontro Internacional em Artes Performativas – agir na vida/ agir na cena/agir no mundo. <https://atuarnomundo.wixsite.com/atuar-no-mundo>. Org.: Centro de Estudos de Teatro/ULisboa; Centro de História de Arte e Investigação Artística/UÉvora; Centro de Estudos Humanísticos/UMinho.



banal dos seus modos dominantes de produzir conhecimento.

TP: Esta forma de estar e de produzir conhecimento através de uma conversa nasce neste contexto de procura de outros formatos e discursos que possam ser, igualmente, validados como sendo modos de produzir e partilhar conhecimento; modos, seguramente, mais “abertos”, “situados” e mais flexíveis, relativamente a outras maneiras mais canónicas de avaliação! Este formato mais dialogante e em tom de conversa que temos exercitado convoca também conhecimentos mais tácitos, enquanto exige a cada um de nós, ter de se deslocar de um esquema de pensamento preconcebido.

Quero terminar referindo que nesta nossa conversa, que parte de uma narrativa sobre cada um dos nossos percursos, é uma forma de afirmar como as nossas experiências são fatores determinantes relativamente aos enfoques e aos pontos de vista que fomos tendo em cada uma das fases da nossa própria trajetória. E, por consequência, ao modo como nos posicionamos e como perspetivamos a Investigação Artística.

JES: Nas artes performativas há um processo contínuo de experiências que se vão acumulando, em que a pessoa que faz a síntese desse conhecimento acumulado é o próprio sujeito que passa pela experiência. Habitando esses contextos e atravessando esses mundos da arte, a sua síntese é o seu conhecimento incorporizado (embodied) que se vai acumulando. Um autoconhecimento que vai sendo construído numa contínua dialogia interpessoal, ou seja, em profunda relação com o conhecimento que se elabora no fazer e na relação com os outros e com o mundo (hetero conhecimento). Se na academia, isto alguma vez se tornar claro, pode ser que as escolhas que se adoptam sejam mais acertadas do que as que são hoje dominantes.

TP: Obrigado por te teres disponibilizado para esta nossa partilha!

JES: Espero que para ti tenha sido tão rico como foi para mim. Obrigado.

(Esta conversa, a sua transcrição e a sua organização ocorreram ao longo do ano lectivo 2024/25 – de setembro a junho)

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00305 : CEHUM.