



INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA É CRIAÇÃO

Artistic research is creation

La investigación artística es creación

Gilvano Dalagna¹

Jorge Salgado Correia²

Resumo:

Historicamente a investigação artística enfrenta uma série de questões complexas que moldam o seu desenvolvimento e integração nas instituições de ensino superior em música. A hegemônica tendência logocêntrica nos meios acadêmicos tem favorecido nomeadamente duas abordagens que estabelecem uma relação redutora entre as intervenções artísticas e o discurso acadêmico. Uma destas abordagens promove construções conceituais e teóricas e a outra promove análises fenomenológicas e descrições auto-etnográficas. Ambas são redutoras já que assentam na separação sujeito-objeto negligenciando, ou mesmo eliminando na totalidade, as dimensões sensorial, empática, tácita e simbólica que são essenciais nas nossas experiências estéticas. O presente artigo identifica um território específico para a investigação artística o que implica, a montante, uma opção epistemológica alternativa, a que chamamos *episteme criação*. Esta *episteme criação* não prescinde de um discurso clarificador de apoio à intervenção artística mas num modo de discurso também alternativo, a que chamamos *narrativo*. Conclui-se este capítulo com uma discussão sobre as escolhas metodológicas no âmbito da investigação artística que são muitas vezes um depauperamento, uma vez que alguns investigadores procuram segurança na validação científica, recorrendo a métodos das ciências sociais, como a análise qualitativa, as auto-etnografias, etc. Estas escolhas são aqui reconhecidas como “desvios comuns” e são discutidas com exemplos.

Palavras-chave: Criação artística. Investigação artística. Fratura epistemológica.

Abstract:

Historically, artistic research has faced a series of complex issues that shape its development and integration in higher education institutions in music. The hegemonic logocentric tendency in academic circles has favored two approaches that establish a reductive relationship between artistic interventions and academic discourse. One of these approaches promotes conceptual and theoretical constructions, while the other promotes phenomenological analyses and auto-ethnographic descriptions. Both are reductive since they are based on the subject-object separation, neglecting or even completely eliminating the sensorial, empathic, tacit and symbolic dimensions that are essential in our aesthetic experiences. This article identifies a specific territory for artistic research that implies, upstream, an alternative epistemological option, which we call episteme creation. This episteme creation does not dispense with a clarifying discourse to support artistic intervention, but also in an alternative mode of discourse, which we call narrative. This chapter concludes with a discussion of methodological choices in artistic research that are often impoverishing, since some researchers seek security in scientific validation, resorting to methods from the social sciences, such as qualitative analysis, auto-ethnographies, etc. These choices are recognized here as “common deviations” and are discussed with examples.

Keywords: Artistic creation. Artistic research. Epistemological fracture.

Resumen:

Históricamente, la investigación artística enfrenta una serie de cuestiones complejas que configuran su desarrollo e integración en las instituciones de educación superior en música. La tendencia logocéntrica hegemónica en los círculos académicos ha favorecido particularmente dos enfoques que establecen una relación reduccionista entre las intervenciones artísticas y el discurso académico. Uno de estos enfoques promueve construcciones conceptuales y teóricas y el otro promueve análisis fenomenológicos y descripciones autoetnográficas. Ambas son reduccionistas ya que se basan en la separación sujeto-objeto, descuidando, o incluso eliminando por completo, las dimensiones sensoriales, empáticas, tácitas y simbólicas que son esenciales en nuestras experiencias estéticas. Este artículo identifica un territorio específico para la investigación artística, lo que implica, aguas arriba, una opción epistemológica alternativa, que llamamos episteme de la creación. Esta creación episteme no prescinde de un discurso clarificador en apoyo de la intervención artística sino también de un modo alternativo de discurso, que llamamos narrativo. Este capítulo concluye con una discusión sobre las opciones metodológicas en el ámbito de la investigación artística, que muchas veces resultan empobrecidas, ya que algunos investigadores buscan seguridad en la validación científica, utilizando métodos provenientes de las ciencias sociales, como el análisis cualitativo, las autoetnografías, etc. Estas opciones se reconocen aquí como “desviaciones comunes” y se analizan con ejemplos.

Palabras clave: Creación artística. Investigación artística. Fractura epistemológica.

Introdução

A investigação artística tem ganho notável destaque nas últimas décadas, principalmente no âmbito do ensino superior europeu e gradualmente expandindo-se para outras regiões globais

(BLAIN & MINORS, 2020; CRISPIN, 2019; CRISPIN, 2015). Este crescimento reflete a crescente integração das artes no ensino superior, enfrentando desafios e oportunidades próprias deste processo de convergência entre arte e academia (BORGDORFF, 2012). Inicialmente vista como uma resposta às críticas à subvalorização histórica da produção artística em comparação com publicações científicas, a investigação artística busca equilibrar a expressão criativa com o rigor acadêmico (CORREIA, DALAGNA, BENETTI & MONTEIRO, 2018; BARRET, 2010; HASEMAN, 2006).

No entanto, a investigação artística enfrenta uma série de questões complexas que moldam o seu desenvolvimento e integração nas instituições de ensino. Duas abordagens predominantes estabelecem duas diferentes relações entre produção artística e discurso acadêmico (CORREIA, DALAGNA, BENETTI & MONTEIRO, 2018) que serão discutidas em detalhe neste artigo. Uma abordagem promove construções conceituais e teóricas demasiado redutoras e a outra promove descrições fenomenológicas e auto-etnográficas, sendo que ambas assentam numa separação de sujeito-objeto que negligencia, ou mesmo elimina na totalidade, as dimensões sensoriais, empáticas, tácitas e simbólicas que são essenciais nas experiências estéticas. Os avanços políticos e educacionais, como os impulsionados pelo Processo de Bolonha, têm influenciado diretamente o debate sobre a produção de conhecimento nas artes. Apesar de existirem consensos em questões epistemológicas, como os termos “investigação baseada em prática” e “prática como investigação”, a implementação de métodos qualitativos tradicionais continua frequente (SETH, 2021; CORREIA & DALAGNA, 2021; HENKE, MERSCH, STRÄSSLE, WIESEL & VAN DER MEULEN, 2020; CARTER, 2004). Assim, a investigação artística muitas vezes se encontra subordinada a abordagens epistemológicas que subestimam a função da produção artística na geração de conhecimento.

Porém, ao longo do tempo, têm surgido aspectos consensuais que ajudam a consolidar a investigação artística. Estes incluem a relevância dos contributos no domínio artístico e acadêmico, a natureza generativa da investigação artística, e o reconhecimento da centralidade da subjetividade no processo criativo (NELSON, 2022; BULLEY & SAHIN, 2021). Ao enfrentar os desafios práticos e profissionais, a investigação artística deve oferecer oportunidades para desenvolver carreiras artísticas, reconhecendo, contudo, que este campo tem suas particularidades distintas das ciências convencionais.

Neste contexto, este artigo começa por examinar as questões contemporâneas e os desafios enfrentados pela investigação artística, explorando a diversidade de abordagens epistemológicas e

metodológicas que caracterizam este campo emergente; propicia uma reflexão crítica; propõe um território para a investigação artística; discute um opção epistemológica alternativa que permite fundamentar a pesquisa nesse território; clarifica sobre os processos e os modos de escrita adequados à investigação artística; e conclui com uma reflexão sobre as questões metodológicas, alertando para os desvios mais comuns e oferecendo exemplos.

As “dores de crescimento” da Investigação Artística

Nos últimos anos, a investigação artística tem vindo a ganhar popularidade, inicialmente no contexto do ensino superior europeu e, mais tarde, noutras partes do mundo (BLAIN & MINORS, 2020; CRISPIN, 2019; CRISPIN, 2015). Este crescimento está relacionado com a integração das artes no ensino superior, enfrentando os desafios inerentes a esse processo (BORG DORFF, 2012). De uma maneira geral, a investigação artística surgiu como uma resposta ao estado atual da produção artística no meio académico, que historicamente foi subvalorizada em comparação com as publicações científicas (CORREIA, DALAGNA, BENETTI & MONTEIRO, 2018; BARRET, 2010; HASEMAN, 2006). Por essa razão, muitos artistas foram levados, ao longo dos anos, a expressar-se academicamente através de discursos paradigmáticos, baseados na abstração e na minimização da influência da subjetividade do investigador e do receptor no processo de produção de conhecimento (ASSIS & D'ERRICO, 2019; ALMEIDA, 2015; CARTER, 2004).

O debate sobre a investigação artística continua a ser moldado por duas perspectivas principais (CORREIA, DALAGNA, BENETTI & MONTEIRO, 2018). A primeira defende que os artistas devem adotar um raciocínio paradigmático, apoiado em modelos científicos já estabelecidos, para expressar as suas ideias, enquanto a segunda sugere que os artistas devem utilizar modos de pensamento narrativos, baseados em histórias de vida e descrições fenomenológicas. Ambas as abordagens apresentam problemas (JOBERTO VÁ & KOUBOVÁ, 2017; CHAMBERLAIN, 2000). Enquanto a primeira não valoriza a relação entre produção artística e discurso verbal, a segunda pode encorajar estratégias que levam a autoetnografias despropositadas, desviando a atenção da produção artística para fenómenos colaterais. Por vezes, as instituições de ensino superior de artes adotam formatos demasiado rígidos para os seus alunos, amarrando-os a um debate polarizado e cíclico (HENKE, MERSCH, STRÄSSLE, WIESEL & VAN DER MEULEN, 2020; ALMEIDA, 2015). Muitos artistas acabam por adotar posições ideológicas polarizadas, evitando ambientes académicos

com o argumento de que as instituições de ensino superior de artes não estão preparadas para os receber, ou aceitando as exigências das ciências convencionais (sociologia, antropologia, psicologia, entre outras), acreditando que a investigação se limita a abordagens tradicionais (CORREIA, DALAGNA, BENETTI & MONTEIRO, 2018). Esta última postura leva os artistas a abandonar ou a reduzir significativamente a sua prática artística, comprometendo as suas carreiras (Ibid).

Por outro lado, o Processo de Bolonha e a competição entre instituições na atribuição de graus académicos e na integração de profissionais da área artística nas pós-graduações (em resposta ao que já acontecia nos Estados Unidos) levaram algumas instituições europeias a aceitar qualquer forma de produção artístico-académica associada à investigação artística, apresentando-se como alternativas às normas tradicionais da teoria e crítica de arte (CORREIA & DALAGNA, 2021; DALAGNA, CARVALHO & WELCH, 2021; PHELAN & WELCH, 2021). Muitas vezes, isso acabou por resultar numa confusão entre produção artística e investigação artística, causando frustração nos profissionais que desejavam consolidar a investigação artística como um campo autónomo, credível e específico (ELO, 2020).

A busca por uma alternativa a este debate fez surgir vozes que defendem a investigação artística como um campo natural de investigação, capaz de integrar projetos artísticos e harmonizar a investigação com a produção artística (NELSON, 2022; PENHA, 2019; ASSIS & D'ERRICO, 2019). Esta visão, que reconhece a investigação artística como um espaço onde se cruzam o experimentalismo académico e a subjetividade artística, está refletida na criação de iniciativas como a *Society for Artistic Research*, o *Research Catalogue* e revistas especializadas como a *Journal of Artistic Research*. Nestes espaços, reconhecem-se os contributos da investigação artística no discurso verbal, no conhecimento corporizado dos artistas e na própria produção artística (ÖSTERSJÖ, 2019; ÖSTERSJÖ, 2018; HANNULA, SUORANTA & VADÉN, 2005). No entanto, esta visão também levanta questões e controvérsias devido à ambiguidade que dificulta uma compreensão clara do que é, ou poderia ser, a investigação artística (BULLEY & SAHIN, 2021). As ambiguidades e dificuldades nas definições e na multiplicidade de projetos de investigação, todos distintos, mas todos reivindicando serem exemplos de investigação artística, geraram agitação nesta área. Uma das consequências dessa situação é a metodolatria (CHAMBERLAIN, 2000), ou seja, a tendência de recorrer a metodologias "tradicionais" para obter validação, apoio, segurança e credibilidade associada à investigação científica (HANNULA, SUORANTA & VADÉN, 2005). A quantidade de livros sobre métodos de investigação artística publicados nos últimos anos é notável (CANO, 2014;

HANNULA, SUORANTA & VADÉN, 2005; HÜBNER, 2024; CANO & PAZO, 2014). Contudo, tais manuais geralmente falham no seu propósito, por duas razões primordiais:

- a) centram-se em indicar técnicas e procedimentos da investigação observacional para trabalhos que culminam na criação de experiências estéticas;
- b) insistem que a produção artística deve ser resultado de uma investigação sistemática, robusta e distanciada (assumindo a separação sujeito objeto).

Na maioria das vezes, um projeto orientado por estes manuais culmina numa investigação observacional comum no contexto académico, onde o adjetivo “artístico” parece não ter qualquer razão para existir. Pode-se dizer, portanto, que existem meios robustos para alcançar objetivos que, por vezes, são fracos e vagos (HENKE, MERSCH, STRÄSSLE, WIESEL & VAN DER MEULEN, 2020).

As mudanças políticas e educacionais na Europa, impulsionadas pelo Processo de Bolonha, influenciaram diretamente o debate sobre a produção de conhecimento nas artes. Embora pareça existir consenso sobre questões epistemológicas, como os termos “investigação baseada em prática”, “investigação orientada pela prática”, “investigação através da prática”, “prática como investigação”, métodos como a análise qualitativa de entrevistas e a auto-etnografia ainda são comuns. Consequentemente, os trabalhos em investigação artística acabam por seguir uma abordagem epistemológica de “investigação + criação” em que o papel da produção artística na construção de conhecimento está praticamente ausente (SETH, 2021; CORREIA & DALAGNA, 2021; HENKE, MERSCH, STRÄSSLE, WIESEL & VAN DER MEULEN, 2020; CARTER, 2004).

Apesar dos desafios em consolidar a investigação artística, alguns pressupostos têm ganho força com o passar do tempo, tornando-se quase consensuais (NELSON, 2022; BULLEY & SAHIN, 2021). Estes pressupostos incluem que:

- a) Os contributos da investigação artística devem ser relevantes não apenas no domínio académico, mas também artístico (ÖSTERSJÖ, 2019);
- b) A investigação artística é mais generativa do que arqueológica, ou seja, está mais focada em desenvolver novas práticas e respostas artísticas do que em compreender fenómenos (BARRET, 2010; HASEMAN, 2006);
- c) a subjetividade do indivíduo é central e, portanto, não deve ser ignorada no processo (CORREIA & DALAGNA, 2020); e, finalmente,

- d) A investigação artística é baseada na prática, e por isso as questões práticas são tratadas e divulgadas na prática (BULLEY & SAHIN, 2021).

Em suma, a investigação artística deveria oferecer uma oportunidade para desenvolver, em vez de abandonar, uma carreira artística, ao enfrentar os desafios práticos e profissionais dos seus praticantes. Contudo, é fundamental que se reconheça que o território natural da investigação artística não é mesmo das ciências. Enquanto que esta última está vocacionada a compreender uma dimensão intersubjetiva, e por vezes mensurável da realidade³, a segunda tem como função trazer à tona dimensões mais profundas da realidade do sujeito, a qual não é verbalizável e muito menos mensurável (CORREIA & DALAGNA, 2020). Enquanto que as ciências, em razão das suas características, têm como propósito gerar e testar teorias, a investigação artística terá como propósito a reconfiguração de construções mitopoéticas⁴ através de experiências sensoriais que logrem uma interação empática. Na secção seguinte procuraremos circunscrever, identificar e caracterizar um território para a Investigação Artística.

O território da Investigação Artística

Hoje em dia, é quase um cliché, um truísmo, dizer que as palavras são inadequadas para dar conta da experiência estética. O argumento é que qualquer tipo de mapeamento discursivo se baseia num distanciamento que gera dados objetivos, sim, mas à custa da (de)negação da experiência da corporeidade - do pensamento material - que é absolutamente indissociável da nossa interação com a arte. Superando o logocentrismo, a experiência estética tem de ser efetiva, afetiva, inspiradora, transformadora, re-configuradora e empática nos seus próprios termos, e se não o for, não cumpriu no essencial o seu propósito. Todos estes adjetivos sublinham o carácter individual da experiência estética que deve ser entendida por isso como uma construção de sentido no singular, isto é, cada indivíduo constroi o seu sentido particular a partir do que ele próprio é, das suas vivências, do seu 'stock' de experiências e marcas emocionais.

Evidentemente, não podemos também ignorar as dimensões inconscientes profundas em que se enraízam estes significados pessoais que alimentam as nossas experiências estéticas. A psicanálise oferece uma perspectiva fascinante sobre a experiência estética, revelando que nossa apreciação pela arte está profundamente enraizada em processos psicológicos complexos e convida-nos a compreendê-la não apenas como um entretenimento, mas como uma jornada emocional e intelectual

que nos conecta com os aspectos mais profundos de nossa psique. Sigmund Freud abordou a experiência estética em '*Das Unheimliche*' (1919) recorrendo a referências literárias, mitológicas, clínicas e também algumas experiências pessoais, ilustrando assim toda a dinâmica do inconsciente. A intervenção artística, seja ela visual, auditiva ou literária, desperta associações e memórias ligadas à dinâmica dos nossos desejos e conflitos inconscientes, provocando reflexões profundas sobre nossa própria identidade e experiência de vida.

Nesta perspectiva, podemos assumir que a exploração da subjetividade desempenha um papel central na experiência estética do criador, uma vez que permite aos artistas expressar as suas emoções, perspectivas e experiências pessoais de uma forma única e autêntica. Esta exploração profundamente íntima da subjetividade também permite que os artistas estabeleçam ligações emocionais e empáticas com os seus espectadores, uma vez que as suas criações refletem aspectos universais da condição humana. Além disso, ao explorarem a sua própria subjetividade, os artistas desafiam frequentemente as normas sociais e questionam os paradigmas estabelecidos, contribuindo para a transformação do pensamento e da cultura. Mas é também através da exploração da subjetividade que os espectadores se envolvem emocionalmente com as intervenções artísticas, interpretando-as à luz das suas próprias experiências, valores e emoções. Cada indivíduo traz consigo uma bagagem única de experiências e perspectivas que moldam a sua percepção da arte. Perante uma intervenção artística, o espectador procura identificar-se com os seus temas, símbolos e narrativas, projetando as suas próprias experiências na interpretação da intervenção artística. A exploração da subjetividade promove também uma relação íntima entre o espectador e a intervenção artística, permitindo-lhe encontrar significados pessoais e emocionais, mesmo que estes sejam diferentes da intenção original do artista. Desta forma, a recepção artística torna-se um processo profundamente individual e enriquecedor, em que a exploração da subjetividade amplia e enriquece a experiência estética de cada pessoa. Em suma, a exploração da subjetividade na criação artística não só enriquece o mundo da arte, como também promove uma compreensão mais profunda e empática da experiência humana.

Assim, embora reconheçamos que o território da investigação artística é muito vasto e multifacetado, abrangendo um vasto leque de questões e formas de expressão, explorando temas que vão desde as complexidades da condição humana às dinâmicas sociais e políticas que moldam a nossa sociedade, podemos também reconhecer, no mesmo passo, uma característica que reúne todas as intervenções artísticas num único território. **O que é explorado no mundo da arte não é o que**

as coisas e os fenómenos são, mas como nos afectam. E o conhecimento que é produzido é dessa ordem, da ordem das afecções ou afectações: os receptores são afectados pela intervenção artística e são afectados pela perspectiva particular e única sobre a intervenção artística, tanto de dentro para fora como de fora para dentro, oferecida pelo investigador artista na sua clarificação. O papel do investigador artista não é *descrever* a sua obra, nem *interpretar* a obra, mas algo inteiramente diferente. Trata-se sim de reconhecer e mapear as rupturas e os movimentos que constituem a obra de arte, de uma forma não necessariamente aberta a outros.

Os termos “artwork” [obra DE arte] e “work of art” [obra DA arte] tendem a ser utilizados indistintamente, mas é útil separá-los. ‘Artwork’ [obra de arte] pode ser definida como a produção - a performance, o recital, a pintura, a instalação escultórica, o desenho, o filme, o guião, o romance, o poema ou o evento que surgiu. Por sua vez, “work of art” [obra DA arte] é o trabalho que a arte faz: o movimento em conceitos, entendimentos, metodologias, prática material, afeto e experiência sensorial que surge na e através da arte e da obra de arte. O mapeamento deste movimento permite aos investigadores artísticos identificar e defender a pretensão da investigação a novos conhecimentos, ou melhor, a novas formas de conhecimento - o que, evidentemente, é o que toda a investigação faz. Mas o posicionamento do investigador como criador e observador, e as qualidades multidimensionais que surgem na investigação artística, dão à investigação artística a sua particularidade.

Este *trabalho da arte* (como na noção de “trabalho do sonho” de Sigmund Freud) processa-se na esfera subjetiva de cada indivíduo (criador ou espectador). Produz e partilha um conhecimento indissociável do sentir e provoca uma reflexão guiada por uma lógica da emoção vivida por cada ser singular numa lógica de associação livre semelhante à do pensamento mítico.

Mas como formalizar nos meios académicos um saber que escapa à verbalização, ao logocentrismo e que ainda por cima desafia os convencionais processos de documentação da investigação? Para que este propósito seja cumprido, é necessária uma proposta epistemológica que ultrapasse a dicotomia sujeito e objeto e que não se baseie em métodos de observação, descrição e análise de fenómenos. Adoptamos para esta proposta alternativa a designação de ‘*episteme da criação*’ e discuti-la-emos na secção seguinte.

Investigação Artística: Uma opção epistemológica

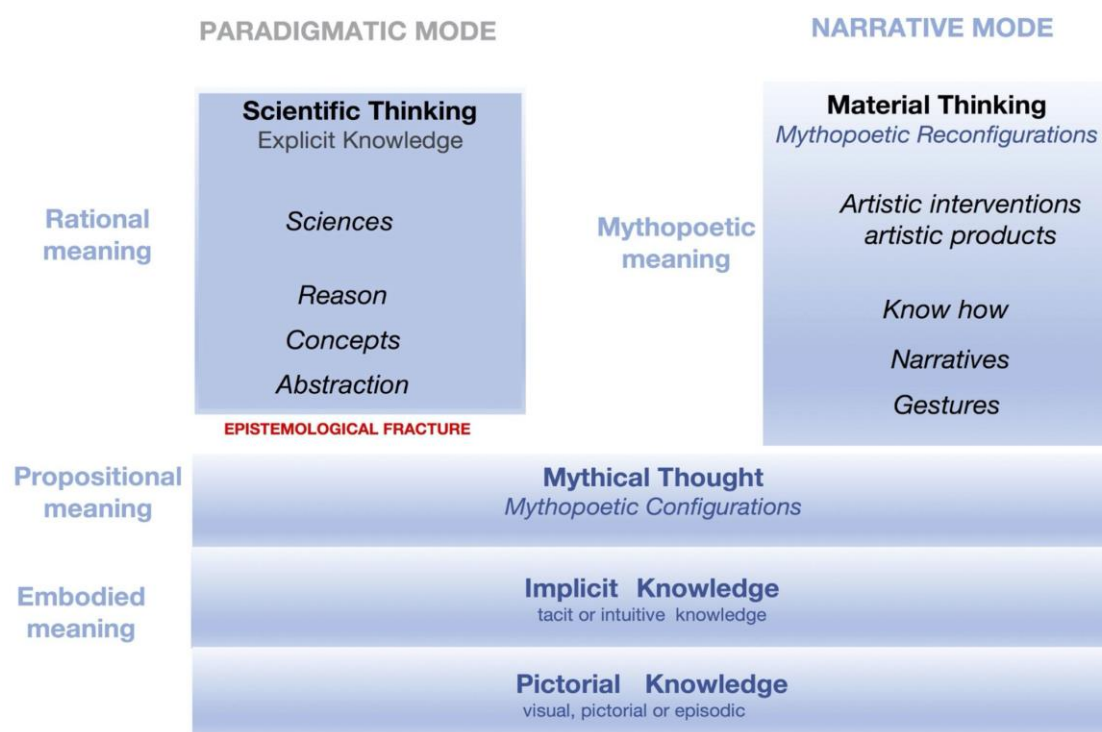
Com o desenvolvimento da investigação artística ao longo das duas últimas décadas é possível identificar diferentes momentos históricos no que diz respeito às opções epistemológicas (ASSIS, 2023). Se num primeiro momento o debate sobre a investigação artística foi centrado em

questões institucionais, num segundo momento este mesmo debate focou-se em expandir as fronteiras epistemológicas, incluindo um grande número de abordagens (Ibid). Por um lado isso permitiu que surgissem diferentes perspectivas, mas por outro criou alguma confusão ontológica que por vezes dificulta a total consolidação desta área (ibid). Assis (2023) sugere que é hora de retomar esta discussão não procurando uma definição consensual e única para a investigação artística, mas sim para evitar uma total banalização do campo.

A proposta epistemológica aqui apresentada é fruto desta mesma preocupação. Não está baseada em uma definição de investigação artística, mas sim no reconhecimento de *quando* a investigação é artística. Este reconhecimento passa também por aceitar que a produção de conhecimento académica é logocêntrica e dicotómica (SETH, 2021) e que há outras maneiras de compreender e conhecer não só a nós próprios como ao mundo para além de nós próprios.

A figura 1 representa uma fractura epistemológica que, mais do que gerar uma dicotomia polarizada em dois extremos de um contínuo, gera uma divergência entre dois modos de produzir conhecimento totalmente distintos, clarificando assim a diferença entre o conhecimento produzido pelas ciências e pelas artes.

Figura 1 - Fractura epistemológica



Como se pode ver na figura, os dois modos de conhecimento paradigmático (científico, conceptual) e narrativo (artístico, implícito) assentam numa base comum constituída pelos modos fundacionais de todo o conhecimento: o pictórico, o implícito e o mítico. Os dois primeiros (pictórico e implícito) dizem respeito à informação que nos entra pelos sentidos e que nos possibilita criar uma relação com o mundo, fazendo sentido de nós mesmos e da nossa experiência no mundo (CORREIA & DALAGNA, 2019). Tratam-se de esquemas imagéticos que oferecem uma estrutura cognitiva para interpretar e organizar informações sensoriais e, a partir daí, construir conceitos abstratos. Tanto o conhecimento implícito como o pictórico são corporeizados, i. e., inteiramente dependentes da nossa experiência físico-corporal (LAKOFF & JOHNSON, 1980). Ambos são pedras basilares daquele a que chamamos conhecimento mítico que é um modo de conhecimento associado à compreensão do mundo por meio de narrativas, lendas, mitos e histórias muitas vezes de tradição oral que oferecem explicações para fenômenos naturais, sociais ou espirituais (ELIADE, 2022). Este tipo de conhecimento geralmente envolve a criação de cosmologias, rituais e símbolos que ajudam as pessoas a interpretar a realidade de maneira coerente com seus valores culturais e visões de mundo (Ibid). Mas é importante notar que é este modo de conhecimento que nos permite construir uma identidade (que é uma história que contamos a nós próprios), que nos permite constituirmo-nos como indivíduos ou sujeitos – ontogeneticamente, é com este tipo de conhecimento que, de cada vez, evidentemente imersos nos respectivos contextos sócio-emocionais particulares, cada indivíduo cria simultaneamente a sua visão de si próprio e do mundo que o rodeia. O conhecimento mítico está associado a uma forma tão factual como criativa de descrever as nossas experiências e interpretações do mundo num processo que se caracteriza por ser profundamente enraizado na corporalidade e consequentemente na subjetividade/singularidade dos sujeitos (LEHRER, 2012). Contudo, com o crescente logocentrismo, alavancado com o advento da revolução científica, a humanidade desenvolveu uma forma peculiar de conhecer o mundo, baseada num corte epistemológico entre sujeito e objeto (LÉVI-STRAUSS 1979). Este corte é em grande parte responsável pela forma como a sociedade se desenvolveu posteriormente, já que culminou em formas de ver o mundo baseadas na abstração, no raciocínio lógico e na concetualização, procurando-se sempre desenvolver mapas conceptuais (e territoriais) formados a partir de taxonomias e significados relacionais (HALLIDAY, 1985; ALDA, 2017). Este modo de produção de conhecimento está representado na figura 1 pela coluna da esquerda (*rational meaning*) que se

desenvolve do outro lado da fratura epistemológica, ou seja, abstraindo-se das idiossincrasias, das singularidades, dos significados pessoais, dos afectos, numa palavra, do corpo.

Embora o conhecimento científico tenha vindo a ser hegemónico no mundo académico, está longe de ter conquistado a exclusividade. Desde logo, o conhecimento em modo narrativo continua a orientar a nossa vida quotidiana, nas múltiplas decisões e escolhas que fazemos constantemente em todo o tipo de situações, desde o que comemos até como e com quem nos relacionamos, como ocupamos o nosso tempo, etc., mas também no campo das artes este conhecimento, baseado em gestos e narrativas, continuou a existir e a ser partilhado através da criação artística, onde a comunicação/interação é baseada na co-criação de sentidos, intimamente conectada com os materiais utilizados - pensamento material (CORREIA & DALAGNA, 2020). O potencial deste modo de comunicação/interação para reconfigurar as construções mitopoéticas estabelecidas é precisamente o que torna a investigação artística tão relevante.

No modo de conhecimento narrativo, representado na coluna do lado direito da Figura 1 (*mythopoetic meaning*), a partilha de conhecimento não é mediada pela (ou traduzida para a) linguagem verbal o que significa que o acto de comunicação, ou, melhor dito, a *interação* é direta, afeta diretamente, é sensorial, entra pelos sentidos, primeiro é sentida e só depois interpretada. Mas esta interpretação é inevitavelmente alimentada por significados pessoais e íntimos, enraizados nas profundezas do inconsciente cognitivo e inextricavelmente ligados às marcas emocionais de vivências singulares a partir das quais cada pessoa constrói a sua própria experiência individual particular. Esta participação ativa e criativa é a essência das nossas experiências estéticas, já que nos permite personalizar essas experiências à nossa própria medida (PENHA, 2020). A experiência estética é a minha experiência estética! É demasiado íntima, da ordem do que se sente, e não é possível, por isso, descrevê-la sem operar uma drástica redução do essencial.

A investigação é artística precisamente quando os resultados culminam numa criação artística que reflete a singularidade da experiência do indivíduo e tem como propósito afetar, provocar reações empáticas que conduzam a eventuais reconfigurações de construções mitopoéticas estabelecidas. Mas se a arte já pode provocar esse efeito que acrescenta a Investigação artística? A Investigação Artística que estamos a propor simultaneamente aprofunda e expande a experiência estética. Ao articular com a intervenção artística um discurso verbal em modo narrativo, eventualmente com recurso a outros média, o investigador artista procura clarificar o recurso a determinados elementos expressivos, gestos, afetos, conotações, determinadas associações simbólicas

ou arquetípicas no sentido de nutrir a construção de sentido do espectador e de potenciar uma relação mais profunda e mais pessoal com a obra de arte. Rui Penha (2020) acredita que o que chamamos de arte está intrinsecamente relacionado ao conceito de amizade. A existência de uma amizade não precisa corresponder a uma realidade observável externa; em vez disso, é real enquanto for sentida, devido à sua natureza ontológica subjetiva. A evolução de uma amizade ocorre através da experiência direta com a outra pessoa como um indivíduo; é totalmente dependente de sua ontologia subjetiva — ou seja, eu a sinto e, portanto, estou certo de sua existência, ou ela não existe; depende tanto do outro quanto de mim; e pode ser mais desafiadora, mas também mais significativa e transformadora quando exige que eu adote uma perspectiva diferente e desconhecida. A arte é definida como uma relação desta mesma natureza que podemos estabelecer com um objeto específico, que é a obra de arte. Este objeto é especial porque foi intencionalmente criado para ser interpretado como uma materialização de uma ação de outro ser humano. É neste sentido que dizemos que a investigação artística aprofunda a experiência estética. Mas se a Investigação artística aprofunda a experiência estética também a pode expandir, já que no seu discurso também movimenta conceitos, entendimentos, mapeamentos, metodologias, outros média (e portanto qualidades multidimensionais), ou seja, pensamento material, propondo novas práticas e novos conhecimentos ou novas formas de conhecimento. Podemos concluir então que, em termos de resultado final a diferença entre uma intervenção artística (*artwork*) e uma investigação artística é que esta última inclui um discurso em modo narrativo que clarifica o trabalho da arte (*work of art*) ajudando a aprofundar quer a experiência estética quer a compreensão da sua relevância quer para a Academia quer para o domínio artístico em que intervém. O que nos parece então adequado para ser avaliado, ou melhor, apreciado num projeto de investigação artística por um júri, ou um qualquer painel, é o potencial da criação artística para aprofundar e expandir as experiências estéticas que opera.

A figura 2 mostra como este discurso em modo narrativo difere no seu *modus operandi* do modo paradigmático e como a fratura epistemológica estabelece uma divergência irreconciliável também em termos metodológicos entre estes dois modos de conhecimento.

Figura 2 - Modos de conhecimento paradigmático e narrativo

M o d e s o f K n o w l e d g e		
Observation and analyse Knowledge based on the sense of reality		Material thinking Knowledge based on the sense of possibility
Paradigmatic, propositional, conceptual Operates with signs in a logic of abstract/conceptual coherence Communication aimed at the non-individualised representation of meaning Message decoding Validation (empirical verification / logical demonstration): - Calculus and re-association (Inductive and deductive) - Analysis and logical inference - Interpretation of actions - Relevance	E P I S T E M O L O G I C A L F R A C T U R E	Narrative, gestural, symbolic Operates with symbols in a logic of affective/emotional coherence Communication/Interaction aimed at individual re-enactment Co-creating meaning Validation (aesthetic appreciation / mythopoetic reconfiguration): - Commitment to an aesthetic, ethical and political ecology - Symbolic associations - Empathy - Relevance

Fonte: CORREIA, 2022, p. 245.

No modo paradigmático, os investigadores centram-se no que pode ser compreendido de forma semelhante pelos receptores (graças à abstração), no que é objetivamente mensurável, procurando a replicação e a consistência dos resultados nas experiências e análises. No modo narrativo, os investigadores salientam as singularidades e as qualidades estéticas incomensuráveis de uma dada intervenção artística. Longe de sustentar um pensamento abstrato, que impõe a generalização e a impessoalidade, a subjetividade corporeizada (*embodied*) que é invocada numa intervenção artística é comum a todos os sujeitos, é intersubjetiva. Trata-se do aparente paradoxo da universalidade do absolutamente singular.

O discurso narrativo, ou seja, a documentação que integra a investigação artística, oferece uma clarificação que promove o envolvimento, emocional e simbólico, dos destinatários com as intervenções artísticas, aprofundando e expandindo as suas experiências estéticas. Qualquer clarificação de um projeto de investigação artística deveria, pelo menos, explicar se o que era convincentemente desafiador e relevante no início da investigação teve, na sua conclusão, uma resposta artística igualmente convincente e relevante. Desta forma, a clarificação de uma intervenção

artística responderia adequadamente à exigência acadêmica de partilha de conhecimento. Só o discurso no modo narrativo, que comunica (i.e., *interage*), partilha e convence, não através do rigor das construções conceptuais e abstractas mas através da empatia, é que pode contribuir para clarificar e assim refinar a experiência estética. O modo narrativo do discurso segue uma lógica emocional em que o sentir e o pensar não estão separados (*pensamento material*).

Sobre as questões metodológicas em investigação artística

A perspectiva aqui descrita decorre de uma opção epistemológica e tem consequências metodológicas. Os métodos das ciências sociais, como a recolha e análise sistemática de dados, os relatórios de investigação descritivos ou a argumentação lógica, não são aplicáveis à investigação artística porque implicam inevitavelmente a passagem para o outro lado da divisão epistemológica, ou seja, para o modo paradigmático. Nesta secção, enumeramos casos comuns que são exemplos destes desvios causados pela reincidência (*dependência?*⁵) na utilização destes métodos herdados das ciências sociais.

Desvios comuns

Já enfatizamos ao longo do presente artigo que a documentação em investigação artística tem outras funções e outra tipologia, se comparada com a documentação na investigação científica. Enquanto que no primeiro caso o discurso tem a função de clarificar a pertinência da intervenção artística em relação ao mundo artístico e académico onde está situada, destacando sua singularidade em modo narrativo, no segundo caso, o propósito do discurso é descrever de maneira lógica e sistemática um raciocínio analítico que sustenta o ponto de vista defendido pelo(s) autore(s). Esta diferença justifica-se pelo fato de que na investigação científica o principal contributo que resulta do processo de investigação pode ser traduzido, quase que única e exclusivamente, em linguagem verbal, diferentemente da investigação artística que produz novas práticas que estão plasmadas na intervenção artística e que articula conhecimento material, procedimental e verbal. Esta diferença, embora já discutida em outros textos (CORREIA & DALAGNA, 2020; CORREIA & DALAGNA, 2019; CARTER, 2004) parece não ser considerada ou não ter sido assimilada por muitos investigadores artistas que tendem a insistir em produzir teoria com seus projetos. Esta falta de clareza em relação à natureza do discurso na investigação artística tem sido responsável por uma série

de “desvios” com que frequentemente os investigadores são confrontados durante o seu processo de escrita, nomeadamente:

- descrição distanciada, ênfase na descrição de experiências pessoais, falta de articulação com o mundo artístico e académico;
- adopção de uma perspectiva salvacionista em relação à criação artística (focando-se no impacto pessoal da mesma) e, por fim,
- falta de uma proposta artística.

A seguir discutiremos cada uma destes desvios com exemplos concretos.

a) Descrição distanciada

Consiste basicamente em assumir a separação sujeito e objeto que resulta da fratura epistemológica em que assenta toda a investigação científica. O seguinte fragmento de texto exemplifica esta separação.

A performance em questão caracteriza-se por integrar elementos da música brasileira, em especial do samba e do choro. Nota-se que há uma predileção pelo uso de secções improvisatórias comuns neste contexto, que refletem a minha busca por encontrar formas de integrar estas práticas no universo da música erudita.

O texto acima é um típico exemplo de descrição que “caiu” nesta primeira armadilha. Embora o autor esteja a descrever uma performance que é uma proposta autoral, o uso de expressões como “caracteriza-se” e “nota-se” revela um posicionamento deste mesmo autor como analista da sua produção. Esta posição levanta dois problemas: o primeiro diz respeito ao fato de assumir que algum aspecto em particular é caracterizado e notado por todos os leitores, o que não seria possível. O segundo problema diz respeito ao fato de que o texto não revela aquilo que seria fundamental revelar: a singularidade do ponto de vista do autor. Convém lembrar que a investigação artística tem a possibilidade, uma vez que integra o conhecimento corporeizado, de revelar as particularidades da realidade do próprio sujeito, uma dimensão que a ciência não explora (PENHA, 2020). Ao assumir uma perspectiva de terceira pessoa, o autor exclui esta possibilidade e limita seu texto a uma descrição teórica e, ao mesmo tempo, que poderia ser feita por outro observador. O mesmo texto com pequenas alterações já poderia ultrapassar esta armadilha e situar a escrita mais no campo das impressões subjetivas do autor do que na tentativa de descrever como as coisas são.

Na performance em questão procurei integrar elementos da música brasileira, em especial do samba e do choro. Esta escolha foi motivada por uma tentativa de integrar estas práticas no universo da música erudita.

Nesta reformulação do mesmo texto, o autor partilha as suas escolhas interpretativas e as motivações por trás das mesmas. Neste último excerto temos acesso a informações inacessíveis à estrita observação e análise da partitura. Trata-se mais de aceder ao que as decisões práticas significam para o autor - para conseguir assim penetrar de maneira mais profunda no universo mitopoético da intervenção artística - do que compreender o modo como os seus elementos se articulam formalmente.

b) Ênfase na descrição de experiências pessoais

Consiste em relatar um conjunto de experiências que, embora ligadas de uma forma ou outra ao processo criativo, pouco acrescentam na compreensão da pertinência da intervenção artística. Este procedimento é bastante comum principalmente nos casos em que o autor não tem muita experiência em escrever na primeira pessoa. O seguinte fragmento, adaptado de um projeto de investigação artística, ilustra esta perspectiva:

Comecei a desenhar aos 9 anos, meus pais tinham um pequeno ateliê onde pintavam de forma amadora. Meu irmão começou a pintar na mesma época que eu e juntos começamos a ter as primeiras aulas com a mesma professora. As aulas costumavam ser todas as quartas-feiras e tínhamos por hábito levar sempre um desenho livre que fazíamos ao longo da semana. Meu irmão tinha mais dificuldade do que eu, mas mesmo assim seguia motivado e não faltava às aulas. Eu, ao contrário, tinha muita facilidade e faltava às aulas. Tinha muitos outros interesses na altura e por isso facilmente os colocava à frente do desenho.

O texto aqui referido foi extraído da secção de introdução de um projeto enquadrado como investigação artística. Este pequeno fragmento ilustra uma descrição que se estende por mais de duas páginas sem que o autor tenha definido a problemática, os objetivos e muito menos uma ação artística proposta. Numa tentativa de fazer chegar ao leitor toda a profundidade da experiência subjetiva o investigador perde-se em descrições sem propósito, convencido de que está a enriquecer o seu relato com dados biográficos genéricos. Isso tira o foco da produção artística e circunscreve o texto a um mero relato de experiência que não clarifica a pertinência da intervenção proposta.

c) Falta de articulação com o mundo artístico e acadêmico

Poucos autores se concentraram em estudar as implicações dos relatos de artistas renomados no mundo da arte para a escrita de projetos e relatórios de investigação artística. Tais relatos são, muitas vezes, exemplos de uma narrativa que revela justamente uma visão singular que clarifica e situa a pertinência da intervenção artística. Um exemplo disso são os vídeos que integram a série de filmes produzidos pelo Tate Modern Museum, onde os próprios artistas falam de sua prática (num sentido geral) ou de alguma obra (num sentido particular). Tais vídeos revelam características que exemplificam algumas das práticas defendidas ao longo deste artigo. Destacamos o filme *Dreams are Where our Fears Live* da artista iraniana Shirin Neshat. A artista expõe a inquietação que a motivou (o conflito de identidades de uma iraniana que não se sente totalmente em casa nos Estados Unidos mas que ao mesmo tempo se sente uma norte-americana no Irã) e principalmente como a sua intervenção artística responde à mesma. Nota-se a relação entre os materiais e o discurso artístico e temos acesso a um ponto de vista bastante singular que somente o discurso do artista poderia revelar. Contudo, este relato, para ser considerado um exemplo de clarificação num projeto de investigação artística, precisava apresentar, de modo inequívoco, uma discussão e relação com o mundo acadêmico e artístico em que intervém. Naturalmente não é o caso, pois não estamos a falar de um discurso pensado como uma componente discursiva de um projeto de investigação artística. Contudo, este exemplo poderia, se discutido à luz de outros projetos existentes, ser um exemplo de clarificação sugerida por este artigo. Esta discussão não seria apenas uma descrição de projetos, mas sim uma reflexão mais profunda que identificasse lacunas artísticas que poderiam ser respondidas pela proposta da autora. Esta identificação de lacuna pode ser vista na descrição do projeto de investigação artística descrito em Dalagna, Carvalho & Welch (2021) cujo propósito é o desenvolvimento de respostas artísticas que aproximem a cultura *Hindustani* das práticas musicais associadas à música de concerto ocidental.

If, on the one hand, the exploration of musical practices from the Indian subcontinent was not properly explored by some Western artists interested in its potentialities, on the other hand, other Western artists sought in their creative genesis to deepen exclusively this musical tradition. This artistic positioning restricted many of the elements that could allow for a deeper dialogue between Indian music and other Western or popular music traditions. Examples include the many mantras of the Sama Veda (the main Hindu scripture dedicated to music), which remains sung and recorded in Sanskrit by Western artists. The justification to remain faithful to the original language of these songs is to preserve their expressive content. An example is the US musician Naren K. Schreiner, who openly recommends the study of Sanskrit music in its original language. In spite of the innumerable benefits that this artistic posture can bring to those interested in understanding this music, it is also responsible

for the distance between these songs and the Western public, especially those interested in the possible benefits that the performance of this music can bring to those who sing it. It was on the basis of the picture described here that the following desired artistic outcome emerged (...) rethink identified stereotypes concerning this culture in Europe and the United States.

O exemplo acima enquadra a proposta artística à luz de uma lacuna identificada no contexto onde se intervém. Por vezes, a dificuldade em situar a relevância de um projeto reside não apenas na ausência de uma reflexão crítica mais aprofundada sobre o contexto artístico, mas sim na falta de uma lacuna de investigação claramente identificada neste processo.

d) Adotar uma perspectiva “salvacionista” em relação à criação artística

Este ponto refere-se a uma tendência de centrar o discurso em investigação artística nos supostos benefícios pessoais que a mesma pode trazer ao investigador. Isto costuma ser mais comum em textos produzidos por músicos inseridos numa tradição pedagógica baseada nas práticas pedagógicas desenvolvidas pelos conservatórios Europeus do século XIX (MINORS, ÖSTERSJÖ, DALAGNA & CORREIA, no prelo). Estas práticas incluíam: o foco num único instrumento ou tipo vocal, conceber a performance como demonstração de habilidades, ver a partitura como um conjunto de prescrições rígidas, e a negligência em relação ao público e ao contexto em que se intervém (DALAGNA, CARVALHO & WELCH, 2021). Alguns autores têm sugerido que estas práticas estão na base de um sistema de regulação da performance da música de tradição ocidental (LEECH-WILKINSON, 2015) e que, por esta razão, acabam por constranger a capacidade criativa dos performers (HOLMGREN, 2022). Músicos que desenvolveram sua formação neste contexto encontram na investigação artística uma possibilidade de romper com esta tradição mestre-aprendiz e expandir seu pensamento crítico e criativo (HERNANDEZ, 2021). Contudo, esta escolha pode, por vezes, centrar o discurso num relato dos benefícios da investigação artística para o próprio artista, que descreve este processo como algo que “abriu sua mente e possibilitou ser alguém mais crítico e livre”. Se por um lado pode ser legítimo reportar esta perspectiva, de maneira circunscrita, por outro, quando é feito de modo desmedido, revela uma atitude pouco crítica e desfocada, como se as implicações da investigação artística se restringissem ao próprio investigador. Cabe lembrar que outros autores têm discutido a pertinência da investigação artística quando ela apenas está centrada no desenvolvimento pessoal, principalmente se a mesma é feita no âmbito dos estudos doutorais. Uma possibilidade para ultrapassar este desvio é o investigador ter bem claro que a contextualização

de si próprio é fundamental como ponto de partida, mas não como percurso ou chegada do seu projeto.

e) Falta de uma proposta artística

Este último ponto refere-se a um problema que parece ser crónico e que de certa forma motivou a escrita deste artigo: fazer da investigação artística um lugar para a construção de teoria baseada na observação, análise e descrição sistemática. Num certo sentido é um retorno ao primeiro desvio aqui discutido (descrição distanciada). No geral, textos com estas características são descrições de estudos de aspectos específicos da prática artística (e.g. linguagem gestual, colaboração entre artistas) onde o autor considera-se investigador artista apenas porque está a falar de si próprio ou tratar a si mesmo como unidade de análise de um estudo de caso. Nestes casos não há proposta artística, embora possa haver produção artística no final.

A presente tese é um trabalho de investigação artística que culmina num modelo teórico da interpretação musical. Apoiado na auto-etnografia, esta tese observa, analisa e descreve ao detalhe o processo de desenvolvimento da conceção da interpretativa desde o seu princípio até a performance pública. O documento final inclui a gravação em áudio de uma série de performances que constituem a produção artística resultante deste trabalho.

A proposta artística diz respeito ao desenvolvimento de uma prática que responda, através da criação artística, a uma problemática no contexto em que se intervém. A observação, análise e descrição de fenómenos como a performance musical é legítima em estudos sobre arte, estudos em performance e musicologia. O desconhecimento de métodos de investigação artística leva, de certa forma, o investigador a apostar em métodos standardizados de observação e análise como a auto-etnografia ou a fenomenologia, por exemplo. Cabe lembrar que métodos de observação não levarão à criação, mas sim a um resultado verbalizável que será, de uma forma ou outra, autónomo em relação à intervenção artística final.

Considerações finais

Qualquer investigador deve fazer uma autorreflexão sobre os seus próprios meios de gerar conhecimento sob pena de incorrer numa trágica cegueira. Basta acreditar na existência de pensamentos e motivações inconscientes - para não falar da polivalência inerente à linguagem e da

polissemia do discurso - para afirmar a necessidade da investigação artística. Ao identificarmos um território para a investigação artística que assenta na exploração da subjetividade tivemos de repensar a base epistemológica que poderia sustentá-la e que modo de conhecimento poderia desenvolvê-la. Apercebendo-nos de que uma criação artística não só contribui para o enriquecimento do domínio artístico em que intervém, como também promove uma compreensão mais profunda e empática da experiência humana, impôs-se-nos o modo narrativo como o modo em que se pode conjugar conhecimento sensorial com a livre-associação simbólica. Além disso, a compreensão de muitas situações exige imagens em vez de conceitos, anedota em vez de teoria, singularidade em vez de generalidade. Muitas vezes, só as imagens e os gestos podem dar acesso aos desejos mais recônditos, ligar-nos aos momentos mais traumáticos da história, oferecer uma representação daquilo que, de outro modo, é indizível, ou mesmo incognoscível.

Referências:

- ALMEIDA, C. The Problem of Artistic Research. **Sisyphus: Journal of Education**, 3(1), 2015, p. 137-170.
- ASSIS, Paulo de; D'ERRICO, Lucia. **Artistic Research: Charting a Field in Expansion**. Rowman and Littlefield International, 2019.
- BARRETT, E. **Aesthetic Experience and Innovation in Practice-Led Research**, 2010. <https://hdl.handle.net/10536/DRO/DU:30032166> (Acessado em 26 de Junho de 23).
- BLAIN, M.; MINORS, H. J. **Artistic Research in Performance through Collaboration**. Springer, 2020.
- BOLT, Barbara. 2018. Acedido em 29/04/2024: <https://finearts-music.unimelb.edu.au/about-us/news/explainer-what-is-artistic-research>
- BORGdorff, Henk. **The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research and academia**. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- BULLEY, J.; SAHIN, Ö. **Practice Research - Report 1: What is practice research? and Report 2: How can practice research be shared?**. PRAG-UK, 2021. <https://doi.org/10.23636/1347> (Acessado em 19 de Julho de 2023).
- CARTER, P. **Material thinking: The theory and practice of creative research**. Melbourne, Australia: Melbourne University Press, 2004.
- CHAMBERLAIN, K. Methodolatry and Qualitative Health Research. **Journal of Health Psychology**, 5(3), 2000, p. 285-296.
- CORREIA, J. From Researcher/Performer to Artistic Researcher: Looking Back at the Past in Search of New Possibilities. In: ROLFHAMRE, R. & ANGELO, E. (Eds.) **Views on Early Music as Representation: Invitations, Congruity, Performance**. Cappelen Damm Akademisk, 2022, p. 223-257.

- CORREIA, J.; DALAGNA, G. **Cahiers of Artistic Research 3: A explanatory model for Artistic Research**. Editora da Universidade de Aveiro, 2020.
- CORREIA, J.; DALAGNA, G. A Verdade Inconveniente sobre os Estudos em Performance. In: LIMA, S. R. Albano de (Ed.). **Performance Musical sob uma Perspectiva Pluralista**. Musa Editora, 2021, p. 11-26.
- CORREIA, J.; DALAGNA, G.; BENETTI, A; MONTEIRO, F. **Cahiers of Artistic Research 1: When Is Research Artistic Research?** Editora da Universidade de Aveiro, 2018.
- CRISPIN, D. Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective. In: DOGANTAN-DACK, M. (Ed.). **Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice**. Ashgate Publishing, 2015, p. 53–72.
- CRISPIN, D. The Deterritorialization and Reterritorialization of Artistic Research. **IMPACT: Online Journal for Artistic Research**, 3(2), 2019, p.45-59.
- DALAGNA, G.; CARVALHO, S.; WELCH, G. **Desired Artistic Outcomes in Music Performance**. Routledge, 2021.
- ELIADE, M. **O tratado de história das religiões**. WMF, 2022.
- ELLIOT, D.; SILVERMAN, M.; BOWMAN, W D. **Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility and Ethical Praxis**. Oxford University Press, 2016.
- ELO, M. **Ecologies of Artistic Research Practice**. Paper presenter in INDISCIPLINES – Conference in Research Arts Practice, Barcelona, 28th November, 2020.
- FREUD, S. **O infamiliar**. Autêntica, 2019.
- FRÜCHTL, Josef. Artistic Research: Delusions, Confusions and Differentiations. **EIDOS: A Journal of Philosophy of Culture**, 3(2)8, 2019, p. 124-134.
- HALLIDAY, M. A. K. **An Introduction to Functional Grammar**. Edward Arnold, 1985.
- HANNULA, M.; SUORANTA, J.; VADÉN, T. **Artistic research: theories, methods and practices**. Helsinki: Academy of Fine Arts, 2005.
- HASEMAN, B. A Manifesto for Performative Research. **Media International Australia**, 118(1), 2006, p. 98–106.
- HENKE, S.; MERSCH, D.; STRÄSSLER, T.; WIESEL, J.; VAN DER MEULEN, N. **Manifesto of Artistic Research: A Defense Against its Advocates**. Diaphanes, 2020.
- JOBERTOVÁ, D.; KOUBOVÁ, A. **Artistic Research: Is There Some Method**. Academy of Performing Arts, Prague, 2017.
- KANNO, M.; LÓPEZ-IÑIGUEZ, G.; WESTERLUND, H. **Is the pursuit of personal artistic growth enough to justify doctoral studies in music?** 2023. Recuperado de: https://blogit.uniarts.fi/kirjoitus/is-the-pursuit-of-personal-artistic-growth-enough-to-justify-doctoral-studies-in-music/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAAR0yVQayOc373hsgIC0xD2czvkUa7uJr7dlydTvFxrKwA1CXWEhdKKxHfYQ_aem_AWesfWHuTt4TxIyeYv6OOfpYQlgKhZ2p8bjXo6nirFLGwzrs4H8oTow_k2ye_ToAOEG7Ntk3q41b-ve--zobmtd
- KLEIN, J. What is Artistic Research? **Journal of Artistic Research**, 2017.

- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. University of Chicago Press, 1980.
- LEHRER, K. **Art self and knowledge**. New York, NY: Oxford University Press, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70. [Translated by A. Bessa from the English original *Myth and Meaning* (1978), University Toronto Press, 1979].
- MINORS, H.; ÖSTERSJÖ, S.; DALAGNA, G.; CORREIA, J. **Teaching music performance in higher education**: Exploring the potential of artistic research. Open Publishers. [No prelo].
- NELSON, R. **Practice as Research in the Arts (and Beyond). Principles, Processes, Contexts, Achievements**. Palgrave MacMillan, 2022.
- NICOLESCU, B. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Triom, 1999.
- ÖSTERSJÖ, S. Thinking-Through-Music: On Knowledge Production, Materiality, and Embodiment in Artistic Research. In: IMPETT, J. (Ed.) **Artistic Research in Music**: Discipline and Resistance. Leuven University, Press, 2018, p. 88–107.
- ÖSTERSJÖ, S. Art Worlds, Voice and Knowledge: thoughts on quality assessment of artistic research outcomes. **IMPACT: Online Journal for Artistic Research**, 3(2), 2019, p. 60-89.
- PENHA, R. On the Reality Clarified by Art. **IMPACT: Online Journal for Artistic Research**, 3(2), 2020, p. 3-44.
- PHELAN, H.; WELCH, G. **The Artist and Academia**. Routledge, 2021.
- SETH, S. **Beyond the Reason**: Postcolonial Theory and the Social Sciences. Oxford University Press, 2021.
- WINNER, E. **How Art Works**: A Psychological Exploration. Oxford University Press, 2018.

Notas:

¹ Doutor em Música pela Universidade de Aveiro, Portugal. Professor auxiliar convidado na Universidade de Aveiro, Portugal. E-mail: gilvano.d@ua.pt / <https://orcid.org/0000-0001-9123-1733>

² Doutor em Música pela Universidade de Sheffield, Inglaterra. Professor Associado na Universidade de Aveiro, Portugal, onde é Diretor do Programa Doutoral em Música. E-mail: jcorreia@ua.pt / <https://orcid.org/0000-0002-2255-2063>

³ A palavra realidade é aqui usada para designar aquilo que resiste a experiência (Nicolescu, 1999). Ao dizer que a realidade é o que resiste à experiência, Nicolescu parece estar destacando a existência de uma realidade objetiva ou independente que persiste além da nossa percepção ou compreensão. Em outras palavras, mesmo que a nossa experiência ou interpretação do mundo possa ser subjetiva ou mudar com o tempo, a realidade em si é algo que permanece constante e imutável, desafiando nossas expectativas ou tentativas de alterá-la. Esta visão tem implicações filosóficas importantes sobre a natureza do conhecimento e da verdade, sugerindo que há uma dimensão objetiva da realidade que deve ser reconhecida e respeitada, mesmo que nossas percepções ou experiências sejam limitadas ou condicionadas por fatores subjetivos. A abordagem de Nicolescu à realidade reflete, assim, uma postura de reconhecimento da complexidade e da profundidade do mundo ao nosso redor, que muitas vezes vai além da nossa capacidade de compreensão imediata.

⁴ Em teoria, pode-se afirmar que cada indivíduo é dotado de uma “subjetividade” própria. No entanto, há uma inclinação ideológica para associar essa subjetividade a uma entidade isolada, semelhante a uma mónada

leibniziana, que constitui uma construção única resultante de experiências pessoais acumuladas. Assim, cada sujeito formaria a sua subjetividade a partir de um ponto de vista singular, distinto de todos os outros. Acredita-se que, ao aprofundar nos níveis inconscientes do pensamento cognitivo, encontrar-se-iam características pessoais específicas e únicas. Em grande parte devido a esta visão ideológica, tudo aquilo que é rotulado como subjetivo tende a ser desacreditado, por ser considerado não fiável e pouco generalizável. Isto tem contribuído para uma dicotomia ideológica: aquilo que é científico é considerado verdadeiro, enquanto o que é subjetivo é visto como falso. De acordo com estas premissas, os académicos têm focado os seus esforços em eliminar qualquer vestígio de subjetividade dos seus discursos. O pensamento mítico e a narrativa foram praticamente eliminados, com a academia sucumbindo ao peso da racionalidade dominante que tem vindo a definir o imaginário cultural contemporâneo.

⁵ Um sintoma claro do não-reconhecimento da fratura epistemológica é o recurso à metodolatria: como a Investigação Artística continua a resistir às inúmeras tentativas para a encerrarem numa definição, há uma tendência geral para recorrer a metodologias na procura de validação, apoio, segurança e credibilidade - em suma, uma metodolatria (CHAMBERLEIN, 2000). É notável a quantidade de livros sobre métodos de Investigação Artística que foram publicados nos últimos anos. Em suma, vivemos numa situação em que dispomos de meios fortes e robustos para atingir fins débeis e vagos (CORREIA & DALAGNA, 2022).