INFINITUM REVISTA MULTIDISCIPLINAR

INFINITUM
ISSN: 2595-9549
v. 7 n. 13 (2024): Dossiê Pesquisa Artística, 79 - 96
DOI: https://doi.org/10.18764/2595-9549v7n13.2024.12

DOUBTS AND VULNERABILITY E O EMERGENTE CAMPO DA PESQUISA ARTÍSTICA NO BRASIL

Letícia Maia Durante[1]
Instituição: Universidade de Aveiro, Portugal
E-mail: leticiamaiad@ua.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1559-656X

Resumo: Este artigo parte de uma resenha crítica do capítulo 5: *Doubts and Vulnerability* do livro *The Artistic Turn: A Manifesto* (2009) e tem como objetivo trazer uma discussão sobre a importância de se fazer Pesquisa Artística em Música no Brasil atualmente sob o meu ponto de vista como artista-pesquisadora. *Doubts and Vulnerability* aborda questões como a ideia do artista como herói e as vulnerabilidades da atividade artística, importantes para compreender de que forma nós criamos e nos relacionamos com a nossa arte, o público e a sociedade. Neste contexto, as autoras também discutem a diferença entre a pesquisa convencional em artes e a pesquisa artística, comparação essencial entender as suas naturezas distintas. A partir dessas premissas eu teço um debate sobre a atual situação da Pesquisa Artística no Brasil e reforço a ideia das autoras de que esse tipo de pesquisa é uma oportunidade para mudar paradigmas, oferecer novas narrativas para o mundo, novas formas de pensamento e novas interdisciplinaridades.

Palavras chave: Resenha crítica. Pesquisa Artística. Pesquisa em música. Artista-pesquisador.

DOUBTS AND VULNERABILITY AND THE EMERGING FIELD OF ARTISTIC RESEARCH IN BRAZIL

Abstract: This article starts from a critical review of chapter 5: Doubts and Vulnerability of the book The Artistic Turn: A Manifesto (2009) and aims to bring a discussion about the importance of carrying out Artistic Research in Music in Brazil currently from my point of view as an artist-researcher. Doubts and Vulnerability addresses issues such as the idea of the artist as a hero and the vulnerabilities of artistic activity, important to understanding how we create and relate to our art, to the public and to society. In this context, the authors also discuss the difference between conventional

[1] A autora agradece à FCT/MCTES pelo apoio financeiro do INET-md (UIDB/00472/2020), através de fundos nacionais.

CC BY

research in the arts and artistic research, an essential comparison to understand their distinct natures. From these premises I make a debate about the current situation of Artistic Research in Brazil and reinforce the authors' idea that this type of research is an opportunity to change paradigms, offer new narratives to the world, new ways of thinking and new interdisciplinaries.

Keywords: Critical Review. Artistic Research. Research in music. Artist-researcher.

DOUBTS AND VULNERABILITY Y EL CAMPO EMERGENTE DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN BRASIL

Resumen: Este artículo parte de una revisión crítica del capítulo 5: Dudas y Vulnerabilidad del libro El Giro Artístico: Un Manifiesto (2009) y tiene como objetivo traer una discusión sobre la importancia de realizar Investigación Artística en Música en Brasil actualmente desde mi punto de vista. como artista-investigador. Dudas y Vulnerabilidad aborda temas como la idea del artista como héroe y las vulnerabilidades de la actividad artística, importante para comprender cómo creamos y nos relacionamos con nuestro arte, con el público y con la sociedad. En este contexto, los autores también discuten la diferencia entre la investigación convencional en las artes y la investigación artística, una comparación esencial para comprender sus distintas naturalezas. A partir de estas premisas hago un debate sobre la situación actual de la Investigación Artística en Brasil y refuerzo la idea de los autores de que este tipo de investigación es una oportunidad para cambiar paradigmas, ofrecer nuevas narrativas al mundo, nuevas formas de pensar y nuevas interdisciplinarios.

Palabras clave: Reseña crítica. Investigación Artística. Investigación musical. Artista-investigador.

Introdução

O livro The Artistic Turn: A manifesto (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009a) delineia algumas direções para a então emergente área da Pesquisa Artística. Dividido em seis capítulos, não traz caminhos específicos e metodologias concretas para este tipo de pesquisa, mas procura esboçar a sua importância para os/as artistas e a sociedade, compreendendo a atividade artística como produtora de conhecimento. É, desse modo, uma bibliografia importante para começar a entender a Pesquisa Artística e seus desdobramentos nas Universidades. O texto apresenta o tema principal sob várias perspetivas, com exemplos úteis para o entendimento da

linha de raciocínio. As três autoras, Katleen Coessens, Darla Crispin e Anne Douglas têm impulsionado o desenvolvimento da Pesquisa Artística nos últimos vinte anos no contexto europeu. O objeto de estudo deste artigo é retomar as ideias das autoras, expostas no capítulo cinco do livro – *Doubts and Vulnerability* - e refletir sobre como, hoje, isso se aplica a partir do meu ponto de vista como artista-pesquisadora.

O texto traz questões habitualmente pouco discutidas na bibliografia, mas essenciais para entender a atividade artística: as dúvidas e vulnerabilidades presentes na carreira artística; como a dúvida em relação às nossas próprias criações, as expectativas do público, a dependência de aprovação e aceitação externa, a exposição, entre outras questões que serão tratadas à frente. Apesar de contextualizado no território geográfico europeu, o capítulo pode sugerir novas maneiras de pensar a arte nas Universidades e mostrar um novo caminho a seguir para nós, os/as artistas-pesquisadores brasileiros.

A Pesquisa Artística, ou Investigação Artística, mesmo que no início de seu desenvolvimento, mostra-se como uma prática emancipatória, oferecendo uma oportunidade para refletirmos sobre a nossa própria arte, a nossa inserção no mundo e as tradições da Música Clássica Ocidental que são perpetuadas há séculos. Esse tipo de pesquisa é uma oportunidade para mudar paradigmas, oferecer novas narrativas para o mundo, novas formas de pensamento e novas interdisciplinaridades.

O artista como heroi e a vulnerabilidade artística segundo Platão

Na primeira parte do capítulo, as autoras analisam a ideia do artista como herói. Difundida durante o Romantismo, porém com raízes na Grécia Antiga, essa ideia pode ser exemplificada com a história da personagem do semideus Prometeu. O mito grego conta que Prometeu roubou o fogo de Zeus para oferecer aos humanos e em seguida foi castigado, sendo amarrado à uma pedra. Uma águia alimentava-se do seu fígado durante o dia, e, à noite, o órgão era regenerado pelos seus

CC BY

superpoderes, perpetuando um ciclo infinito de sofrimento. Segundo essa construção, é esperado de nós, artistas, à imagem dos semideuses, que sobrevivamos a todas as catástrofes e suportemos os estragos da águia. Apesar de não sermos semideuses/as, ainda incorporamos, nos imaginários da sociedade contemporânea, uma entidade intocável, com superpoderes, que deve oferecer vislumbres sobre o nosso mundo interior em forma de arte. Com isso, lidamos diretamente com a expectativa dos outros, "não podendo falhar, pois a falha pode significar desistir, pelos olhos do público, do direito de ser um artista[2]" (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009b,p.136, minha tradução).

Como é referido no texto, ao contrário de um cientista que lida com recolha de dados, análise e modelos teóricos, nós artistas exploramos novas possibilidades e sugerimos novas realidades, estando delimitados pelos nossos contextos sociais, políticos e históricos. Desta forma, as nossas atividades são estimuladas pela criatividade e confrontadas frequentemente com as nossas vulnerabilidades, naturais de qualquer ser humano. Assim, de acordo com as autoras, nós somos pessoas que se esforçam para atender as demandas das nossas próprias aspirações, das aspirações da nossa arte e das aspirações do público. Transitamos entre trajetórias subjetivas e determinadas socialmente, entre criação e percepção e entre objeto e significação.

De acordo com as autoras, nós devemos frequentemente lutar com demônios e abraçar a vulnerabilidade como parte do trabalho. No texto mencionam que Platão teria explicitado quatro problemas relacionados com a vulnerabilidade artística. O primeiro problema refere-se à necessidade de controle dos superpoderes dos/das artistas na sociedade. De acordo com Platão, o/a artista é uma pessoa de inquestionáveis habilidades, mas que necessita de controle, pois essas habilidades podem levar a resultados destrutivos. Segundo ele, a aprovação da beleza e da

[2]« (…) is not permitted to fail because failure might mean forfeiting, in the eyes of the public, the right to be an artist. » (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009, p.136).

CC BY

estética só pode existir em um ambiente de controle da verdade - por outros indivíduos, sejam de ordem filosófica ou política.

O segundo problema descrito por Platão emerge das relações entre representação e mundo real, entre beleza e verdade e entre epistemologia e ontologia, questões problemáticas e complexas das quais os/as artistas devem se ocupar.

O terceiro problema está relacionado com a responsabilidade artística. As autoras apontam que por muito tempo na história da arte, a autoria não existiu, pois esteve atribuída a entidades divinas. O performer, instrumentista ou intérprete, era visto como mero reprodutor dos discursos sonoros. Durante o Iluminismo, as mudanças ocorridas em relação à Igreja e à religião, proporcionaram aos artistas o início do reconhecimento das suas autorias, desenvolvendo maior consciência de seu lugar dentro da sociedade. A emancipação da criatividade passou a ser um dos principais temas do Romantismo, o que suprimiu completamente a noção do artista anônimo. O/a artista então foi elevado em relação a outros seres humanos, favorecendo a ideia do/da artista como herói. Contudo, como lembram as autoras - como o exemplo de *Frankenstein* - considerando que a criatividade é infinita, abrem- se portas para explorações de todas as naturezas, trazendo à tona muitas vezes o lado sombrio dos indivíduos. O conhecido romance de 1818, de Mary Shelley, retrata a aspiração de Dr. Victor Frankestein para criar e moldar o mundo através dos seus próprios meios. A criação acaba por ser um fracasso, trazendo ao mundo um monstro, uma criatura de aparência quase humana feita a partir de diferentes partes corporais, que acaba por ser a representação do lado mais obscuro de seu criador. O terceiro problema, portanto, refere-se ao contraste entre a responsabilidade pessoal e o poder quando a manifestação artística é revelada para o mundo e a sua audiência.

CC BY

Correia e Dalagna (2020) apontam essa questão ao apresentarem um modelo para a Pesquisa Artística contido por três esferas, sendo uma delas a esfera ética. Esta esfera abrange as decisões éticas, responsáveis e conscientes tomadas pelos artistas ao produzirem as suas obras. Segundo eles, um projeto artístico que não abrangesse a esfera ética tornar-se-ia uma simples experimentação/exploração.

O quarto problema finalmente refere-se à dependência do julgamento externo e a aceitação do público. Penso que este problema, se transferido para o contexto atual, parece estar maximizado no mundo da internet. Estamos cada vez mais expostos e vivemos constantemente sob julgamentos externos. Queremos agradar a todos, não somente o nosso público nas salas de concerto, mas também os espectadores das nossas vidas online. A internet abriu portas para que o nosso público seja maior, mas com isso também se intensificam os julgamentos e a necessidade fálica de satisfazer todo o público.

Com algumas adaptações, os quatro problemas descritos por Platão abordam as dificuldades que cruzam o caminho de qualquer artista ainda na atualidade, porém que também podem representar a nossa força, dada a natureza do nosso metiê.

Rompendo paradigmas

Uma importante característica da Pesquisa Artística é o desenvolvimento do pensamento crítico em relação a como fazemos, aprendemos e ensinamos música atualmente.

Assim como assinalou Small (1998), o ritual da música de concerto pouco foi modificado ao longo dos anos. A sala de concerto é geralmente um local silencioso, onde o público assiste ao espetáculo sentado, com vestimentas adequadas à ocasião e a espera do momento correto para bater palmas ou demonstrar as suas emoções. O/a intérprete, por sua vez, veste-se de forma uniforme, toca seu instrumento

CC BY

concentrado em uma folha de papel e adota posturas rígidas, com o mínimo de movimentos necessários para a produção sonora.

As partituras, por sua vez, tendem a ser tocadas de forma uniforme, baseadas na tradição de gravações clássico-românticas, restringindo assim a criatividade dos intérpretes, que se tornam meros reprodutores de um discurso sonoro construído por terceiros. Como aponta Leech-Wilkinson (2020), algumas gravações antigas provam que as performances eram mais variadas no passado em termos de liberdades de tempo, rubatos, sonoridades, vibrato, dinâmicas e articulações.

Na música contemporânea, apesar dos compositores terem incorporado muitas dessas problemáticas em suas obras, a função do intérprete se mantém maioritariamente igual: reproduzir o discurso já formalizado na partitura.

Segundo as autoras, apesar de atualmente haver músicos de uma esfera mais experimental que buscam ousar na forma com que apresentam os seus trabalhos tentando expandir os limites impostos pela tradição da música Clássica Ocidental, esse movimento ainda é recente. Alguns exemplos de artistas que vêm questionando esses preceitos são citados por Leech-Wilkinson (2020) no e-livro *Challenging Performance*. Artistas como Abigail Dolan, David Dolan, Eszter Osztrosits e Imre Dani, Anna Scott, Mine Doğantan-Dack, entre outros, questionam de diferentes formas as normas da Música Clássica Ocidental baseando-se em gravações, técnicas experimentais, criação de personagens e improvisações. O pianista David Dolan, por exemplo, propõe uma definição mais ampla do termo improvisação como algo que contém não somente invenção de novos materiais, mas também a performance do repertório com um "estado mental improvisatório", tomando a liberdade de improvisar sob composições escritas, modificando assim o formato dessas obras e oferecendo uma nova experiência para o público.

A *Geneva Camerata* ([s.d.]), na Suíça, faz parte de uma fração de grupos musicais que vêm experimentando outros formatos de concertos. Em seu último

CC BY

programa, *Revolta*, os músicos da orquestra encontraram-se com artistas do hip hop para produzir uma releitura da 5ª Sinfonia de Schostakovich, onde as músicas se cruzam e os músicos tocam de cor e dançam, utilizando os seus corpos como uma camada de expressividade na performance. A produção explora temas como a tolerância, a coragem e a liberdade de expressão.

Um exemplo nacional é o projeto Ilumina Music ([s.d.]), criado no Brasil, em 2015, pela violista americana Jennifer Stumm, onde a Música Clássica Ocidental é pensada de uma nova forma, através da inclusão e de uma visão inovadora sobre o processo criativo, baseada no compartilhamento de valores sociais, assim como na proposta de outros formatos de concertos.

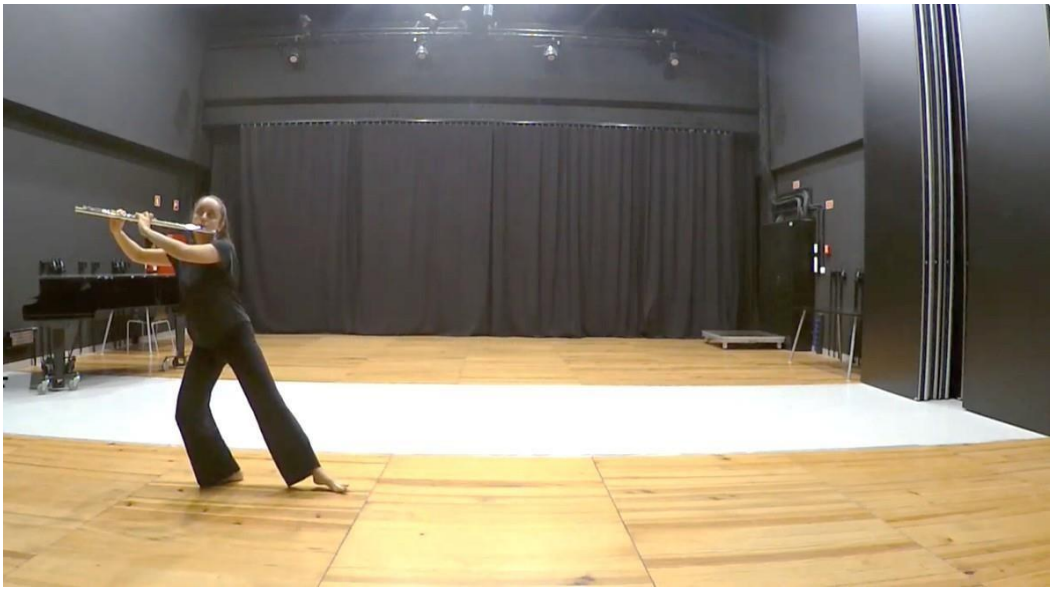
A pianista brasileira Késsia Decoté Rodrigues (2017) também desenvolve um trabalho que busca outras estratégias para performances ao vivo do seu instrumento. A sua pesquisa de Doutorado realizada na Oxford Brookes University, UK, é uma investigação artística que criou performances com o objetivo de engajar mais o público e oferecer uma nova perspetiva sobre o formato de concerto tradicional. Com influências da dramaturgia, narrativa, teatro e dança, ela introduz o conceito de *artform recital*, transformando o concerto em uma experiência interdisciplinar e multissensorial.

Minha própria pesquisa de Doutoramento, em curso no momento, enquadra- se nesse meio. Através da colaboração com o compositor Yugo Sano Mani eu busco criar novas composições e performances que questionem o lugar do corpo na atividade musical. Estudamos as relações entre a composição, os movimentos corporais, a improvisação e a partitura. Em "Voz entrecortada"([s.d.]), segundo projeto realizado em conjunto, exploramos as potencialidades de movimento do meu corpo e da minha voz como recursos expressivos da performance, construindo uma partitura e uma narrativa corpórea que possibilitasse essa exploração. Além disso, pretendemos consolidar no futuro uma nova abordagem de composição e

CC BY

colaboração, onde o corpo tem papel central. Neste projeto, por exemplo, a partitura surgiu inicialmente de uma série de improvisos realizados por mim com a flauta e os movimentos corporais, que somente depois transformou-se no texto musical.

Figura 1 – Performance de Voz Entrecortada – Letícia Maia/Yugo Sano Mani. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OqKcIZCPtDM



Fonte: Arquivo pessoal

Questionar as tradições é tomar consciência de como e porque fazemos arte, é valorizar a nossa voz e descobrir maneiras de inserir a nossa arte no mundo atual. É transformar o intérprete em performer: com mais responsabilidades, escolhas, tomadas de decisões e liberdades criativas.

Pesquisa em artes e pesquisa artística

Após compreender a real faceta da atividade artística, com todas as suas vulnerabilidades, é preciso abordar a diferença essencial entre a Pesquisa Artística em música e outros tipos de pesquisa em música, como a musicologia, área com metodologias e protocolos já consolidados. Segundo as autoras do livro, primeiramente, é preciso entender a grande diferença que há entre os/as performers e os/as teóricos/as. De acordo com elas, os/as performers sentem a necessidade visceral

de incorporar a própria música, portanto, de tornar-se um só com o objeto de estudo. Esta, porém, não é a mesma necessidade dos teóricos, que buscam compreender a partitura, tomando certa distância do objeto de estudo. É dever dos teóricos desenvolver através da linguagem formal uma forma de comunicar os seus resultados, enquanto que o dos performers não é. Um dos aspectos relevantes na caracterização do fazer performático envolve a execução prática e o contato com o público, o que pode envolver diferentes tipos de conhecimentos, muitos deles de ordem sensorial, que necessitam de suportes distintos ao do discurso narrativo escrito. É exatamente essa questão que distingue a performance musical de outras áreas de estudo em música e cria, inevitavelmente, um abismo entre elas.

Durante muitos anos, os discursos em música focaram-se nas partituras e todas as questões ligadas a ela, de forma a criar uma hierarquia de poderes, onde o performer ocupa um lugar secundário em relação ao compositor. Segundo Doğantan-dack (2011), nas últimas décadas tem havido uma mudança de paradigma nos discursos sobre música, que retirou a preocupação excessiva dada à partitura e abriu espaço à valorização da performance – e do/da performer - em si como objeto de interesse e de pesquisa. A compreensão de que a música não está somente inscrita na partitura e que para ser completamente experienciada tem de ser executada, acarretou um interesse maior em direção ao performer em si e a presença do seu próprio corpo. As autoras sugerem que as manifestações artísticas como a música, dança e teatro, são expressas, experienciadas e entendidas como forma de inscrição corporal, onde no momento da performance, parte dessa inscrição é revelada.

Ao pensar no corpo e no movimento como produtores de expressividade em cena, abrem-se possibilidades e questões que devem ser levadas em consideração no estudo das performances musicais. Surgem inclusive problemas sobre a formalização desse tipo de pesquisa, que podem também ser observadas em outras áreas artísticas como na dança. A pesquisadora Helena Katz argumenta que «(…) não há como

CC BY

reduzir o movimento apenas a cálculo e demonstração, num exercício de racionalidade desincorporada. Não se consegue dar conta do seu aspeto sensível com muita precisão, quando se depende do esforço das palavras" (KATZ, 1994,p. 42).

Correia e Dalagna (2020), em seu *3rd Cahier of Artistic Research: A model for Artistic Rasearch*, concordam com essa ideia e acrescentam que as "tentativas de verbalizar o inefável ou de racionalizar o pensamento material (*material thinking*[3]) estão destinadas ao completo fracasso, pois buscam a abstração, que inevitavelmente se afasta daquilo que é essencial para que ocorra a comunicação artística, ou seja: a mimese, a empatia, o sentido corporificado[4]" (Ibid., p.17, minha tradução). Ou seja, a comunicação artística abrange outras formas de sensibilidades, que talvez não sejam suficientemente contempladas somente pelas palavras.

Coessens, Crispin, e Douglas (2009b) também argumentam que o estudo de performances em tempo real deve incluir não somente os elementos planejados, mas também os imprevistos, pois o trabalho do/da artista é o resultado de um longo caminho não linear e repleto de imprevistos e mudanças de direções. Em seu artigo *The art of research in live music performance*, a autora Mine Doğantan-Dack (2012)

---

[3] «According to Carter (2004) material thinking occurs in the making of works of art, when artists dare to ask thesimple but far-reaching question: what matters? What is the material of thought?To ask these questions is to embark on an intellectual adventure peculiar to the 'making' process. Carter (2004) suggests that material thinking 'enables us to think differently about our human situation, and, by displaying in a tangible but non reductive form its inevitable complexity, to demonstrate the great role works of art can play in the ethical project of becoming oneself (collectively and individually) in a particular place (Carter 2004, p. XII) ». (CORREIA et al., 2018, p.15). «Segundo Carter (2004) o pensamento material ocorre na produção de obras de arte, quando os artistas ousam fazer a pergunta simples, mas de longo alcance: o que importa? Qual é o material do pensamento? Fazer estas perguntas é embarcar numa aventura intelectual peculiar ao processo de "fazer". Carter (2004) sugere que o pensamento material "permite-nos pensar de forma diferente sobre a nossa situação humana e, ao exibir de uma forma tangível, mas não redutiva a sua complexidade inevitável, demonstrar o grande papel que as obras de arte podem desempenhar no projecto ético de tornar-se você mesmo (coletiva e individualmente) em um determinado lugar (Carter 2004, p. XII)». (CORREIA et al., 2018, p.15, minha tradução).

[4] «Attempts to verbalize the ineffable in this way or to rationalize material thinking are doomed to fail completely, since they are pursuing abstraction, which inevitably moves away from what it is essential for artistic communication to occur, that is: mimesis, empathy, embodied meaning. »(CORREIA; DALAGNA, 2020, p.17).

CC BY

aponta que o conhecimento artístico produzido em uma performance ao vivo vai muito além da definição tradicional de conhecimento e abarca elementos previstos ou não pelo performer:

> Durante o evento ao vivo, o performer toma decisões com base em sua crença em um fenômeno que ainda não existe, que ele espera provocar superando o que foi alcançado na sala de estudos, às vezes assumindo riscos e agindo com sabedoria suficiente apenas no momento certo após a avaliação subjetiva do potencial expressivo de um determinado momento. Se novos conhecimentos surgem, isso acontece por meio de decisões tomadas com sabedoria, ou imprudência, durante o evento ao vivo. Nesse sentido, o conhecimento artístico vai além dos conceitos tradicionais de conhecimento e compreensão associados à pesquisa, em direção à sabedoria, que envolve agir com a decisão estética certa no momento certo para produzir o efeito estético desejado[5]. (DOČANTAN-DACK, 2012, p. 44, minha tradução).

Coessens, Crispin, e Douglas (2009b) concluem que a nossa vulnerabilidade (ou seria a nossa potência?) como artistas nasce da relação entre o artista (corpo), a sua arte (resultados artísticos) e as suas ferramentas disponíveis. A fusão equilibrada desses três componentes pode levar a resultados inesperadamente novos, excedendo as limitações individuais de cada vertente e criando algo novo. Contudo, ainda de acordo com as autoras, existem sempre vulnerabilidades entre expectativa e realização, gesto e resposta do material, domínio artístico crescente e falhas na capacidade de articulação. Além disso, assim como em outras atividades, nós também temos de lidar com os limites dos nossos próprios corpos e mentes, como doenças, envelhecimento, falhas de memória, problemas psicomotores relacionados à ansiedade, entre outros. Apesar desses problemas, o corpo é a nossa fonte de poder, empenhado em apresentar o trabalho ao público, mesmo com as imperfeições

---

[5] « During the live event, the performer makes decisions based on his or her beliefin a phenomenon that does not yet exist, that he or she hopes to bring about by surpassing what has been achieved in the practice room, by sometimes taking risks and acting wiselyenough just at the right moment following the subjective evaluation of the expressive potential of a given moment. If new knowledge emerges, this happens through decisions made wisely, or unwisely, during the live event. In this sense, artistic knowing moves beyond traditional concepts of knowledge and understanding associated with research, into wisdom, which involves acting with just the right aesthetic decision at the right moment so as to produce the desired aesthetic effect. » (DOGANTAN-DACK, 2012, p.44).

CC BY

inevitáveis. A relação do performer com o corpo, desta forma, realça a natureza de temporalidade e espacialidade da experiência artística.

Para entender realmente essa experiência é imprescindível partir dos próprios performers, e essa é a real importância de se fazer pesquisa artística. É uma oportunidade única para refletirmos sobre o conhecimento tácito e incorporado que tem sido produzido em nossas trajetórias. Segundo as autoras, é evidente que as reflexões já podem estar implícitas nos nossos resultados artísticos, mas as delineações como pesquisadores/pesquisadoras irão clarificar, questionar, e impulsionar novas formas de pensar a arte. Como resultado, deixamos um traço de nossas criações no mundo, que potencialmente geram novos conhecimentos e podem mudar imaginários. A pesquisa em artes tem muito a ganhar com a Pesquisa Artística, pois ela traz a experiência dos/das artistas para o mundo acadêmico, agrega saberes e inclui novas formas de pensar, de criar e de refletir sobre o mundo em que vivemos. Essencialmente, ela traz para a pesquisa em artes algo que até então estava ausente, um conhecimento que não seria acessado a não ser através da Pesquisa Artística.

Pesquisa artística atualmente

A parte final do capítulo sintetiza algumas das missões da pesquisa artística e defende a sua instituição como disciplina de importância para a sociedade. Segundo as autoras, um mundo inclusivo deve incorporar o estudo das performances ao vivo em todas as suas formas, e para isso, é necessário englobar as vulnerabilidades de ser um artista.

Refletindo sobre os tempos atuais, é necessário pensar que desde 2009 a Pesquisa Artística vem se afirmando cada vez mais nas Universidades. Na Europa, com o Processo de Bolonha, implementado em 1999, as escolas artísticas foram levadas a incluir obrigatoriamente a investigação em suas atividades, o que levou os

CC BY

artistas a pensarem em caminhos epistemológicos baseados na prática para criarem condições para a emergência de um novo tipo de pesquisa, a Pesquisa Artística (ASSIS, 2018 apud CORREIA; DALAGNA, 2021).

Mesmo com todas as limitações deste campo ainda em desenvolvimento, observa-se atualmente a proliferação de cursos acadêmicos de Mestrado e Doutorado, congressos e eventos científicos voltados especificamente para a Pesquisa Artística no território europeu. Como exemplo, o programa *REACT – Rethinking Music Performance in European Higher Education Institution*s, liderado pela Universidade de Aveiro e financiado pelo programa ERASMUS+, Comissão Europeia. Este projeto, desenvolvido entre 2020-2023, engloba cinco países europeus e busca formas de atualizar o currículo das Universidades Europeias incluindo a Pesquisa Artística e propondo uma formação mais ampla aos estudantes.

No Brasil, alguns movimentos recentes vêm impulsionando o desenvolvimento da Pesquisa Artística nas Universidades. No âmbito da Licenciatura em Linguagens e Códigos/Música (CLLC/Música) do campus São Bernardo da UFMA, diversas atividades vêm sendo implementadas desde 2019, como o Laboratório Ateliê de Pesquisa Artística e o Ciclo de Debates. Segundo Molinari e Rios Filho (2022), "no fluxo formativo do CLLC/Música, a AR (*artistic research*) é estimulada, principalmente pela criação e pelo funcionamento de grupos de estudo e grupos de pesquisa (…)" (MOLINARI; RIOS FILHO, 2022, p.141), sendo que em 2022 já se consolidava uma Escola de Pesquisa Artística, fruto do trabalho do Laboratório. Além disso, na mesma universidade, em breve será implementado um mestrado com Linha de Pesquisa Artística, que foi recentemente aprovado pela CAPES com o nome de "Pesquisa Artística: Processos Criativos", no Mestrado Interdisciplinar Dinâmicas Sociais, Conexões Artísticas e Saberes Locais, do Centro de Ciências de São Bernardo. Seguindo a mesma linha, no Instituto de Artes da UNESP – São Paulo, também foi lecionada em 2020 e 2021 a disciplina "Tópicos

CC BY

Especiais em Pesquisa em Música: Pesquisa Artística - Artistic Research" pela professora Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari.

O recém-formado Observatório e Laboratório de Pesquisa Artística, da UFMT, propõe fomentar uma partilha e debates sobre a Pesquisa Artística no Brasil e na América Latina. Em 2023 sediou o I Encontro Brasileiro de Pesquisa Artística (I EPA), com a participação de diversos autores que trabalham sobre esse tipo de pesquisa. Outro exemplo é o grupo de pesquisa "Criação musical, experimentação e pesquisa artística", na UFSM, liderado pelo professor Paulo Rios Filho, que existe desde 2020 e tem como linhas principais de pesquisa a composição musical e experimentação analítica, a pesquisa artística em música e práticas criativas experimentais em música. Além disso, algumas teses e dissertações de mestrado recentes discutem questões relacionadas à Pesquisa Artística em universidades como a USP, UFMT e UDESC, como é o caso de trabalhos orientados pelos professores Drs. Sílvio Ferraz, Ricardo Ballestero e Luiz Henrique Fiaminghi.

Apesar dessas novas e recentes propostas, Bragagnolo e Sanchez (2022,p.24) argumentam que "a Pesquisa Artística aparece como um campo incipiente, apesar do aumento em produção nos últimos quatro anos no país", assim como com os seus vizinhos da América Latina, que em sua maioria estão em um estágio muito inicial de implementação. Como aponta Cano (2022), inicialmente é indispensável apoiar os esforços do cenário da Pesquisa Artística Formativa. Segundo ele, é preciso ir além da simples homologação deste tipo de pesquisa e "gerar uma infraestrutura específica que atenda e promova uma cultura de Pesquisa Artística na região" (Ibid., p.45), pois "é muito provável que, enquanto os esforços de um grupo considerável de artistas universitários forem direcionados exclusivamente para a homologação, não haverá energia suficiente na América Latina para promover um cenário autônomo de Pesquisa Artística profissional" (Ibid., p.46).

CC BY

Considerações finais

Apesar das evidentes dificuldades que a Pesquisa Artística enfrenta e pode vir a confrontar neste primeiro momento de implementação no Brasil, acredito, concordando com Cano (2022), que é inicialmente necessário investir na promoção à nível formativo, como vem sendo feito em diversas universidades brasileiras. Como artista-investigadora vejo a Pesquisa Artística como valorização do conhecimento artístico singular, ou seja, a legitimação de algo que somente a própria arte pode oferecer, que as demais áreas não possuem. É importante abrirmo-nos para as mudanças na sociedade e na academia e atualizar as definições do que significa fazer pesquisa. Não se trata de criar uma rivalidade com outras áreas, mas de revelar um saber específico das artes e integrá-lo como forma autêntica de conhecimento.

O conjunto das nossas vulnerabilidades é parte essencial de quem somos como artistas e seres humanos, portanto precisa ser revelado e incluído nas discussões. A nossa voz, presa entre quatro paredes nas salas de estudo, subjugada e diminuída pelo poder das partituras, dos compositores, dos professores e das tradições, pode agora ser ouvida nos palcos e no ambiente acadêmico. É preciso ter a consciência de que nós também temos o poder de questionar as nossas práticas e mudar a nossa realidade.

É necessário honrar as diferenças entre os saberes e formas de expressão e trazer a voz do performer e a sua experiência, inclusive as suas vulnerabilidades, para o centro de interesse. A Pesquisa Artística, desta forma, como pesquisa **através** da arte, se mostra como uma forma de integração da diversidade, das diferentes linguagens e das várias formas de se expressar e de produzir conhecimento.

Agradecimentos

CC BY

Meus sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Jorge Manuel de Castro Correia pela revisão deste artigo e à Profa. Dra. Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari pela revisão e sugestões valiosas para este documento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, P. DE. **Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research**. Leuven: Leuven University Press, 2018.

BRAGAGNOLO, B.; PELLEGRIM SANCHEZ, L. Pesquisa artística no Brasil: mapas, caminhos e trajetos. **Orfeu**, v. 7, n. 2, p. 2–29, 14 dez. 2022.

CANO, R. L. Pesquisa Artística em Música na América Latina. Em: GIL, S. C. (Ed.). **Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea**. Rio Branco, Acre: Stricto Sensu Editora, 2022. p. 27–52.

COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. **The Artistic Turn: a manifesto**. Ghent: Orpheus Institut, 2009a.

COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. Doubts and Vulnerability. Em: ORPHEUS INSTITUTE (Ed.). **The Artistic Turn: A manifesto**. Gent: Leuven University Press, 2009b. p. 134–160.

CORREIA, J. S. et al. **Title When is research Artistic Research?** Aveiro: UA Editora, 2018.

CORREIA, J. S.; DALAGNA, G. A verdade incoveniente sobre os estudos em performance. Em: DE LIMA, S. R. A. (Ed.). **Performance Musical sob uma perspectiva pluralista**. São Paulo: Musa Editora Ltda., 2021. p. 11–26.

DOČANTAN-DACK, M. In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body. Em: GRITTEN, A.; KING, E. (Eds.). **New perspectives on music and gesture**. Farnham, England/Burlington, USA: Ashgate Publishing Limited/Company, 2011. p. 243–265.

DOGANTAN-DACK, M. The art of research in live music performance. **Music Performance Research**, v. 5, p. 34–48, 2012.

Geneva Camerata. Disponível em: <https://www.genevacamerata.com/en>. Acesso em: 17 dez. 2023.
Ilumina Music. Disponível em: <https://iluminamusic.com/>. Acesso em: 17 dez. 2023.

KATZ, H. **Um dois três: a dança é o pensamento do corpo**. Tese de Doutorado—São Paulo: PUC, 1994.

LEECH-WILKINSON, D. **Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them**. Disponível em: <https://challengingperformance.com/the-book/>. Acesso em: 16 fev. 2022.

MOLINARI, Paula M. A.; RIOS FILHO, Paulo O. Pesquisa Artística na formação de professores de música. **Revista Claves**, v. 2022, p. 135–148, 2022.

RODRIGUES, K. D. **For a 'Dramaturgy of the Piano Recital'-an investigation of interdisciplinary strategies for live classical piano performances**. Oxford: Oxford Brookes University, 2017.

CORREIA, Jorge Salgado; DALAGNA, G. **3rd Cahier of Artistic Research: A model for Artistic Research**. 1st Edition ed. Aveiro: Ua Editora, 2020.

SMALL, C. **Musicking: The Meanings of Performing and Listening**. Middletown: Weslezan University Press, 1998.
Voz Entrecortada -Letícia Maia/Yugo Sano Mani. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QqKcIZCPtDM>. Acesso em: 17 dez. 2023.

Recebido: 27 de setembro de 2023

Aceito: 04 de janeiro de 2024