



Artículo / Artigo / Article

Investigação em Performance e a fractura epistemológica

Jorge Salgado Correia
Universidade de Aveiro, Portugal
jcorreia@ua.pt

Resumo

A tendência de integrar a produção artística no corpo da investigação académica, embora de diferentes modos e com variável pertinência, tem crescido consideravelmente. Isto tem acontecido, em muitos casos, por factores conjunturais em que artistas –devido à sua “nova” condição de docentes universitários– investigam sobretudo o seu trabalho artístico, isto é, como se preparam (a nível musical, técnico ou psicológico), como ensaiam, como produzem sentido, como criam as suas narrativas emocionais, como as executam, ou como são percebidos e/ou apreciados pelas suas audiências, contribuindo assim para a compreensão dos seus processos criativos e do ritual da performance. Enquadram-se assim no âmbito da subdisciplina da Musicologia denominada Estudos em Performance. Alguns porém, ao focalizarem-se nos inextricáveis aspectos da experiência estética: poiésis, aesthesis e/ou katarsis, assumem uma investigação em que a prática performativa é uma componente essencial tanto do processo como dos resultados de investigação. Esta nova realidade, que poderemos denominar *Investigação em Performance* resulta assim de uma fractura no modelo epistemológico dos Estudos em Performance e encontra grandes afinidades com a emergente área da Investigação Artística, obrigando-nos a repensar conceitos como “conhecimento”, “investigação” e “validação”. Neste quadro teórico a noção de *embodied meaning* é crucial.

Palavras-chave: investigação, performance musical, *embodied meaning*, conhecimento, validação

La Investigación en *performance* y la fractura epistemológica

Resumen

La tendencia a integrar la producción artística en el cuerpo de la investigación académica, aunque de diferentes modos y con pertinencia variable, ha crecido considerablemente. Esto ha sucedido, en muchos casos, por factores coyunturales en que los artistas –debido a su “nueva” condición de docentes universitarios– se dedican a estudiar su propio trabajo artístico, esto es: cómo se preparan (a nivel musical, técnico o psicológico), cómo ensayan, cómo producen sentido, cómo crean sus narrativas emocionales, cómo las ejecutan, o cómo son percibidos y/o



apreciados por sus audiencias. De esta manera, estos estudios contribuyen a la comprensión de los procesos creativos y del ritual de la *performance* y se encuadran en el ámbito de una subdisciplina de la musicología denominada “Estudios en *performance*”. Algunos artistas, sin embargo, al focalizar en los inextricables aspectos de la experiencia estética –poiesis, aesthesis, catharsis– asumen una investigación en la cual la práctica performativa es un componente esencial tanto del proceso como del resultado de la investigación. Esta nueva realidad, que podemos denominar “Investigación en *performance*”, resulta así de una fractura del modelo epistemológico de los “Estudios en *performance*” y encuentra grandes afinidades con el área emergente de la Investigación artística, obligándonos a repensar conceptos tales como los de “conocimiento”, “investigación” y “validación”. En este marco teórico la noción de *embodied meaning* resulta crucial.

Palabras clave: investigación, *performance* musical, *embodied meaning*, conocimiento, validación

Performance Research and the Epistemological Fracture

Abstract

The tendency to integrate artistic production into the body of academic research, although in different ways and with variable pertinence, has grown considerably. This has happened, in many cases, due to circumstantial factors conditioned by the “new” condition of artists as university teachers. The artists/researchers now devote themselves to studying their own artistic work, that is: how they prepare themselves (at musical, technical and/or psychological level), how they rehearse, how they produce sense, how they create their emotional narratives, how they perform them, or how they are perceived and/or appreciated by the audiences. In this way, these studies contribute to the understanding of the creative processes and of the performance ritual and are classified within the framework of a sub discipline of musicology called “Performance Studies”. Some artists/researchers, however, when focusing on the inextricable aspects of the esthetic experience –poiesis, aesthesis, catharsis– assume a research in which the performance practice is an essential component both of the process and of the result of the research. This new paradigm, which we can denominate “Performance Research”, thus results from a fracture of the epistemological model of the “Performance Studies” and has great affinity with the equally emerging area of Artistic Research, obliging us to rethink such concepts as those of “knowledge”, “research” and “validation”. Within this theoretical framework, the notion of embodied meaning becomes crucial.

Keywords: Research, musical performance, embodied meaning, knowledge, validation

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: mayo 2013

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: junio 2013

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: julio 2013



Do conhecimento

Até finais da Idade Média, no mundo Ocidental, o conhecimento era fundamentalmente intuído a partir do *verbo*, composto de um conjunto de enunciados tidos como *verdadeiros*, no âmbito de discursos míticos, religiosos ou filosóficos, já que o conhecimento que resultava da aprendizagem através da experiência pessoal e social (*mimesis*) não era valorizado nem credível. Artes –como literatura, música ou pintura– e ciências –como a matemática, física ou astronomia– não tinham ainda conquistado a independência e autonomia que viriam a ter mais tarde. Com a consolidação do Racionalismo que contou com o contributo decisivo de René Descartes, por um lado, e do experimentalismo que foi sendo progressivamente reforçado com Copérnico, Da Vinci, Galileu, Kepler e Francis Bacon, por outro lado, estabeleceram-se os princípios filosóficos e a base epistemológica a partir da qual a ciência pôde emergir e desenvolver-se autonomamente, emancipando-se da filosofia. Desde então o discurso científico tem-se expandido em todas as direções e tem sido aplicado progressivamente a todas as áreas do conhecimento, diversificando os seus métodos e procedimentos metodológicos. Como corolário desta saga, um novo mito foi criado: o de se acreditar que a ciência é a única capaz de produzir e validar conhecimento verdadeiro, por oposição à falaciosa experiência subjetiva, à sempre parcial e limitada opinião especulativa ou à incompreensível e misteriosa fé religiosa.

No entanto viria a ser o próprio desenvolvimento da ciência o que acabou por destituir essa dimensão absoluta das suas leis e postulou o conhecimento científico não tanto como uma descoberta mas como uma construção (cf.: Bachelard 1934, 1938). Também Thomas Kuhn (1970) mostrou como a história da ciência consta de várias revoluções científicas. Estas revoluções são casos em que novas metáforas substituem as anteriores. As teorias científicas bem sucedidas são aquelas para as quais há uma alargada evidência profundamente *convergente* (a evidência para a teoria científica é convergente quando os resultados suportam uma mesma hipótese explicativa). Mas nem esta destituição do carácter absoluto do conhecimento científico nem o esforço de vários pensadores no sentido de apontarem as suas limitações e abrangência assim como o peso da ideologia nas opções para a sua expansão e sobretudo para as suas aplicações (Marcuse, Althusser, Foucault, Habermas e muitos outros) abrandaram o crescimento desenfreado da ciência e do desenvolvimento tecnológico. Este sucesso e esta hegemonia da ciência como paradigma epistemológico de referência, capaz de produzir enunciados “verdadeiros”, isto é, aplicáveis e replicáveis com base em métodos rigorosos, acabou por obnubilar todas as outras formas de produzir conhecimento, consideradas como subjetivas, vagas, não-credíveis ou suspeitas.

Uma das muitas vozes que se ergueu contra esta hegemonia do discurso racional e científico, em defesa de outro tipo de conhecimento, foi a do fenomenologista Merleau-Ponty que acreditava num conhecimento “pré-reflexivo” ou “pré-científico” que estabeleceria a base para todo o conhecimento sobre o mundo e sobre nós próprios. Isto é, não há compreensão consciente ou objectiva do mundo à nossa volta sem que haja previamente uma experiência física da realidade, sempre percebida e compreendida a partir da nossa condição de humanos (cf.: Merleau-Ponty 1945). Para Merleau-Ponty, percepção não é simplesmente uma questão de reagir

a estímulos físicos do meio envolvente, ela é dependente do contexto. Ele não vê razão para acreditar que o domínio do pensamento esteja separado do domínio da expressão, seja na linguagem ou no gesto, seja verbal ou não-verbal. O pensamento (e portanto a compreensão) está estruturado a partir de uma base de actos pré-reflectidos. Na expressão e na compreensão, o corpo vem primeiro e a clarificação intelectual vem depois. Pensamento e expressão são uma e a mesma coisa: “O gesto não me faz pensar em raiva, ele é a própria raiva [...] A comunicação ou compreensão dos gestos acontece através da reciprocidade das minhas intenções e dos gestos dos outros” (Merleau-Ponty 1945: 184). O argumento de Merleau-Ponty aponta para a necessidade do envolvimento corporal no desenvolvimento do conhecimento, da compreensão e das destrezas. Outro ponto defendido por Merleau-Ponty que é importante para este artigo é a imediaticidade do gesto, a sua capacidade de comunicar *diretamente*. Ele argumenta que a expressão, incluindo a gestualidade não-verbal, é sempre “pensamento completo” de um sujeito/corpo para outro e nunca uma “tradução”.

Algumas pistas sobre o que é esta *corporalidade* na comunicação musical, por exemplo, podem também ser encontradas nos escritos de Merleau-Ponty quando ele aborda a “significação gestual” (cf.: Merleau-Ponty 1945). Merleau-Ponty sugere a possibilidade da música “*sussurrar o seu significado*” aos ouvintes –“*sécréter elle-même sa signification*” (Merleau-Ponty 1945: 209). É como se a música pudesse desenhar um esboço emocional de um modo *direto* na mente do ouvinte e este esboço pudesse comunicar um determinado sentido implícito antes de que qualquer conexão com significados mais elaborados, como os ideológicos, estéticos ou outros determinados pela sua situação contextual/histórica, pudesse ser feita (cf.: Tarasti 1997). Isto é muito relevante, porque sugere que o sentido musical se processa largamente ao nível do inconsciente na mente do ouvinte.

Neste ponto é também oportuno referir Mikel Dufrenne, que foi profundamente influenciado pelo trabalho de Merleau-Ponty, e que enfatiza que não há pura significação que não seja baseada numa reacção corporal num primeiro nível: “A significação pura que eu contemplo sem aderir desenvolve-se a partir desta mais primitiva significação, a qual me convence porque me põe em movimento. Sentido [ou significado] é uma exigência a que eu respondo com o meu corpo” (Dufrenne 1973: 336). Para Dufrenne, a percepção é baseada num nível de consciência “no qual se consuma a presença no mundo e no qual se manifesta a habilidade de ler diretamente o sentido manifestado pelo objecto –isto é, de vivê-lo sem ter que decifrar ou explicar a dualidade” (Dufrenne 1973: 336). Dufrenne usou o conceito de “presença” para explicar também a experiência estética: “o objecto estético manifesta-se primeiro ao corpo, convidando de imediato o corpo a juntar-se a ele” (Dufrenne 1973: 339). Este conceito de “presença”, o qual, no caso da música, é baseado numa “cumplicidade corporal” (Dufrenne 1973: 340) entre performer e ouvinte e em que o corpo compreende o objecto estético num primeiro nível, implica inevitavelmente a existência de níveis inconscientes na produção do sentido: “O meu corpo é como se fosse um prolongamento das coisas e é capaz de registar a sua presença ou ausência. A atividade transcendental que o intelectualismo atribui à mente só pode ser atribuída ao corpo” (Dufrenne 1973: 337).

Outros autores ainda, embora escrevendo em diferentes contextos e perspectivas,

avanzaram conceitos que inequivocamente propõem uma “base física/corporal” para o conhecimento e, conseqüentemente, apontam para a existência de níveis inconscientes na produção de sentido. No âmbito deste artigo parece-me oportuno destacar o trabalho do psicólogo Jean Piaget que estudou o papel decisivo e fundamental da experiência física e da interação com o meio no desenvolvimento cognitivo das crianças, nomeadamente no primeiro estágio sensoriomotor e o conceito de “conhecimento tácito” de Polanyi (1966) que veio a ser retomado, mais recentemente, por Collins (2010), no seu livro “Tacit and Explicit Knowledge”, enfatizando a dimensão pessoal e procedimental do conhecimento que resulta da aplicação de uma inteligência prática e que não é verbalizável.

Podemos contar já com um número representativo de filósofos, psicólogos e investigadores que trabalharam com a intenção de colocar o corpo no centro da construção de sentido. Isto quer dizer que uma clara alternativa à “separação Cartesiana” entre corpo e mente e entre sujeito e objecto já foi sugerida em diversos momentos da história e em diferentes domínios do pensamento ocidental. O trabalho de George Lakoff (cientista cognitivo e linguista) e do seu colaborador, filósofo Mark Johnson (cf.: Lakoff & Johnson 1999) fundamentam cientificamente estas posições que no fundo procuravam dar conta de que há conhecimento que escapa ao conhecimento científico, por um lado, e que há pensamento (operações cognitivas) “aquém” da nossa capacidade de representação consciente, por outro. Curiosamente, e mais uma vez, é o próprio desenvolvimento da ciência, neste caso da ciência cognitiva e da neurologia, que acaba por considerar o conhecimento científico como uma forma particular de construir conhecimento entre muitas outras formas de o construir. Mais, argumenta ainda que todas as variadas formas de conhecimento emergem de uma base comum que é o nosso inconsciente cognitivo construído por sua vez através de “infinitas” operações metafóricas guiadas pela nossas vivências, pela nossa experiência físico-corporal, e alicerçadas nas pedras basilares das *image-schemata* (cf.: Johnson 1987).

É assim a própria ciência (cognitiva) que postula o seguinte: 1) a maior parte do pensamento é inconsciente; 2) nós não temos acesso direto aos mecanismos do pensamento e da linguagem; 3) as nossas ideias passam demasiado depressa e a um nível demasiado profundo para que possamos observá-las; 4) os conceitos abstractos são construídos metaforicamente e derivam, portanto, da nossa experiência físico-corporal; 5) a mente é incorporada, isto é, o pensamento requer um corpo –não no sentido trivial de que necessitamos de um cérebro fisicamente para pensar, mas no sentido muito mais profundo de que a estrutura dos nossos pensamentos é condicionada pela natureza do nosso corpo.

Quase todas as nossas metáforas inconscientes estão baseadas em experiências físico-corporais comuns. E isto afecta o modo como concebemos a racionalidade, como concebemos a linguagem e, claro, como concebemos a ciência. Eliminar a metáfora eliminaria todo o pensamento abstracto, especialmente a ciência:

A metáfora conceptual é o que torna possível a maior parte do pensamento abstracto. Não só não pode ser evitada, como não deve ser lamentada. Pelo contrário, é o próprio meio através do qual nós conseguimos fazer sentido da nossa experiência. Metáfora conceptual é um dos maiores dos nossos dons intelectuais (Lakoff & Johnson 1999: 129).

A contribuição de Lakoff e Johnson (cf. : Johnson 1987; Lakoff 1987; e sobretudo Lakoff & Johnson 1999) pode ser vista como uma espécie de síntese das perspectivas que emergiram quer na filosofia quer na psicologia, mas com maior abrangência já que explica não só o sentido literal/proposicional como o sentido *corporal*/simbólico, o que quer dizer que explica não só o entendimento e a racionalidade como a produção inconsciente de sentido inextricavelmente ligada ao corpo e ao movimento físico –*embodied meaning*. Na perspectiva de Johnson, o conceito de experiência é crucial para todo o entendimento e para todo o sentido:

O movimento corporal humano, a manipulação de objetos, e as interacções perceptuais envolvem padrões recorrentes sem os quais a nossa experiência seria caótica e incompreensível. Eu chamo a estes padrões “*image schemata*”, porque eles funcionam primeiramente como estruturas abstractas de imagens [...] por meio das quais a nossa experiência manifesta uma ordem discernível. Quando nós procuramos compreender esta ordem e raciocinar sobre ela, estes “*schemata*” com origem na experiência corporal/física têm um papel central. Porque, embora um determinado “*image schema*” possa emergir primeiro como uma estrutura de interacções corporais, ela pode ser desenvolvida figurativamente e alargada como uma estrutura à volta da qual o sentido é organizado a níveis mais abstractos de cognição (1987: xix-xx).

Segundo Johnson, as projecções metafóricas possibilitam as ligações entre a experiência física e a produção de sentido (1987: xix-xx). Ele argumenta insistentemente na dimensão não-proposicional das projecções metafóricas, uma vez que elas operam sobre “*image schemata*” proporcionando “um modo de compreensão penetrante pelo qual nós projectamos padrões de um domínio da experiência de modo a estruturar outro domínio de uma espécie diferente” (ibid: xiv). Johnson explica que “as metáforas não se relacionam meramente com a experiência pré-existente e independente; mais propriamente, elas contribuem para os processos pelos quais [...] certos conceitos abstractos, acontecimentos, estados, hábitos estabelecidos, e princípios (tais como estados psicológicos, argumentos, direitos morais, e operações matemáticas) são estruturados como entidades ou acontecimentos físicos” (ibid: 98). Johnson dá muitos exemplos para descrever a natureza destas projecções metafóricas das “*image schemata*”; reproduzo aqui o que me parece mais paradigmático:

Como exemplo deste constrangimento [operado pela experiência física/corporal concreta] sobre o sentido e o raciocínio, vamos considerar uma compreensão metafórica muito simples mas penetrante: MAIS É PARA CIMA. [...] Não é por acidente que nós compreendemos QUANTIDADE nos termos do esquema de VERTICALIDADE [...] exatamente da forma como o fazemos. Exemplos como *os preços estão a subir; o número de livros publicados todos os anos continua a subir; baixa o aquecimento*; e muitos outros, sugerem que nós compreendemos MAIS (aumento) como sendo orientado para CIMA envolvendo o esquema da VERTICALIDADE. Há uma forte razão para explicar porque é que esta projecção metafórica de CIMA para MAIS é natural, e porque é que MAIS não é orientado para BAIXO. A explicação tem a ver com as nossas mais comuns experiências físicas/corporais do dia a dia e as “*image schemata*” que elas envolvem (ibid: xv).

O linguista Lakoff desenvolve este ponto para explicar que a significação não envolve só as estruturas mentais mas também a *estruturação* da própria experiência:

A consideração de determinados padrões comuns na nossa experiência –a nossa orientação vertical, a natureza dos nossos corpos como recipientes e como um todo com partes, a nossa capacidade para sentir o quente e o frio, a nossa experiência de estar vazio (quando com fome) por oposição a estar cheio (quando saciado), etc.– sugere que a nossa experiência está kinestheticamente estruturada pelo menos numa enorme variedade de domínios da experiência. [...] Em domínios em que não há uma estrutura pré-conceptual claramente discernível para a nossa experiência, nós importamos uma estrutura por metáfora. A metáfora permite-nos compreender domínios de experiência que não têm a sua própria estrutura pré-conceptual. Muitos dos domínios da nossa experiência são assim. Compreender a experiência pela via metafórica é um dos maiores triunfos imaginativos da mente humana (Lakoff 1987: 302-3).

A mente humana reflecte a sua natureza corporal em virtude da sua dependência da percepção Gestalt, da imagética mental e dos movimentos motores. A imaginação não é uma mera função da mente. Os processos imaginativos têm um papel fundamental na formação das imagens mentais e no armazenamento do conhecimento. Durante todo o processo de estruturação da nossa experiência um enorme “stock” de conhecimento é construído. Este “stock” constitui uma base fundamental para a comunicação “usando capacidades imaginativas como a metáfora, a metonímia, as associações mitológicas, e as relações entre imagens” (Lakoff 1987: 371). A comunicação, conseqüentemente, seja ela verbal ou de qualquer outra espécie, é alicerçada e garantida por este stock de conhecimento baseado na experiência física. Não há produção nem recepção de sentido sem este envolvimento activo do corpo. Esta perspectiva, que dá conta do que é o conhecimento na sua génese e que, portanto, fundamenta qualquer opção epistemológica independentemente do modo como cada uma define o seu modelo de construção de conhecimento e grau de elaboração, não deixa margem de dúvida em relação a qualquer pretensão de supremacia de qualquer desses modos em detrimento dos outros. A convicção de que um determinado modo de conhecimento, por exemplo, o conhecimento científico, é superior porque tem a capacidade de produzir enunciados verdadeiros ou de melhor servir a comunidade torna-se claramente uma posição ideológica, uma mera e parcial opinião muito questionável a vários níveis:

As artes e as ciências são gémeas na cognição humana e nenhuma delas deveria ser privilegiada nas práticas de investigação: enquanto que os modos de conhecer científicos envolvem colectar dados empíricos, testar hipóteses através de métodos específicos e representações validadas da experiência humana no mundo exterior, os modos de conhecer da investigação artística não são menos empíricos, não são menos dependentes de metodologias, e não menos válidos, não menos representativos da experiência humana nos mundos em que nós vivemos (Rolling 2010: 105).

Por um lado, não só a arte é caracterizada por consistentes padrões formais e elementos estruturais que podem ser generalizados para além da experiência dos indivíduos, como a nova Física revela como os fenómenos físicos são mais variáveis e sujeitos a influências contextuais do que se acreditou no passado. Por outro lado, arte e ciência podem ser ambas completamente empíricas e imersas na manipulação física de substâncias materiais que são cuidadosamente observadas. Arte e ciência parecem ser dois tipos de investigação bastante complementares no âmbito do total complexo do saber. Dentro daquilo que se tornou conhecido como “nova ciência” da Física há uma aceitação largamente reconhecida desta interacção.

À medida que vamos comparando os diferentes domínios do saber artístico e científico, é essencial evitar a tendência de reduzir um ao outro, assim como a presunção de que um é mais verdadeiro que o outro. Seria mais interessante e bastante mais produtivo estar atento às diferenças e semelhanças entre as duas abordagens e perceber como elas se podem informar mutuamente.

Nós devíamos tentar esquecer a palavra “científico” durante dez anos. Os actuais ideais da ciência são falsos e enganadores. Estes ideais foram inventados para o benefício dos cientistas que prosperaram desprezando-os. E eles gozam com os outros ramos da ciência e das humanidades, que os veneram [...] Vamos deixar de atribuir valor a algo dizendo, “Isto é científico”. Vamos descrever o seu valor, o seu poder explicativo e a sua criatividade (Polanyi citado em Hall, 1968: 20)¹.

Esta perspectiva epistemológica tem vindo a alargar-se a vários países, nomeadamente naqueles cujas universidades combinam Performance com investigação musicológica tradicional. O facto de haver uma longa tradição de investigação musicológica com metodologias bem definidas tem um efeito duplo na investigação em Performance: por um lado, a grande quantidade de dados recolhida e informação constitui um enorme armazém do qual os investigadores da área de performance (na maior parte dos casos eles próprios “performers”) podem alimentar as suas investigações; por outro lado, as metodologias da musicologia mais tradicional impõem-se naturalmente como mais seguras e apelativas, mas, na realidade, elas mostram muito rapidamente que são inadequadas ou mesmo restritivas para explorar os procedimentos e os fenómenos da performance musical, quer no seu processo de preparação quer na sua apresentação pública em recital ou concerto, sempre que a apreciação de qualidades artísticas e/ou estéticas se torna indispensável para uma avaliação global da investigação. É por isso que é tão oportuno encetar esta discussão a partir das premissas, que foram aqui lançadas, a saber: a) a arte produz conhecimento; b) este conhecimento não é inferior mas sim complementar ao conhecimento produzido pela ciência; e c) é inerente à investigação artística recriar continuamente as suas metodologias e procedimentos de modo a explorar a nossa capacidade de nos relacionarmos emocionalmente com os seres e as coisas.

Esta argumentação tem profundas consequências para a nossa compreensão dos conceitos de conhecimento, investigação e validação. Todo o sentido (ou significado) é incorporado (embodied) –se algo significa, significa para alguém, cuja compreensão, raciocínio e estrutura conceptual são formatadas pelo seu corpo de modo estruturante. Não há assim, nem pode haver, correspondência entre teoria e verdade, uma vez que os conceitos metafóricos são inconsistentes com uma perspectiva do mundo como uma estrutura única, absolutamente objectiva da qual se possa ter um conhecimento absolutamente correcto e objectivo. Outra consequência desta argumentação, que é crucial para este artigo, é que há múltiplas formas de construir conhecimento, entre as quais se inscrevem a música e a arte. Importa agora reflectir sobre se

¹ Tradução do autor; texto original: “We should try to forget the word “scientific” for ten years. The current ideals of science are false and misleading. These ideals were invented for the benefit of physicists, who flourish by disregarding them. And they play havoc with the other branches of science and with humanities, who venerate them... Let us not attribute merit to something by saying, “This is scientific”. Let us describe its value, its penetrations and its creativity”.

diferentes formas de construir conhecimento corresponderão a diferentes formas de investigação.

Da investigação

Os investigadores na área de Estudos em Performance têm estudado os processos de criação de uma performance de diversas perspectivas, definindo e delimitando meticulosamente o seu objecto de estudo. No entanto, alguns destes estudos acabam por envolver e incluir de modo mais ou menos pertinente questões inextricavelmente ligadas à qualidade da Performance. Por exemplo, quando os investigadores exploram (muitas vezes interrogando o seu próprio trabalho, reflexivamente) estratégias para desenvolver expressividade na performance, ou estratégias de comunicação musical, ou como procedem na construção de uma narrativa musical, tendem muitas vezes a evitar ou a *suspender* o juízo de apreciação sobre a qualidade da performance musical, cedendo evidentemente à necessidade de manter controlo sobre os parâmetros meticulosamente seleccionados para a investigação.

Isto é compreensível já que explicações analíticas em matéria de qualidade da performance são inadequadas. A impossibilidade de “desenredar” a multiplicidade dos parâmetros envolvidos na apreciação da qualidade de uma performance é desencorajadora. A qualidade em música é demasiado instável para ser fixada como um “objecto” para a investigação científica. A noção de Taruskin (1988) de que a performance será sempre intrinsecamente uma questão de persuasão parece ser a mais adequada nesta matéria:

É verdade que alguns estilos de performance que surgiram no último quarto de século sob a égide da verosimilhança histórica provaram ser extremamente persuasivos, influentes, e (com a passagem do tempo) autoritários –pelo menos no mundo da performance. [...] Qualquer que seja a objecção que um procurador académico possa eleger contra eles, eles permanecerão tão persuasores e autoritários como sempre foram, até um estilo mais persuasivo, inevitavelmente, os superar. O que faz a persuasão, quero enfatizar –e consequentemente, o que faz a autoridade e a autenticidade, num sentido que eu aprovaria– tem a ver com os persuasores e com os persuadidos² (1988: 141-142).

Qualidade em música e em todas as experiências estéticas, pode argumentar-se, é, em “essência”, incompatível com as operações redutoras que são inerentes ao discurso analítico:

Confrontado com o que permanece incomensurável e irreduzível quer para a análise formal quer para a paráfrase sistemática no poético, na música, na pintura, o impulso crítico-interpretativo impacienta-se. Eu definiria a aspiração teórica no campo das Humanidades como impaciência sistematizada (Steiner 1989: 86).

² Tradução do autor; texto original: “It is true that some performance styles that have arisen in the last quarter century under the banner of historical verisimilitude have proven extremely persuasive, influential, and (with the passage of time) authoritative –at least within the world of performance. [...] Whatever the case a scholarly prosecutor might choose to bring against them, they will remain as persuasive and authoritative as ever, until a more persuasive style, as is inevitable, comes along to supersede them. What makes for persuasion, I want to emphasise – and hence, what makes for authority and authenticity, in a sense I would approve– has to do both with the persuaders and with the persuaded”.

Segundo Steiner (1989) a interpretação musical é “compreensão em acção” e não há musicologia ou crítica de música que nos possa dizer tanto como essa actualização do sentido que é a execução musical:

Cada performance de um texto dramático ou musical é uma crítica no sentido mais vital do termo: é um acto de penetrativa resposta que torna o sentido sensível [...] [É] compreensão em acção (1989: 8).

Há no entanto outros projectos de investigação, concluídos ou ainda em desenvolvimento, em que os investigadores assumem, com maior ou menor pertinência para a *apreciação* global do projecto, o envolvimento inextricável de aspectos do processo criativo (ou incluem mesmo, por necessidade de clarificação, uma forte componente performativa como por exemplo um recital) que só são compreensíveis no âmbito de uma experiência musical –isto é, de uma experiência de “compreensão em acção” como argumentou Steiner (1998). Escrevi *apreciação* em itálico para vincar o duplo sentido desta palavra neste contexto: “apreciação” no sentido de uma avaliação conducente à eventual validação do projecto de investigação, e “apreciação” no sentido de apreciação/fruição numa experiência estética (musical, neste caso).

Se há qualidades inextricavelmente envolvidas na investigação que só poderão ser apreciadas no âmbito de uma experiência estética (compreensão em acção) não se trata definitivamente para estes investigadores de meramente revelarem os seus processos de trabalho de um modo biográfico ou instrumental, como quem deixa espreitar para a sua cozinha para que outros possam ver como eles preparam um prato. Esta comparação entre o processo de preparação de uma performance por um músico e o da preparação de um prato por um cozinheiro é, de resto, não só inadequada como falaciosa porque numa performance musical o “prato” que o “cozinheiro” apresentaria nunca chega a ganhar uma existência autónoma - para ser uma situação comparável, o cozinheiro teria que entrar na sala de jantar e performar o “prato” em tempo real e em presença para cada um dos comensais. Mais, a experimentação não terminaria na cozinha: a fase de apresentação do “prato” seria ainda *experimentação, fazer, performar*, e não só seria diferente para cada cliente como cada apresentação informaria a seguinte, acumulando mais experiência neste acto de comunicação em tempo real. Isto faz toda a diferença para quem cozinha e para “quem é servido” pois quando se trata de *compreensão em acção* é um outro modo de conhecimento que entra em jogo:

Alguns autores defendem que o conhecimento artístico deve apesar de tudo ser verbalizado e portanto ser comparável com o conhecimento declarativo (e.g. Jones 1980, 2004 AHRB). Outros dizem que é um conhecimento *corporeizado* (embodied) nos produtos artísticos (e.g. Langer 1957, McAllister 2004, Dombois 2006, Lesage, 2009, Bippus, 2010). Mas, inevitavelmente, este conhecimento artístico tem de ser adquirido através da percepção sensorial e emocional, exactamente através da experiência artística. Quer seja verbal ou mudo, declarativo ou procedimental, implícito ou explícito –em qualquer caso o conhecimento artístico é sensual e físico, é conhecimento “corporeizado”. O conhecimento pelo qual luta a investigação artística, é um conhecimento *sentido*³ (Klein 2010: 6).

³ Tradução do autor; texto original: “Some authors require that artistic knowledge must nevertheless be verbalized

Em determinados projectos de investigação –de que darei um exemplo no fim desta secção para ajudar a clarificar esta matéria– os investigadores optam muitas vezes por fazer uma abordagem fenomenológica do seu processo (criativo) de trabalho, a que vamos chamar fenomenologia reflexiva. Os performers contextualizam a música de modo a encontrarem uma orientação geral definindo um campo semântico ou determinados gestos musicais como ponto de partida para criarem uma interpretação de cada obra. Eles desenvolvem uma amálgama pessoal (mais ou menos informada) de referências culturais e recursos técnicos que tem a função de simultaneamente constringer e estimular a sua imaginação na procura de pistas para tornarem os sons expressivos, para imprimirem “acção” nos sons. A sistematização deste conhecimento, quando acontece, faz-se, normalmente, para dar resposta a necessidades pedagógicas ou, mais raramente, a necessidades académicas (por exemplo, com o propósito académico de escrever um artigo ou fazer uma comunicação ou conferência ou até um projecto de doutoramento). Isto quer dizer que se trata de uma resposta à necessidade de *verbalmente* arguir a favor de uma determinada interpretação. Este esforço para sistematizar ou para elaborar teoricamente sobre uma interpretação acaba por desviar a atenção e o investimento dos “performers” da sua função específica e objectivo final –que é aceitarem o risco de *responsavelmente* defenderem as suas interpretações executando as obras perante um público, em *presença* (cf.: Steiner 1989). São duas actividades específicas que não são só divergentes mas que também se podem desenvolver separadamente, ou até existirem independentemente:

It is conceivable that a violinist, say, might offer an acceptable reading of a piece, one he was implicitly endorsing, without appearing to have, as judged by other indications –e.g. what he said about the music’s emotional import, or the reasons he gave for certain performing decisions, or his response to performances of the piece by others– what we would be justified in calling even an intuitive grasp of the piece’s structure or expression; it seems possible that there should be “idiot joueurs”, so to speak, or performers who just happen to “get it right” by luck, at least some of the time (Levinson 1993: 48).

Mas é importante assumir, como argumentou Steiner (1989), que o modo fundamental pelo qual os performers podem defender uma interpretação é tocando-a, isto é, transformando-a em som expressivo. Consequentemente, os investigadores a que me refiro, resistem à tentação de combinarem múltiplos argumentos verbais, de acumularem referências históricas, explicações analíticas das partituras e todo o tipo de referências para justificarem (ante a autoridade académica) as suas opções interpretativas. Mas esta é uma dificuldade real que os investigadores enfrentam porque, ao darem conta fenomenologicamente do seu processo de preparação para a performance, a própria escrita os condiciona fortemente no sentido de serem consistentes e coerentes dentro de uma lógica proposicional.

and thus be comparable to declarative knowledge (e.g. Jones 1980, 2004 AHRB). Others say it is embodied in the products of art (e.g. Langer 1957, McAllister 2004, Dombois 2006, Lesage 2009, Bippus 2010). But ultimately it has to be acquired through sensory and emotional perception, precisely through artistic experience, from which it can not be separated. Whether silent or verbal, declarative or procedural, implicit or explicit - in any case, artistic knowledge is sensual and physical, “embodied knowledge”. The knowledge that artistic research strives for, is a *felt* knowledge”.

A razão desta incompatibilidade é que o processo de significação do discurso científico, paradigmaticamente explicitado em linguagem verbal proposicional, corresponde a um esforço de representar conceptualmente o mesmo significado ou a mesma realidade (construída) para toda a gente, sejam representações do mundo exterior, manifestações de um sujeito falante, ou simples construções conceptuais. Por outro lado, o processo de significação da arte –que Small (1998) considera como sendo o processo de significação da linguagem gestual– não é usado como um meio ou veículo para passar uma mensagem. Em vez disso, a sua função parece ser despertar gestos que se reconhecem a eles próprios, no nível subliminar dos padrões da nossa experiência física/corporal:

Ao contrário do autor de recensões, do crítico literário, do “vivisecador” e do juiz universitários, o executante investe o seu próprio ser no processo de interpretação. A suas leituras, a sua apresentação dos sentidos e valores escolhidos, não resultam de uma observação exterior. São o assumir de um risco, uma resposta que é, no sentido mais profundo, responsável (Steiner 1989: 8).

Num capítulo dedicado à linguagem gestual, Small (1998) explica minuciosamente as características desta linguagem. Ele começa por enfatizar a fisicalidade do processo de comunicação da linguagem gestual:

Exactamente como a neurologia contemporânea começa a tornar claro que os caminhos internos da mente são físicos por natureza e localizados em estruturas físicas (mesmo sendo essas estruturas maravilhosamente flexíveis e adaptáveis por natureza), assim é também com os caminhos exteriores da mente. Os canais de comunicação entre os seres vivos e o seu processamento em imagens são processos físicos, e eles requerem um órgão sensor físico, de uma qualquer natureza rudimentar (1998: 56).

Questionando o que é exprimido e transmitido usando o meio da linguagem gestual, Small, baseado no trabalho de Bateson (1972), clarifica que esta linguagem é essencialmente acerca de “relações”: “como a criatura receptora se relaciona com a entidade exterior que está a ser percebida, e vice-versa” (1998: 56). Postura física, movimento, expressão facial, e entoação vocal, escreve Small, oferecem “um vasto repertório de gestos e reacções por meio dos quais informação acerca de relações é dada e recebida” (ibid: 57). Há mais dois aspectos da linguagem gestual, mencionados por Small, que são relevantes neste ponto. Primeiro, a linguagem gestual é contínua ao contrário da linguagem verbal, que é descontínua. A linguagem verbal deixa brechas, que não podem ser fechadas com palavras, apesar da quantidade de palavras a que se recorra para dar conta de cada detalhe: “Podemos dizer que uma pedra é redonda, áspera, cinzenta e pesada. Estes quatro adjetivos lidam com aspectos da realidade da pedra –a sua forma, textura, cor e peso respectivamente– que, por mais que tentemos, não as podemos fazer encontrar na nossa descrição, embora nós saibamos que elas se encontram no próprio objecto” (Small 1998: 59). Outro exemplo óbvio é o que acontece no ensino da performance musical, em que a demonstração gestual substitui muitas vezes as palavras por causa da sua inadequação para exprimir as continuidades dos gestos musicais. Pelo contrário, a linguagem gestual é contínua: “Não tem vocabulário, nem unidades de sentido. É sem costuras, sem brechas, e não depende da quantidade e do amontoar de unidades discretas como palavras ou números mas de contornos, formas e texturas –padrões, de facto– e padrões são, claro, feitos de relações” (ibid.). Segundo,

“a relação entre o contorno ou padrão de um gesto e seu significado não é arbitrária” (ibid.) ao contrário da relação arbitrária entre o som de uma palavra e o seu significado na linguagem verbal. Small discute alguns exemplos para concluir que “gesto e significado são, pelo menos até certo ponto, análogos entre si” (ibid.: 60), isto é, eles têm uma relação quase universal, o que quer dizer que na linguagem gestual, tem de haver um elemento de indeterminação, de escolha, até um grau de arbitrariedade, que deixe espaço para o desenvolvimento criativo e elaboração. Se não fosse assim, os gestos seriam todos iguais para todos os membros de todas as espécies e não haveria qualquer mudança ou desenvolvimento. Mas se não se confundir “análogo” com estável, imutável relação de um para um, poder-se-á afirmar que, dentro de um determinado contexto cultural, os gestos mantêm uma relação não-arbitrária com os seus significados.

Recentes desenvolvimentos da neurologia corroboram e fundamentam o processo de comunicação da linguagem gestual acima descrito. A descoberta da existência de neurónios espelho levou à conclusão de que a experiência subjetiva de sentir uma emoção e a observação de um outro indivíduo a experienciar essa mesma emoção activam as mesmas áreas do cérebro. Esta capacidade de Partilhar Representações de Emoções (PRE) foi decisiva para compreender melhor o fenómeno da empatia. Importa reter, no entanto, como advertiu Frédérique de Vignemont (2006), que se a activação automática de PRE fosse suficiente para induzir empatia, nós estaríamos numa permanente e confusa “turbulência” emocional. De modo que se impôs fazer uma distinção fundamental: enquanto que a PRE é automática a empatia é selectiva, e esta selecção faz-se em larga medida a nível inconsciente, graças ao trabalho do nosso inconsciente cognitivo. Assim, por exemplo, considerando o papel da empatia, Seddon & Biasutti (2011) interrogam a noção de “comunicação musical” –segundo eles, ainda muito dependente do modelo linguístico em que se perpetua a assunção tácita de que os músicos operam de um modo semelhante ao da conversação. Eles criticam este modelo analisando a perspectiva de um performer de música de câmara no contexto metodológico de uma investigação-acção e propõem um modelo conceptual alternativo de “interacção musical”:

Em vez de se considerar que os músicos transmitem activamente informação musical aos seus co-performers, considera-se que eles recebem informação e ajustam-se empateticamente às performances que se desenrolam simultaneamente à sua volta. Considerar um tal paradigma irá re-contextualizar o modo como a interacção dos ensembles é conceptualizada, e poderá também oferecer novas maneiras de compreender os processos inerentes do fazer-música socialmente. (Seddon & Biasutti 2011: 7)

A nova evidência trazida pela neurologia cognitiva veio também fundamentar e dar alento a uma certa tradição pedagógica no ensino da música que remonta a Dalcroze (1920) e que se baseia na ideia de que a vivência do ritmo e da música deveriam ser mais do que intrinsecamente articulados com o movimento corporal expressivo, deveriam ser nele fundamentados. Posteriormente a Dalcroze, muitos outros pedagogos insistiram também neste ponto, como Truslit (1938, em Repp 1993), que defendeu que a música é uma dança invisível, Brooks (1993), Orff (1950-54) e mais recentemente Choksy (2001), Gordon (2007), Mark & Gary (2007) e Alexandra Pierce (1994, 2010); estes e muitos outros defenderam a relevância de trabalhar a expressão do movimento físico como fundamento (onto-genético) dos gestos musicais e da expressão musical. No entanto, a implementação destas perspectivas pedagógicas tem lutado

contra a predominância crescente de perspectivas mais formalistas inscritas num quadro epistemológico que privilegia o discurso analítico/conceptualizante, usando o discurso verbal como base para a interacção e comunicação entre o professor e o aluno no ensino de música (cf.: Martínez & Anta 2008). Isto tem sido de facto um problema, causando irreparáveis danos a nível pedagógico, uma vez que as estratégias que nos tornam demasiado conscientes da tarefa que temos de executar com o corpo estão, geralmente, condenadas ao insucesso (cf.: Herrigel 1953; Green & Gallwey 1986, Paxton 1993) como explica José Gil:

Manter o equilíbrio numa postura de Yoga –âsana– apoiando-se de pé numa perna e tendo a outra levantada e dobrada ao nível da cintura deveria ser conseguido sem esforço; mas tornar-se consciente dos movimentos que fazemos ou do equilíbrio que atingimos pode corromper abruptamente a postura e causar uma irremediável queda. A interferência da auto-consciência arruinou a vulnerável estabilidade da âsana (2001: 158).

Acumulou-se, de resto, um volume considerável de contributos em diferentes áreas de investigação que comprovam esta estreita relação entre música e movimento. O recente artigo de Carlos Abril (2011) faz uma cuidada revisão dessa literatura notando que investigadores como Moorhead & Pond (1978) argumentaram que “estes dois comportamentos podem ser um mesmo e único comportamento” (Abril 2011: 92); também o filósofo Stephen Davies defendeu que “o movimento é ouvido na música” e que a música é “experienciada como significativamente similar aos comportamentos humanos” (Davies, 2003: 132). Baseado nos trabalhos de inúmeros investigadores, Abril (2011) remete a conexão entre movimento e música para o cérebro, onde os sistemas auditivo e motor estão inextricavelmente ligados.

Mais radicalmente, Daniel Levitin (2006) sugere que “as experiências musicais como cantar ou tocar instrumentos fizeram parte do processo de evolução, ajudando os humanos a refinar as suas competências motoras” (Levitin 2006, cit. em Abril 2011: 92). Quer do ponto de vista comportamental quer do ponto de vista neuronal, existe uma conexão antiga e evolucionária entre a música e a dança (nas variadas culturas e historicamente), ou, mais genericamente, entre som e movimento (cf.: Levitin & Tirovolas 2009). A descoberta dos neurónios espelho (Rizzolatti et al. 1996) e a evidência da sua presença na área de Broca (Heiser et al. 2003; Johnson-Frey 2003; Lametti & Mattar 2006) sugere, segundo Levitin & Tirovolas (2009), um plausível substracto neuroanatômico para a conexão entre música e dança. Ouvir música pode activar neurónios espelho que nos levem a pensar (pelo menos inconscientemente) nos movimentos motores que seriam requeridos para fazer essa música. Uma coisa é certa: não pode haver música sem movimento porque o som é transmitido através da vibração das moléculas e é evidentemente necessário movimento físico para pôr essas moléculas a vibrar: “Mesmo estando completamente parados, os ouvintes mostram actividade nas regiões do cérebro que normalmente orquestram o movimento motor de reacção à música –é como se o movimento fosse impossível de suprimir” (Levitin & Tirovolas 2009: 218). É neste sentido profundo que a música se inclui na linguagem gestual e é por isso que o quadro epistemológico, em que durante tanto tempo a musicologia operou, não era nem adequado nem compatível para dar a compreender quer *a relação não-arbitrária com os seus significados* quer as *continuidades* dos gestos na linguagem gestual.

Mas, voltando aos projectos dos investigadores que estudam fenomenológica e reflexivamente os processos de trabalho das suas criações artísticas, a apreciação do resultado final torna-se, em muito casos, um dado fundamental para a compreensão e avaliação/apreciação desses contributos na sua totalidade. Nestes projectos, a pertinência e a credibilidade de revelar o que há de inovador no processo de criação artística está indissociavelmente ligado ao valor do produto artístico. Do mesmo modo se poderá dizer que o valor do produto artístico também dependerá da avaliação que se faz, consciente ou inconscientemente, do valor inovador do seu processo de criação, ou seja, quer se tenha conhecimento profundo desse processo ou não, já que alguma cognição, ainda que nos pareça muito vaga sobre o modo como o objecto artístico foi produzido, é um parâmetro incontornável na nossa apreciação estética. É o valor estimado desta unidade inextricável, composta pela obra artística e pelo seu processo, que se oferece para ser *validada* pelos pares no seio da Academia. E é precisamente neste ponto que um debate se torna urgente sobre os actuais critérios que definem o que é investigação, assim como os que validam o conhecimento que é por ela produzido.

O esforço preliminar de distinguir, desde logo ao nível da intenção, o que é a prática da arte em si mesma (*art practice-in-itself*) e a prática da arte como investigação (*art practice intended-as-research*) sugerido por Borgdorff (2007) parece ser uma base suficientemente sólida e consensual no debate actual sobre investigação em arte. Já outro tipo de distinções dentro do “chapéu” da investigação artística como “practice-based research”, “practice-led research”, que se foram sobrepondo às distinções propostas por Frayling (1993) entre “research into art”, “research for art” and “research through art”, parecem ser de pouca aplicabilidade já que a sua abrangência se torna difícil de delimitar e principalmente porque a discussão sobre investigação artística não deveria cair na restrição normativa de um sistema canónico, como alertou Lesage (2009). Na realidade alguns destes tipos de investigação acabam por replicar a investigação já estabelecida em áreas das Humanidades como a musicologia, história da arte, estudos de teatro e literatura por exemplo. O tipo de investigação que nos importa aqui considerar é o que Henk Borgdorff (2007) denomina como *Research in the Arts* e que ele define como:

uma investigação que não assume a separação entre sujeito e objecto e não observa a distância entre investigador e a prática artística; pelo contrário, a prática artística é um componente essencial quer do processo de investigação quer dos resultados da investigação; esta abordagem é baseada na compreensão de que, nas artes, não há uma separação fundamental entre teoria e prática, isto porque não há práticas artísticas que não estejam saturadas de experiências, histórias e crenças, do mesmo modo não há interpretação de uma prática artística que não molde parcialmente essa prática para a tornar no que ela é; conceitos e teorias, experiências e intelecções estão entretecidas com as práticas artísticas e, em parte por esta razão, a arte é sempre reflexiva (2007: 7).

Refiro-me portanto à investigação artística que procura dar conta da articulação do conhecimento verbalizável com o conhecimento *corporeizado* (embodied) tanto durante o processo de criação como na apresentação final da produção artística; e de que a investigação em performance musical pode ser um bom exemplo. O facto da apreciação *estética* (da *compreensão em acção*) se tornar indispensável para a justa avaliação de um determinado projecto de investigação abre uma fractura no modelo epistemológico tradicional. E esta fractura propaga-se

instantaneamente afectando todos os níveis da investigação, desde a sua concepção até à sua divulgação passando pela sua execução e reconhecimento (pelos pares). Assim, são questionados não só os procedimentos de trabalho do investigador mas também os tradicionais formatos de divulgação da investigação: desde logo os formatos de artigo, livro, tese, comunicação ou poster. Como fazer passar exclusivamente por estes meios as qualidades de continuidades e a não-arbitrariedade da linguagem gestual? A linguagem verbal é e continuará a ser um poderoso meio de comunicação mas terá, nestes casos, de se adaptar não se sobrepondo nem obnubilando o papel absolutamente decisivo e incontornável que a linguagem gestual tem nesta área emergente de investigação.

Exemplo

No sentido de clarificar como se opera esta fractura epistemológica, vou dar um exemplo paradigmático em que investigação científica e artística estão mais do que articuladas e combinadas: estão mesmo inextricavelmente fundidas. O enfoque está nos aspectos metodológicos, evidentemente, mas sobretudo como contexto e pretexto para discutir os conceitos de “conhecimento” e “validação” no âmbito da investigação artística. Trata-se de um projecto de investigação que consiste na criação de uma performance musical com base numa nova abordagem à transcrição para guitarra das sonatas para violino de J. S. Bach (BWV 1001, 1003, 1005), e numa análise fenomenológica (reflexiva) de todo este processo. Considerando as gravações de transcrições e abordagens interpretativas existentes para guitarra destas sonatas de violino - nas quais os respectivos intérpretes sistematicamente modificam vários aspectos da partitura original enfatizando a natureza harmónica da guitarra e cedendo assim a uma perspectiva idiomática predominante –esta performer/investigadora explora uma proposta alternativa para a criação da sua interpretação, fazendo uma transcrição menos subserviente ao idiomatismo da guitarra e defendendo-a em recital. A contextualização realizada por esta investigadora articulou investigação musicológica –análise das transcrições de outros intérpretes e do próprio J S Bach -; análise de gravações– de outras transcrições para guitarra das sonatas de violino e de interpretações de violinistas barrocos de referência -; e experimentação de recursos técnico-expressivos –exploração de recursos expressivos na guitarra como efeitos de “campanella” que emulassem a duração das notas no violino. Tudo isto conduziu ao desenvolvimento de uma amálgama pessoal de referências culturais e de qualidades expressivas que estimula a sua imaginação na exploração emocional dos sons e que conduzirá à criação de uma narrativa emocional, de um plano de acção que, por sua vez, será retomado, reconstruído e revivido, em diferentes contextos e condições, de cada vez que performar estas obras. Resumidamente, a questão de partida neste projecto de investigação foi: como criar uma interpretação num instrumento harmónico (guitarra), mantendo uma máxima proximidade a um texto originalmente escrito para um instrumento predominantemente melódico (violino)?

Neste caso, a articulação tornou-se um elemento central na investigação explorando simultaneamente aspectos ligados à prática barroca, nomeadamente à articulação do violino barroco –à luz do conhecimento actual da prática interpretativa deste período– e aspectos ligados à exploração/expansão dos recursos técnico/expressivos da guitarra para emular o violino. Como

guitarrista profissional e investigadora, o objectivo da autora é sobretudo observar, analisar e revelar o seu processo de criação de uma performance original, respondendo a uma questão de partida. Neste sentido, o conjunto da investigação pode ser visto como investigação artística cumprindo todos os pontos do critério proposto por Borgdorff (2007): 1) O projecto é intencionalmente investigação; 2) A investigação envolve novas contribuições; 3) O objectivo é aumentar o conhecimento e refinar a compreensão. Os resultados consistem: numa análise de várias transcrições; análise das transcrições de J S Bach; numa sistematização dos recursos técnico/expressivos da interpretação barroca no violino; na exploração de recursos técnico/expressivos inovadores para a prática da guitarra; numa nova abordagem de transcrição destas sonatas; e criação de uma performance original. Destes contributos resulta um ganho de *conhecimento* musicológico replicável nas áreas académicas das práticas performativas e da transcrição. Portanto, para além de contribuir para o conhecimento com estes resultados - que se inscrevem no modelo epistemológico tradicional da investigação musicológica - há ainda um ganho adicional: esta investigação também propõe e testa uma abordagem interpretativa inovadora que “pode ser replicável e utilizada por outros investigadores que possam querer explorar o problema separadamente. Experimentação com o método e aprender mais acerca dele pode mesmo vir a ser o resultado fundamental da investigação e uma ajuda para futuras aplicações profissionais” (McNiff 2007: 33). Um produto artístico novo (uma performance musical) também contribui para a expansão do conhecimento, mas é um conhecimento *sentido* que ninguém pode contar... por qualquer outro meio!

Validar um projecto de investigação deste tipo com base no conhecimento colectado e na compreensão do processo criativo – submetendo-se ao regime “fundamental dominante, às fórmulas e aos códigos de validade prontos a usar” (Lather 1986: 676)– sem considerar a avaliação das qualidades envolvidas e do produto artístico em si é falhar o essencial. O projecto é um todo orgânico e a avaliação da qualidade da performance musical é incontornável nesta investigação.

Da validação

Não se está a sugerir que se definam critérios de avaliação para os produtos artísticos, o que corresponderia, de resto, a estar na retaguarda da vanguarda –num derradeiro esforço para aceitar um modo de conhecimento diferente e alternativo mas procurando sistematizá-lo e regulamentá-lo da mesma maneira que se fez para as ciências, denegando a consequente fractura epistemológica. Os painéis de avaliação, constituídos por especialistas das áreas em questão, avaliam cada performance com base na profundidade ou no grau de envolvimento com que fruíram dessas experiências particulares. Nem poderia ser de outro modo, porque a experiência estética é contextualizada, circunstancial e dependente do investimento das duas partes. Como escreveu Deleuze, “a percepção de uma frase musical resulta menos de uma espécie de reminiscência da memória, do que de uma extensão ou contracção de uma espécie de percepção de encontro” (Deleuze & Guattari 1980: 364). A apreciação/validação da performance musical resulta de uma avaliação em tudo igual àquela que os especialistas fazem quando participam em qualquer júri de concurso ou de exame de performance: cada elemento avalia o grau de

envolvimento (de fruição estética) que aquela experiência em particular lhe proporcionou. A avaliação da qualidade de performances musicais é uma actividade com uma enorme tradição entre os especialistas da área mas permanece ainda, em muitos países, à porta da Academia por ser considerada subjectiva e não fiável. Mas a questão é que é subjectiva e por isso mesmo, fiável!

Sem dúvida que um artista investiga para criar as suas obras ou interpretações, mas o que transforma um artista num investigador académico é o esforço reflexivo adicional de revelar a sua contextualização das obras, o seu percurso, a sua metodologia, a sua experimentação, e eventualmente, fazê-lo em articulação com a revelação do seu processo criativo, das suas qualidades artísticas, não-discursivas e performativas, no sentido de contribuir não só para a expansão do conhecimento mas também para a *compreensão em acção* da sua produção artística. Esta partilha será tanto mais credível e pertinente quanto mais intensa for a experiência estética que resultar desse processo. A apreciação/validação da arte torna-se assim um dado incontornável e este facto representa uma fractura nos modelos epistemológicos tradicionais.

Conclusão

Não interessa se o investigador está a colocar questões sobre a percepção de um fenómeno, a explicar um fenómeno através de uma exaustiva descrição analítica das suas qualidades, ou a participar numa intervenção prática explorando e experimentando os seus limites e possibilidades: todas produzem conhecimento. Porque é que a revelação do processo de criação de um performer juntamente com a performance que resulta desse processo mostrando a articulação entre dois modos (pelo menos) de conhecimento e de expressão deveria ser menos pertinente para a Academia do que a reconstituição possível do contexto de criação de uma composição ou de um objecto antigos, resgatados de um arquivo? O nosso entendimento desenvolve-se exercitando a nossa compreensão não só através do poder do pensamento abstracto, do intelecto, mas também através da percepção individual ou juízo de uma situação, isto é, através de conscientização simpatética –uma compreensão informal e não-verbal. A ciência providencia a primeira e a arte providencia a última. Elas constituem dois diferentes, mas complementares e indispensáveis, modos de conhecimento, desenvolvendo o nosso entendimento acerca do mundo e de nós próprios. A investigação artística, do nosso ponto de vista, tem a importante tarefa de exercitar/aprofundar a nossa *compreensão em acção*.

A validação na investigação científica tem sido baseada na racionalidade, lógica proposicional, experimentação e medida. É oportuno fazer notar que a Academia foi fundada no século doze, tendo unicamente investigação filosófica e teológica, e foi só depois de muitos séculos que a investigação científica se juntou. A recente inclusão das artes (refiro-me essencialmente às artes performativas) na Academia e a implicação política de desenvolver investigação nesta área, fez com que o modelo epistemológico fracturasse, questionando-se não só o conceito de “validação” mas também outros conceitos como investigação, conhecimento e compreensão.

Muitos dos aspectos das artes podem ser objectivamente mensuráveis, mas esta abordagem é demasiado redutora para nos esclarecer quer sobre qualidades estéticas quer sobre processos

criativos, falhando o essencial. Metodologias baseadas em estudos de caso, fenomenologia reflexiva e/ou estudos heurísticos são mais adequadas para trazerem alguma compreensão sobre aspectos artísticos ou de arte na educação. Os procedimentos de trabalho dos performers, que triangulam aspectos técnicos, informação contextual acerca da obra e do autor, e o desenvolvimento da narrativa musical para serem dramaticamente apresentados no ritual da performance, são fenómenos muito complexos. Mas esta complexidade é ainda agravada porque trabalhar na expressão (em tornar-se expressivo) não é uma relação unívoca. Tem a ver com uma correspondência entre os emissores/geradores de sentido e os receptores. Por outras palavras, trabalhar a expressão é trabalhar os dois polos da comunicação, o que torna a apreciação das qualidades estéticas de uma determinada performance musical ainda mais complexa.

Por outro lado, e porque a investigação dependerá sempre de decisões políticas, os projectos artísticos serão muito provavelmente menos competitivos na corrida aos apoios financeiros, apesar da valiosa informação que eles avançam sobre os humanos e as suas relações como seres vivos emocionais/afectivos. Os investigadores podem acreditar na igualdade entre propostas de investigação científica e propostas de investigação artística, mas muito tem ainda de ser feito para se obter igual reconhecimento por parte daqueles que tomam decisões nas instituições que apoiam financeiramente a investigação académica.

Agradecimentos

Universidade de Aveiro, INET-MD e FCT.

Bibliografia

- Abril, C. R. 2011. "Music, movement and learning". Em: Colwell, R. y P. Webster (eds). *MENC Handbook of Research on Music Learning*. Volume 2: Applications, pp. 92-129. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Bateson, G. 1972. *Steps on the Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. New York: Chandler Publishing Co.; St Albans: Paladin.
- Borgdorff, Henk. 2007. "The debate on research in the arts". *Dutch Journal of Music Theory* 12/1 S: 1-17.
- Brooks, JG, & Brooks, MG. 1993. *In search of understanding: The case for constructivist classrooms*. Alexandria, VA: Association of Supervision and Curriculum Development.
- Cahnmann-Taylor, M., & Siegesmund, R. (eds.). 2008. *Arts-based research in education: foundations for practice*. New York, NY: Routledge.
- Choksy, L. 2001. *Teaching music in the twenty-first century*. Prentice Hall: Michigan University
- Collins, Harry. 2010. *Tacit and Explicit Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dalcroze, E. J. 1920. *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*. Lausanne: Editions Foetisch.
- Davies, S. 2003. *Themes in the Philosophy of Music*. USA: Oxford University Press.
- Deleuze, G. and Guattari, F. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dufrenne, M. 1973. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Trad. Edward Casey. Evanston, IL: Northwestern University Press.

- Frayling, Christopher. 1993. *Research in art and design*. Royal College of Art Research Papers series 1(1). London: Royal College of Art
- Gabrielsson, A. 2003. "Music Performance Research at the Millennium". *Psychology of Music* July vol. 31 no. 3: 221-272
- Gil, J. 2001. *Movimento total - O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gordon, E. E. 2007. *Awakening newborns, children, and adults to the world of audiation: A sequential guide*. Chicago: GIA.
- Green, B. & Gallwey, W. T. 1986. *The Inner Game of Music*. New York: Doubleday Editors.
- Hall, M. H. 1968. "A Conversation with Michael Polanyi". *Psychology Today* 1: 20-25, 65-67.
- Heiser, M. ; M. Iacoboni; F. Maeda, et al. 2003. "The essential role of Broca's area in imitation". *Eur. J. Neurosci* 17: 1123-1128.
- Herrigel, E. 1953. *Zen in the Art of Archery*. New York: Random House.
- Johnson, M. 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson-Frey, S. H. 2003. "Mirror neurons, Broca's area and language: Reflecting on the evidence". *Behavior. Brain Sci* 26: 226-227.
- Klein, Julian. 2010. "What is Artistic Research?". *Gegenworte* 23, Berlin Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: http://media.researchcatalogue.net:8080/rclive/master/32_15299_01324325164_00001.pdf?key=88a23da95cb45292873716109c0bfefd&timeout=1373745600 (accedido em 19/7/2013).
- Kuhn, T. S. 1970. *The structure of scientific revolutions*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lakoff, G. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University Chicago Press.
- Lakoff, G. and Johnson, M. 1999. *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books Inc.
- Lametti, D. R., & A.A.G. Mattar. 2006. "Mirror neurons and the lateralization of human language". *J. Neurosci* 26: 6666-6667.
- Lather, P. 1986. "Research as praxis". *Harvard Educational Review* 56 (3): 257-277.
- Leavy, P. 2009. *Method meets art: Arts-based research practice*. New York, NY: The Guilford Press.
- Lesage, D. 2009. "Who's Afraid of Artistic Research?". *Art & Research* 2/2, S: 1-10.
- Levinson, J. 1993. "Performative vs. Critical Interpretation in Music". Em: J. Krausz (ed.). *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, pp. 33-60. Oxford: Oxford University Press.
- Levitin, D. J. 2006. *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York: Penguin Group, Inc.
- Levitin, D. J. & Tirovolas, A. K. 2009. "Current Advances in the Cognitive Neuroscience of Music". *The Year in Cognitive Neuroscience 2009*. Ann. N.Y. Acad. Sci. 1156: 211-231
- Mark, M. L. & Gary, C. L. 2007. *A history of American music education*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Education.
- Martínez, I. C. & Anta, J. F. 2008. "Cognición inactiva y pedagogía musical: lectura corporal y

- análisis declarativo de la estructura musical en una clase de instrument”. *Estudios de Psicología* 29 (1): 71-80.
- McNiff, Shaun. 2007. “Art-Based Research”. Em: Knowles, J. G. & A.L. Cole (eds.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. pp. 29-40. California: SAGE Publications.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 1962. *The Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith. London: Routledge & Kegan Paul.
- Moorhead, G. E. & Pond, D. 1978. *Music of young children*. Michigan University: Pillsbury Foundation for Advancement of Music Education.
- Orff, C. & Keetmann, G. 1950-54. *Musik für Kinder*. Volumes 1–5. Schott Musik International, Mainz.
- Paxton, S. 1993. “Drafting interior techniques”. *Contact Quarterly*, XVIII (1), Winter/Spring: 43-69.
- Polanyi, Michael. 1966. *The Tacit Dimension*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Pierce, A. 1994. “Developing Schenkerian hearing and performing”. *Intégral* 8: 51-123.
- Pierce, A. 2010. *Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation*. Indiana: Indiana University Press.
- Repp, B. H. 1993. Music as motion: A synopsis of Alexander Truslit (1938) *Gestaltung und Bewegung in der Musik*. *Psychology of Music* 21: 48-72.
- Rizzolatti, G.; L. Fadiga; M. Matelli, V. *et al.* 1996. “Localization of grasp representations in humans by PET: 1. Observation versus execution”. *Experimental Brain Research* 111 (2): 246-252.
- Rolling, James Haywood, Jr. 2010. “A Paradigm Analysis of Arts-Based Research and Implications for Education in Studies”. *Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education* 51 (2): 102-114.
- Seddon & Biasutti. 2011. “Communication or Interaction? Applied environmental knowledge in ensemble performance”. *Comunicação integrada na CMPCP Performance Studies Network International Conference*, July, University of Cambridge, pp. 14–17.
- Small, C. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press, published by University Press of New England.
- Steiner, G. 1989. *Real Presences*, Chicago: University Chicago Press.
- Tarasti, E. 1997. “The Emancipation of the Sign: On the Corporeal and Gestural Meanings in Music”, in *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée*, A Learned Journal of Literary Research on the World Wide Web, Issue no. 4/1997.12, pp. 176-265. University of Toronto: French Department.
- Taruskin, R. 1988. “The Pastness of the Present” in N. Kenyon (ed), *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Vignemont, F. De and Singer, T. 2006. “The empathic brain – When and Why”. *Trends in Cognitive Science*, 10(10): 435-41.



Biografia / Biografía / Biography

Jorge Salgado Correia tem formação universitária em Filosofia e em Música, tendo desenvolvido os seus estudos em Portugal, Holanda e Inglaterra onde completou o seu doutoramento em 2003, na Universidade de Sheffield. Como flautista especializou-se no domínio da música contemporânea tendo sido solista em várias estreias absolutas de obras, algumas compostas especialmente para si. Ao longo da sua carreira como concertista, apresentou-se em vários países da Europa, Estados Unidos da América e América do Sul tendo igualmente participado em transmissões televisivas e de rádio, e gravado vários Cds. Em articulação com a sua atividade de flautista solo e de músico de câmara, é Professor Associado da Universidade de Aveiro (Portugal). Enquanto investigador tem publicado vários artigos em revistas de referencia como a *Psychology of Music*, assim como capítulos de livros publicados pela Oxford University Press. É atualmente membro do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, onde coordena a linha de investigação em Estudos em Performance, e Presidente da Associação Portuguesa de Flauta.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Correia, Jorge Salgado. 2013. “Investigação em Performance e a fractura epistemológica”. *El oído pensante* 1 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA].