

## Corpo-imagem-som: uma experiência no campo da pesquisa artística

**Felipe Merker Castellani<sup>1</sup>**

Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS [Pós-doutorado]

SIMPOM: *Composição*

felipemerkercastellani@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho consiste em uma abordagem sobre a noção de pesquisa artística. Visa apresentar suas especificidades, suas ferramentas conceituais e analíticas e suas diferenças em relação a outros paradigmas de pesquisa acadêmica. Tomo como ponto de partida a experiência de desenvolvimento de minha tese de doutorado, na qual prática artística e reflexão teórico-conceitual modulam-se e se retroalimentam de diferentes formas.

**Palavras-chave:** pesquisa artística; criação musical; investigação-ação.

### **Body-image-sound: an experience in the field of artistic research**

**Abstract:** The present work consists of an approach about the notion of artistic research. My intention is to present its specificities, its conceptual and analytical tools and its differences in relation to other paradigms of academic research. My starting point is the experience of developing of my PhD thesis, in which artistic practice and theoretical-conceptual reflection interact and modulate each other in different ways.

**Keywords:** artistic research; musical creation; action inquiry.

### **1. Introdução**

O presente trabalho tem como objetivo fomentar os debates acerca das inter-relações entre prática artística e investigação teórica no campo da pesquisa em artes, mais especificamente na área de criação musical. Para tanto, parto da experiência de minha pesquisa de doutorado, a qual resultou na tese intitulada: *Corpo-imagem-som: a criação musical e suas conexões*<sup>2</sup>, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz e com financiamento da FAPESP. Além disso, também lanço mão de proposições recentes acerca das diferentes abordagens e particularidades da pesquisa em arte.

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, sob supervisão da Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira, com bolsa CAPES.

<sup>2</sup> A tese *Corpo-imagem-som: a criação musical e suas conexões* se encontra disponível no seguinte endereço da web: <https://www.felipemerkercastellani.net/tese>.

O inter-relacionamento entre prática criativa e investigação teórica esteve presente durante todo o processo de elaboração de *Corpo-imagem-som*, definindo a escolha do objeto de estudo, a elaboração das questões de base que guiaram a pesquisa, os artistas e os autores trabalhados. Partindo de meu interesse artístico, investiguei os espaços poéticos e operacionais da criação musical posta em relação com outras práticas, como a dança e o vídeo. Visando tanto a construção de obras intermediáticas, inter-relacionando a música a outras práticas artísticas, quanto a elaboração de ferramentas conceituais e analíticas que deem conta do campo problemático em questão.

Por meio do estudo da poética dos artistas abordados durante a pesquisa, pude compreender como lidam, cada um à sua maneira, com a relação entre a criação musical e os diferentes meios de expressão artística. Tomei como procedimento metodológico o constante trânsito entre o específico e o geral. Deste modo, parti de questões específicas, pertinentes aos contextos nos quais tais artistas atuam, para então, propor algumas generalizações, elaborando, assim, ferramentas conceituais que puderam tanto auxiliar na compreensão analítica, quanto na criação em outros ambientes. Um caminho cíclico, pois uma vez servindo a outros contextos, estas ferramentas retornam ao território da especificidade das poéticas e das operações artísticas. Desta forma, prática e teoria, criação e reflexão, fazer operacional e investigação conceitual constituem um circuito de retroalimentação, no qual tais tarefas alimentam-se mutuamente durante o transcorrer do desenvolvimento da pesquisa.

Iniciarei o percurso desse trabalho abordando algumas idiossincrasias do processo criativo em arte, visando delimitar o campo problemático em questão quando nos referimos a pesquisa artística.

## **2. Processo criativo e pesquisa artística**

Em “A pesquisa em arte em três atos” (2016), Arlindo Machado levanta uma discussão essencial para a problematização da pesquisa em arte: como se configura o ato de pesquisar em diferentes áreas do conhecimento? E, principalmente, como se dá a pesquisa em arte? Segundo o autor:

Nas ciências exatas, pesquisa é o que se faz nos laboratórios, com a mediação de instrumentos, tecnologia e fundamentação lógico-matemática. Na área de medicina, pesquisa é o que se faz nos hospitais, no enfrentamento direto do desafio de salvar vidas humanas e na tentativa de descobrir novas técnicas cirúrgicas e drogas mais eficazes para os males dos homens e dos

demais animais. Pesquisa também pode ser pesquisa de campo, como no caso da biologia. Em zoologia, por exemplo, foram desenvolvidos equipamentos sofisticados para permitir a observação da vida dos animais sem a interferência humana no habitat ou nos hábitos deles. (MACHADO, 2016, p. 45).

Na área das artes, “não existe arte sem pesquisa” (MACHADO, 2016, p. 47), pois para criação de seus objetos – sejam eles pinturas, instalações, performances e composições musicais, coreografias etc. – o artista se debruça sobre uma série de questões técnicas, tecnológicas, estéticas, contextuais, dentre outras. Machado menciona ainda o fato de artistas também se envolverem com questões relativas a outros campos do conhecimento, por exemplo, os estudos de anatomia e fisiologia de Michelangelo, realizados para a construção de uma representação mais realista do corpo humano e os estudos relativos às dinâmicas das ondas do mar de Leonardo da Vinci, os quais objetivaram uma representação mais realista de tal fenômeno.

Posso citar ainda exemplos da articulação de conhecimentos heterogêneos no campo da composição musical, como a noção de “tecnomorfismo”<sup>3</sup>, presente em Ligeti e em grande parte dos compositores spectralistas, como Gérard Grisey, Tristan Murail e Jonathan Harvey. Tecnomorfismo diz respeito à utilização de processos tecnológicos como geradores de recursos composicionais em meios diversos daqueles para o qual foram concebidos. Em *Memóire/Erosion* (1975-1976) de Tristan Murail, para trompa solista e *ensemble*, o compositor simula a técnica conhecida como *reinjection loop*, que consiste na repetição de ciclos de reprodução/gravação, efetuados por dois gravadores em uma mesma fita magnética. O primeiro reproduz e em seguida o segundo grava o que foi reproduzido. Devido ao intervalo de tempo entre a primeira e a segunda ação, a gravação ocorre em outro ponto da fita; o processo é repetido continuamente. Ao longo do processo o material vai se adensando e a qualidade sonora, diminuindo. Na peça de Murail, as notas da trompa solista são reproduzidas pelo *ensemble*, e pouco a pouco as reproduções tornam-se cada vez mais defasadas e distorcidas. A forma global segue este caminho rumo à saturação, e, ao final, os instrumentos de sopro produzem um ruído branco de sons eólicos, evocando a degradação total do material sonoro das fitas magnéticas.

No caso da peça de Murail, os conceitos tecnológicos dão origem a operações musicais. No entanto, não é sempre que esses caminhos são apresentados claramente e, por

---

<sup>3</sup> Sobre a noção de tecnomorfismo ver: ROSSETTI, 2016; e SIMURRA, 2012.

vezes, as operações não são visualizadas e decompostas facilmente a partir da fruição das obras, como nos exemplos de Michelangelo e Da Vinci, em que o resultado é a própria imagem e não os procedimentos técnicos em si mesmos ou os relacionamentos entre áreas.

A este respeito o poeta e filósofo Paul Valéry (1938) aponta que nas obras de arte se encontram duas constituintes: 1) as que não conhecemos a geração; e 2) as articuladas, que podem ser pensadas de forma decomponível. Segundo o autor, quando as primeiras predominam no ato criador, não existem as noções de começo e fim, e geram-se “formações espontâneas”; quando predominam as segundas, se constituem “atos conscientes”, nos quais é permitida a distinção entre os “fins” e os “meios”.

O autor afirma ainda que nas obras de arte ambas as constituintes estão sempre presentes, e que o balanço entre elas delimita os estilos e as diferentes épocas. Contudo, como verificar esse balanço quando estamos diante do “resultado final” de um processo? Marcel Duchamp também nos colocava tal problema ao elaborar sua noção de “coeficiente artístico”: a relação aritmética presente no ato criador entre o não expresso, mas pretendido e o involuntariamente expressado.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de relações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. (DUCHAMP, 1957 In: BATTCOCK, 1975, p. 73).

Devido à particularidade de cada ato criador, e da diferença de “coeficiente”, posso então tomar cada obra como sendo singular, resultante das descobertas, dos acidentes de percurso e das restrições de seu contexto. Adiciono ainda a esta discussão o caráter formativo da atividade artística, tal como desenvolvido por Luigi Pareyson (1993). Formar, segundo ele, significa: fazer inventando o próprio modo de fazer. O fazer e o formar, caminhando juntos, apontam a simultaneidade entre produção e invenção. Eis aqui um ponto de fundamental importância para a pesquisa artística: criar inventando a maneira pela qual se cria, dentro de um processo repleto de irreversibilidades.

A partir do exposto, posso, então, afirmar que a pesquisa artística tem como um dos pontos centrais a articulação de uma série de conhecimentos heterogêneos (técnicos, estéticos, conceituais, operacionais etc.) e que podem, por vezes, partir de diferentes áreas do

conhecimento, os quais articulados conjuntamente dão origem as obras propriamente ditas. Contudo, não é sempre que o caminho trilhado pelo artista é claro e que percorrê-lo de forma reversa, por meio dos traços de processos deixados nas obras e pelos discursos dos artistas, consiste em uma tarefa fácil. Como, então, lidar com a heterogeneidade e a multiplicidade presente em tal campo problemático?

### 3. Paradigmas de pesquisa acadêmica

Kathleen Coessens (2014) propõem dois modos de enxergar o campo problemático das pesquisas acadêmicas: a visão binocular e a visão prismática. Como o próprio nome sugere, a visão binocular possui como orientação a definição do que deve ser considerado como significativo e o deve ser considerado “ruído de fundo” (COESSENS, 2014, p. 4) no contexto de investigação. Esta abordagem procura entender tal contexto como uma realidade mensurável, passível de ser analisada a partir da evolução de suas possíveis variáveis. Privilegia, assim, a construção de modelos abstratos e a objetividade distanciada, “onde a ênfase na construção do conhecimento ‘sobre’ algo definitivamente externo ao pesquisador cria uma distância entre sujeito e objeto” (COESSENS, 2014, p. 4). Segundo a autora, esta visão é adotada como atitude de pesquisa predominante em grande parte da comunidade científica. No caso da visão prismática, é levada em consideração tanto a heterogeneidade dos conhecimentos articulados nos processos artísticos e suas constantes modulações, oferecidas pelas necessidades da prática criativa, quanto a imbricação entre sujeito e objeto de pesquisa. Por vezes, os caminhos da prática artística também estão abertos a experimentação – entendida aqui como uma ação que não tem um resultado totalmente previsto, na qual concepção e realização são concomitantes – e a improvisação, aspectos que dificultam a delimitação prévia de um campo de investigação a ser explorado. Vejamos como Coessens, Crispin e Douglas diferenciam as práticas das pesquisas científica e artística:

Os dois domínios moldam a cultura em seus próprios modos. Ambos se originam do mesmo mundo e suas manipulações, transformações e conquistas partilham da mesma natureza humana. Seus domínios de origem são, portanto, equivalentes. Ambos têm de começar a partir das restrições do mundo e das limitações do ser humano, ambos têm de lidar com o contexto cultural e convenções vigentes. Mas os processos reconstrutivos e objetivos da prática científica e artística são diferentes. Seus domínios alvo apontam para mundos diferentes. No caso da ciência, o objetivo do esforço é limitado pelas restrições de situações do mundo real, no caso da arte, este objetivo é apenas limitado pelas restrições da imaginação humana. Isto implica que o horizonte de possíveis significados da arte é muito mais indeterminado do

que na ciência. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009 *apud* COESSENS, 2014, p. 7).

As visões binocular e prismática remetem a uma distinção entre diferentes paradigmas de pesquisa, que consistem em um conjunto de diretrizes e pressupostos que moldam o conhecimento em determinadas áreas. Podemos enquadrar a visão binocular, como parte do paradigma positivista, enquanto que a visão prismática pode ser considerada como pertencente ao paradigma pós-positivista/qualitativo<sup>4</sup>.

Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014, p. 5) definem os paradigmas positivista e pós-positivista/qualitativo a partir de seis questões: 1) **Ontologia**: como a realidade contextual é entendida?; 2) **Epistemologia**: como os pesquisadores se posicionam em relação ao seu objeto de estudo?; 3) **Axiologia**: os valores subjetivos são levados em consideração nos dados levantados na pesquisa?; 4) **Método**: os métodos utilizados são definidos previamente, ou no curso do processo investigativo?; 5) **Instrumento**: como se dá a instrumentalização da pesquisa?; e 6) **Uso da pesquisa**: como os dados levantados no processo de pesquisa serão utilizados?

A partir dos pontos indicados acima podemos definir da seguinte maneira o paradigma **positivista**: 1) ontologia: realidade contextual mensurável, apreendida por meio do estabelecimento de variáveis; 2) epistemologia: o pesquisador se posiciona fora dos fenômenos observados, pois os resultados se encontram na realidade contextual; 3) axiologia: não são levados em conta os valores subjetivos individuais do pesquisador; 4) método: previamente definido; 5) instrumento: instrumentos objetivos, utilizados para mensurar as variáveis observadas na realidade contextual; 6 - uso da pesquisa: generalização de métodos e resultados.

Vejamos a definição dos mesmos pontos em relação ao paradigma **pós-positivista/qualitativo**: 1) ontologia: realidade compreendida de forma múltipla e subjetiva; 2) epistemologia: o pesquisador se posiciona dentro dos fenômenos, produzindo o objeto a ser investigado; 3) axiologia: são levados em conta os valores subjetivos individuais do

---

<sup>4</sup> A pesquisa qualitativa consiste em um método de investigação linguístico-semiótico, utilizando principalmente no contexto das ciências humanas. Ela tem como objetivo principal a compreensão do sentido e a observação de fenômenos sociais em seus próprios ambientes. Neste contexto, considera-se o pesquisador tanto sujeito, quanto objeto de suas pesquisas, sendo seu conhecimento sempre considerado parcial e limitado. A pesquisa qualitativa se ocupa de aspectos da vida social dificilmente mensuráveis, desta forma, opta pela observação e compreensão das dinâmicas presentes nas relações sociais. Segundo Gerhardt e Silveira, “a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (GERHARDT, SILVEIRA, 2009, p. 32).

pesquisador; 4) método: definido ao longo do processo investigativo; 5) instrumento: o pesquisador é tido como principal instrumento; 6) uso da pesquisa: contextualização de métodos e resultados.

Os pontos mencionados buscam esclarecer como as pesquisas artísticas se diferenciam de outras proposições, como aquelas que se inserem no paradigma positivista. Contudo, é importante ressaltar que nem toda pesquisa científica pertence completamente ao paradigma positivista, assim como nem toda pesquisa em arte pertence completamente ao paradigma pós-positivista/qualitativo. Por vezes, uma delas pode recorrer a instrumentos, conceitos e ferramentas da outra, de maneira que podemos pensar ambos os paradigmas não como núcleos duros de uma polaridade, mas como vetores ou tendências. Contudo, as pesquisas artísticas recentes (que contam com produções práticas como seus resultados) tendem a adotar o paradigma pós-positivista.

No contexto do paradigma pós-positivista, as pesquisas artísticas resultam tanto em uma obra (performances e composições musicais, coreografias, instalações audiovisuais etc.) que possui um carácter plurívoco, aberta as múltiplas compreensões possíveis, quanto uma resultante textual, com sentido e leituras minimamente comuns aos diferentes leitores. Neste ponto, convém mencionar um terceiro paradigma, o performativo<sup>5</sup>. Na pesquisa performativa, são enfatizadas as experiências oriundas e derivadas da própria vivência da prática artística, privilegiando métodos de investigação biográficos/autobiográficos/narrativos, a observação participante e os ciclos reiterativos de ação e investigação. Os tipos de materiais também são dirigidos pela prática, como gravações de diálogos reflexivos, diários de criação e relatos de experiências pessoais.

Embora possamos criar “bricolagens” metodológicas, combinando diferentes métodos e instrumentos, como na pesquisa pós-positivista, a principal diferença a ser notada em relação à pesquisa performativa é a radicalização em relação ao papel da prática, todos os elementos a serem trabalhados devem emergir do “entusiasmo da prática” para posteriormente serem examinados e darem origem a outras formas performativas (HASEMAN, 2015, p. 44).

#### **4. Ciclos de investigação-artística**

Para a construção de *Corpo-imagem-som: a criação musical e suas conexões* tomei como ponto de partida o desejo de desenvolver uma prática artística diferente da qual havia me dedicado até então, a saber: a composição instrumental mediada pela escrita musical,

---

<sup>5</sup> Sobre o paradigma performativo ver HASEMAN, 2015 e RAMOS, 2015.

buscando sobretudo novas formas de colaboração com artistas oriundos de outras áreas das artes, além de uma interrelação contínua entre performance e criação musical. Assim, a primeira tarefa que me coloquei neste percurso foi adentrar em um novo território, o qual me exigia novas ferramentas, tanto operacionais (conhecimentos de processos musicais eletrônicos e interativos), quanto conceituais (reflexão a respeito de processos artísticos intermediários). Não se tratava de recorrer a formas preestabelecidas de trabalhos entre diferentes práticas artísticas, mas desenvolver de maneira processual outras formas, ligadas ao contexto que me encontrava e as interações particulares com cada um dos artistas com os quais colaborei.

A partir do desenvolvimento da prática artística em questão, se desdobraram as outras instâncias da pesquisa: a elaboração da questão que guiou a elaboração da tese; a realização de uma abordagem relacional, buscando em outros artistas referências de processos e de abordagens poéticas referentes ao relacionamento da criação musical com outras práticas e meios de expressão artística; a organização e interpretação de dados e materiais levantados durante a pesquisa; e por fim a redação final da tese.

Recorro aqui à noção de investigação-ação<sup>6</sup>, utilizada para descrever processos reiterativos que buscam o aperfeiçoamento da prática por meio de contínuos deslocamentos entre a ação e a investigação a respeito da ação ela mesma, deslocamentos estes, caracterizados como ciclos da investigação-ação. A investigação-ação é um termo amplo, aplicável a quaisquer situações nas quais se deseja o aprimoramento de uma prática específica por meio de sua própria investigação.

Baseando-me nos ciclos básicos da investigação-ação apresentados por Tripp (2005, p. 446), apresento abaixo as quatro principais etapas exploradas na construção de *Corpo-imagem-som*:

- **Planejar o desenvolvimento de uma produção artística:** constituição de roteiros de improvisação e/ou de experimentação; levantamento de referências artísticas; e seleção e elaboração de materiais e processos a serem implementados.
- **Desenvolver uma produção artística:** ensaios; seleção e elaboração complementares de materiais e processos; e modificações nos roteiros de improvisação e/ou de experimentação

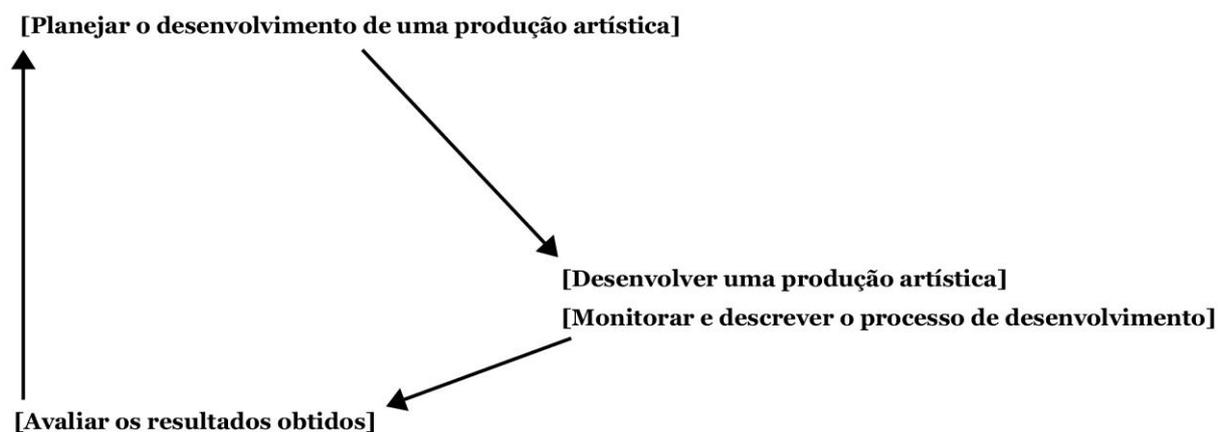
---

<sup>6</sup> Convém diferenciar a investigação-ação do conceito de pesquisa-ação, pois nesse recorre-se a técnicas e critérios avaliativos já consolidados no ambiente acadêmico. Um dos pontos centrais na pesquisa-ação é a forma de lidar com os procedimentos metodológicos, estes, devem ser tomados como dependentes da prática e ajustáveis as suas modificações no decorrer da pesquisa. Diferentemente do que ocorre no campo problemático da pesquisa positivista, na qual os protocolos metodológicos, definidos a priori, dirigem as ações e as condutas investigativas. Sobre este aspecto ver: TRIPP, 2005.

– **Monitorar e descrever o processo de desenvolvimento** (realização paralela com a etapa anterior): documentação de processos; elaboração de diários de criação; e no caso de criações coletivas, entrevistas com os participantes envolvidos.

– **Avaliar os resultados obtidos**: análise comparativa do resultado alcançado com os roteiros de improvisação e/ou experimentação iniciais; análise de registros da apresentação da produção artística; avaliação das tomadas de decisões no processo de construção das propostas; e, no caso de criações coletivas, avaliação das negociações nos processos de tomada de decisão.

Tais etapas se configuram como ciclos da investigação-artística explorados em *Corpo-imagem-som* (Fig.1), é a partir de suas reiterações que se constituiu as demais etapas de construção da pesquisa em questão, a saber: a elaboração da questão artística de base da tese; a abordagem relacional, realizada por meio da abordagem da poética de outros artistas; a organização e interpretação da documentação dos processos artísticos (diários de criação, gravações de ensaios e registros em vídeo das performances criadas durante a pesquisa) e a redação final da tese.



**Figura 1:** Ciclos de investigação-artística explorados em *Corpo-imagem-som: a criação musical e suas conexões*.

Por meio dos ciclos de investigação-artística e a partir de questões relativas à prática artística pude, então, responder a questão central de *Corpo-imagem-som*: como se constroem os espaços poéticos e operacionais da criação musical colocada em relação com outras práticas e meios de expressão artísticos, como a dança e o vídeo?

Para tanto, recorri à noção de dispositivo artístico, elaborada por mim a partir das obras de Georges Aperghis e dos conceitos de Michel Foucault e Giorgio Agambem. A noção de dispositivo artístico refere-se a maneira pela qual ocorrem as diferentes interações entre os componentes de uma determinada obra e, por conseguinte, a forma como se apresentam tais interações, configurando assim a própria obra. Cria-se, assim, uma relação de

interdependência mútua, na qual tais componentes não se definem individualmente, mas por meio de suas conexões.

Três diferentes níveis de análise do dispositivo artístico são desenhados. Primeiramente, a identificação dos meios de expressão artística apresentados. Grosso modo, no repertório artístico criado ao longo da minha pesquisa de doutorado são apresentados quatro diferentes meios: o instrumental, o eletroacústico, o videográfico e o corpóreo. Estes meios e suas interações constituem a base dos diferentes dispositivos artísticos colocados em questão.

Em segundo lugar, a compreensão das operações que constituem as interações entre esses meios. A noção de dispositivo artístico traz um dado bastante importante para olharmos essa produção artística, uma vez que essa se configura como um conjunto heterogêneo que se organiza de forma movente, reconfigurando-se a todo momento, a partir principalmente das ações dos artistas e das conexões entre os meios distintos. Além disso, cada um desses meios pode ser composto por diferentes elementos. Por exemplo: o eletroacústico pode incluir tratamentos sonoros em tempo real e amostras de sons preparadas previamente; já o vídeo pode ser composto por imagens criadas tanto em tempo diferido, quanto no momento em que a obra se apresenta e por tratamentos em tempo real.

E, por fim, o exame da formação, isto quer dizer, a observação da globalidade das conexões e seus desdobramentos temporais.

Para exemplificar a utilização da noção de dispositivo artístico como ferramenta de criação e análise, recorro ao conjunto de três performances intituladas *Miroirs*<sup>7</sup>. *Miroirs I*<sup>8</sup> foi elaborada em parceria com Rogério Costa e Alessandra Bochio; *Miroirs II* foi elaborada em colaboração com Alessandra Bochio, Fabien Cailleteau e Olga Ogorodova. Ambas foram estreadas no concerto “Modes de jeu”, organizado por Anne Sèdes (CICM, Paris 8) e Fabien Cailleteau (Conservatório de música e dança de Saint Dennis), em março de 2014, no Amphitheatre X, Université Paris 8. Já *Miroirs III* consiste em uma recriação da primeira das três performances e foi estreada pelo pianista Franco Venturini e por Gilles Doneux (eletrônica em tempo real) no Théâtre Adyar, Paris, em fevereiro de 2015.

Em *Miroirs* coexistem a liberdade local das ações dos performers, realizadas em tempo real, e a definição global do percurso temporal, estabelecida em tempo diferido. A peça é

---

<sup>7</sup> Alguns registros das performances *Miroirs* podem ser visualizados no seguinte endereço da web: <https://www.felipemerkerkastellani.net/2014>.

<sup>8</sup> Sobre *Miroirs I* ver BOCHIO, CASTELLANI, COSTA, 2014.

construída a partir do contexto de um grupo específico de artistas, os quais atuam a partir de uma dinâmica coletiva e colaborativa na feitura das diferentes performances.

No caso de *Miroirs*, podemos pensar em um dispositivo artístico a partir dos três diferentes meios que o constituem: o instrumental, o eletroacústico e o vídeo. Os três estão sempre em relação e constituem a base do dispositivo em questão, assim como as operações que tornam possíveis suas interações. Cada um desses meios pode ainda ser composto de alguns elementos. Por exemplo, o eletroacústico inclui os tratamentos sonoros em tempo real e amostras de sons preparadas em tempo diferido. O vídeo, por sua vez, é composto tanto por imagens criadas previamente, quanto por outras capturadas por câmeras durante as performances; além disso, ambas as formas de imagens sofrem, por vezes, tratamentos em tempo real.

*Miroirs* foi construída a partir de um conjunto de componentes heterogêneos (sons, imagens, performers criadores, instrumentos acústicos, recursos tecnológicos etc.) que interagem e fazem convergir uma etapa de elaboração prévia do percurso global e uma etapa improvisatória, na qual é colocada em foco a liberdade local no momento da performance. Ambas as etapas se apoiam em um tipo de procedimento criativo baseado na ausência de hierarquias, no diálogo e na troca de experiências, na improvisação, na experimentação e na tomada de decisões coletivas visando o estabelecimento de molduras formais maleáveis. A noção de autoria se distribui entre os artistas, e o momento presente se intensifica na medida em que a obra só se realiza de forma singular no momento da performance.

### **Considerações finais**

Busquei ao longo do presente trabalho apresentar uma abordagem sobre a noção de pesquisa artística. Entendida aqui como uma rede de conexões entre elementos heterogêneos: técnicas, materiais, conceitos, referências artísticas, imagens poéticas, aparatos tecnológicos, dentre outros inúmeros componentes. Tal rede é ainda compreendida por meio da sua maleabilidade e possibilidade de transformação, de modo que a cada novo ciclo de investigação-artística a globalidade formada é reconfigurada. Sendo a maneira pela qual o todo se conecta e reconecta de fundamental importância para a compreensão da noção de pesquisa artística no campo problemático aqui apresentado, a soma das partes individuais não corresponde apenas ao todo formado, mas ao modo como essas se relacionam.

Ao enxergarmos a pesquisa artística como um processo cíclico e reiterativo de alternância, sobreposições e retroalimentações entre o fazer artístico e investigação teórico-conceitual possibilitamos que ambas as atividades se inter-modulem, abrindo um horizonte múltiplo de possibilidades. O paradigma de pesquisa pós-positivista/qualitativo nos propicia justamente esse olhar múltiplo e subjetivo ao campo investigativo da pesquisa artística, posicionando o pesquisador dentro dos fenômenos a serem observados e implicado em seus objetos de estudo.

Por fim, ressalto que o presente estudo apresenta um resultado parcial de uma pesquisa em desenvolvimento contínuo, que visa ainda recorrer ao diálogo com outras formas de abordagem da pesquisa artística. Por exemplo, o paradigma performativo, que diferencia-se do qualitativo na maneira de expressar e compartilhar os resultados das pesquisas. Nesta, todos os elementos devem originar-se das inquietações da prática artística para posteriormente gerar diferentes formas artísticas.

## Referências

- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. *Art Research Journal*, vol. 1. Natal: ABRACE/ANPAP/ANPPOM, p. 1-20, 2014.
- BOCHIO, A. L.; CASTELLANI, F. M. ; COSTA, R. L. M. “Mirror I, Hybrid Environments of Collective Creation: Composition, Improvisation, and Live Electronics”. *Proceedings of Vs. Interpretation*. Praga: Agosto Foundation, 2014.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- GOSSELIN, Pierre; FORTIN, Sylvie. “Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico”. *Art Research Journal*, vol. 1. Natal: ABRACE/ANPAP/ANPPOM, p 1-17, 2014.
- HASEMAN, Brad. “Manifesto pela pesquisa performativa”. *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, vol. 3, n. 1. São Paulo: ECA-USP, p. 41-53, 2015.
- MACHADO, Arlindo. “A pesquisa em arte em três atos”. In: *Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa*. São Paulo: ECA-USP, 2016.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- ROSSETTI, Danilo. *Processos microtemporais de criação sonora, percepção e modulação da forma: uma abordagem analítica e composicional*. Campinas, 2016. 475f. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2016.
- SIMURRA, Ivan Eiji. *A recriação timbrística na música espectral*. Campinas, 2012. 231f. Dissertação (Doutorado em música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2012.
- VALÉRY, Paul. “L’invention esthétique”, 1938. In: *Œuvres I*. Paris: Gallimard, 1957.
- TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, v. 31, n. 3. São Paulo: Fe-USP, p. 443-466, 2005.