

A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística

Alfonso Benetti (Universidade de Aveiro)

Resumo: A aplicação da autoetnografia como método de investigação artística relacionada à expressividade na performance musical foi realizada de forma sistemática pela primeira vez por Benetti (2013b) em um trabalho intitulado *Expressividade e performance pianística*. O presente artigo consiste em uma revisão crítica sobre a pesquisa realizada por Benetti (2013b), sustentada pelos seguintes objetivos: (1) discutir a aplicação da autoetnografia como método de investigação artística associada à performance instrumental; (2) ampliar o enquadramento teórico apresentado por Benetti (2013b); (3) consolidar novos métodos de investigação artística adequados à prática instrumental; e (4) afirmar a prática musical como mecanismo válido de pesquisa empírica. Metodologicamente, esta revisão envolveu as seguintes etapas: (1) revisão do modelo aplicado por Benetti (2013b); (2) ampliação do enquadramento teórico apresentado por Benetti (2013b); e (3) discussão sobre os processos e resultados obtidos. Esta abordagem sugere que a autoetnografia é um método adequado de pesquisa relacionado à performance musical na medida em que registra de forma eficiente o processo habitual de prática do instrumentista e fornece uma descrição completa sobre os elementos envolvidos (ex. processos mentais e físicos envolvidos na execução).

Palavras-chave: Autoetnografia. Metodologia de pesquisa. Performance pianística. Expressividade musical.

Autoethnography as a Method of Artistic Research on Expressivity in Piano Performance

Abstract: Applying autoethnography as a method of artistic research in relation to expressivity in music performance was first conducted systematically by Benetti (2013b) in a work entitled *Expressivity and Piano Performance*. This article consists of a critical review of the research conducted by Benetti (2013b) supported by the following objectives: (1) to discuss applied autoethnography as a method of artistic research in relation to instrumental performance; (2) to expand the theoretical framework presented by Benetti (2013b); (3) to consolidate new methods of artistic research appropriate to instrumental practice; and (4) to affirm the practice of music as a valid mechanism of empirical research. Methodologically, this review involved: (1) reviewing the model applied by Benetti (2013b); (2) expanding the theoretical framework presented by Benetti (2013b); and (3) discussing the processes and results obtained. This approach suggests that autoethnography is an appropriate research method in terms of music performance in that it efficiently records the performer's usual practice process and provides a complete description of the elements involved (e.g. mental and physical processes involved in performing).

Keywords: Autoethnography; research methodology; piano performance; musical expressivity.

A partir do final do século XX, a pesquisa em música passou a contar com a presença de uma figura não habitual até então: o *performer*/pesquisador científico. A presença destes indivíduos tornou possível o que até então seria improvável: contar com a disponibilidade e participação de *performers* altamente qualificados para a realização de atividades de investigação. A partir do século XXI esta tendência passou a ser estudada por autores que reforçaram a pertinência de investigações nas quais o intérprete atua como pesquisador da sua própria prática (DAVIDSON, 2004. PAKES, 2004. GRAY; MALINS, 2004. RILEY; HUNTER, 2009. LITTLE, 2011. DRUMMOND, 2011. BENETTI, 2013b).

Neste âmbito, algumas categorias de investigação científica desenvolvidas por *performers* têm sido recorrentes: análise musical (BENETTI, 2008; BYO, 2014); preparação técnico-mecânica para a execução (MACRITCHIE, 2011; THEORO, 2011); estratégias de estudo (BENETTI, 2013a; GERLING, 2014); reflexividade e criatividade na interpretação (BAYLEY; ELVERDAM, 2013; HILL, 2014); performance historicamente informada (SCHUBERT; FABIAN, 2006; MARINHO, 2007); gestos e movimentos físicos (MCCALEB, 2011; PÓVOAS, 2011); processo de memorização (LISBOA, 2011; HARPER et al., 2011); e colaboração entre compositor-intérprete (TORNQUIST, 2009. MARINHO; CARVALHO, 2012. DOMENICI, 2013).

No sentido de testar e desenvolver ferramentas adequadas para investigações que envolvam o *performer* como pesquisador da sua própria prática, um trabalho publicado por Benetti (2013b) intitulado *Expressividade e Performance Pianística* importou da etnografia um método de pesquisa até então não utilizado em pesquisas sobre a expressividade: a autoetnografia. Na pesquisa em questão, estratégias de estudo relacionadas ao aprimoramento da expressividade foram categorizadas a partir de um estudo realizado com pianistas profissionais (BENETTI, 2013a) e aplicadas pelo pesquisador em um trabalho apoiado na autoetnografia e desenvolvido nos moldes do diário reflexivo proposto por Gray e Malins (2004).

Dado o pioneirismo do modelo sistemático aplicado por Benetti (2013b) em pesquisas relacionadas à expressividade musical, torna-se prudente realizar uma avaliação sobre o mesmo de forma a identificar potenciais vantagens e desvantagens da sua utilização para a área de pesquisa em performance. Dessa forma, o presente artigo consiste em uma revisão crítica sobre a pesquisa realizada por Benetti (2013b) com os seguintes objetivos: (1) discutir a aplicação da autoetnografia como método de investigação artística associado à performance instrumental; (2) ampliar o enquadramento teórico apresentado por Benetti (2013b); (3) consolidar/validar novos métodos de investigação artística adequados à prática instrumental; e (4) afirmar a prática musical como mecanismo válido de pesquisa empírica. Metodologicamente, esta revisão envolveu as seguintes etapas: (1) revisão do modelo aplicado por Benetti (2013b); (2) ampliação do enquadramento teórico apresentado por Benetti (2013b); e (3) discussão/reflexão crítica sobre os processos aplicados e resultados obtidos.

De forma a enquadrar o tema em questão e contemplar os objetivos propostos, este artigo inicia-se com uma contextualização sobre os seguintes tópicos: prática como objeto de pesquisa do intérprete; e autoetnografia – ambos atualizados a partir da revisão de literatura realizada por Benetti (2013b). Posteriormente é descrita a pesquisa conduzida por Benetti (2013b) com atenção à descrição sobre o estudo reflexivo, diário reflexivo, metodologia aplicada e resultados obtidos. Por fim, o artigo encerra com uma discussão sobre a pertinência da aplicação da autoetnografia como método de investigação artística em performance musical.

Contextualização

Prática instrumental como objeto de pesquisa do intérprete. A pesquisa em performance musical tem-se afirmado como um campo de investigação de grande interesse na atualidade. Neste campo de pesquisa, estabelecido principalmente a partir da segunda metade do século XX, é possível distinguir pelo menos duas vertentes de investigação: (1) estudos em performance – análise de informações relacionadas à performance como objeto estático de investigação (ex. foco na partitura, gravações, registros de performances). Esta vertente pode ser dividida em duas ramificações de acordo com o enfoque da investigação: (a) pesquisas nas quais a figura do pesquisador não coincide com o *performer* (a “voz” do *performer* está sempre sujeita à transfiguração a partir da ação do investigador); e (b) pesquisas nas quais a figura do investigador coincide com o *performer*; e (2) investigação artística (*artistic research*) – análise de informações relacionadas à performance como objeto dinâmico de investigação: fazer arte como pesquisa. A corroborar esta ideia, critérios apontados por López-Cano e Opazo (2014) permitem numerar algumas razões que distinguem a investigação artística dos estudos em performance: (1) a investigação artística excede a relação do *performer* com a obra e a relação do investigador com o objeto de estudo – o intérprete dá algo mais que o interpretar e o cientista dá algo mais que o investigar; (2) a pergunta/problema de investigação requer a prática artística para ser respondida; (3) a prática é tida como um material tão importante e válido como qualquer outro referencial bibliográfico; e (4) a investigação artística só pode ser desenvolvida por um artista prático – um *performer/investigador*.

Grande parte das pesquisas sobre prática instrumental realizadas até a década de 1990 corresponde à primeira ramificação dos estudos em performance: a figura do pesquisador é extrínseca ao investigado e externa ao objeto de estudo, e o papel do investigador consiste em atuar como observador frente aos dados fornecidos pelo instrumentista. No entanto, tendências recentes de investigação têm apresentado como objetivo o estudo da prática por quem a executa (cf. GROSSO, 1997. GERLING, 2000. BENETTI, 2008. CARRARA, 2010), quando o instrumentista avalia aspectos relacionados à sua própria abordagem ao instrumento e assume a postura de *performer/pesquisador* no sentido de validar aspectos relacionados à prática. A validade deste modelo tem sido defendida por diversos autores que consideram a ação desenvolvida pelo *performer* (interpretação, prática instrumental e performance) equiparada a um processo de pesquisa, e o papel do intérprete ao de um investigador (DAVIDSON, 2004. PAKES, 2004. GRAY; MALINS, 2004. RILEY; HUNTER, 2009. LITTLE, 2011. DRUMMOND, 2011).

Segundo Little (2011), esta tendência de pesquisa tem emergido principalmente nas duas últimas décadas. Além disso, a autora refere-se às artes performativas (que incluem a prática instrumental e a performance musical) como estratégias de investigação. Em primeira instância, esta abordagem levantou discussões quanto à validade e pertinência das metodologias utilizadas frente ao que é tradicionalmente aceito em termos de pesquisas acadêmicas e modelo científico. No entanto, alguns autores têm desmistificado a reverência que envolve os modelos tradicionais de investigação em favor da pertinência deste novo processo de abordagem investigatória (DAVIDSON, 2004. PAKES, 2004. GRAY; MALINS, 2004. RILEY; HUNTER, 2009. LITTLE, 2011. DRUMMOND, 2011).

Segundo Davidson (2004: 134, tradução nossa), “se a pesquisa se relaciona com a experimentação, estudo, curiosidade e inquérito, então muitas situações de prática musical

também envolvem em algum nível um processo de pesquisa”¹. Davidson acredita que o processo de preparação de uma obra musical se assemelha ao processo de pesquisa no que se refere à manipulação de variáveis e verificação de hipóteses, o que pode ser observado na ação habitual dos *performers*, por exemplo, na escolha de um dedilhado ou na procura por determinada sonoridade para uma passagem específica. Reforçando a pertinência da ação criativa artística como processo de investigação, Drummond (2011: 30, tradução nossa) menciona que “o que o cientista pesquisador faz e o que o artista criativo faz difere somente na forma como nós o descrevemos”². Para sustentar a sua afirmação, Drummond (2011) descreve a atividade artística usando terminologia científica, e a pesquisa científica usando termos característicos da prática artística. Segundo o autor, tanto Bach como Newton poderiam ter proposto a mesma questão de investigação: como podemos nós compreender a complexidade ordenada do universo? Drummond propõe que a criação de conhecimento em artes criativas se relaciona com beleza, inteligência e não ocorre acidentalmente senão através do exercício do intelecto, e que o impacto de novas criações em arte é idêntico ao produzido por grandes descobertas “científicas”.

A reforçar a pertinência da criação artística como mecanismo de exploração investigatória, Riley e Hunter (2009: xv, tradução nossa) afirmam que “talvez a mais singular contribuição das áreas em desenvolvimento que se debruçam sobre a prática e performance como pesquisa é a reivindicação de que a produção criativa pode constituir investigação intelectual”³. Com relação a aspectos metodológicos, a subjetividade e a interdisciplinaridade que permeiam a criatividade artística favoreceram a aplicação da análise qualitativa como mecanismo adequado a estes casos. Segundo Little (2011), a ênfase em práticas interpretativas, representação e construção de significado tornou a pesquisa qualitativa a abordagem preferida no campo das artes. No entanto, com relação aos processos de ação criativa envolvidos na prática e performance do intérprete e a sua conexão com o processo de investigação, Davidson (2004) acredita que a prática se relaciona mais diretamente com a pesquisa pelo caráter reflexivo comum aos dois sistemas: o estilo de apresentação de uma performance é oposto ao estilo reflexivo envolvido na criação de um portfólio de estudo crítico, por sua vez, similar ao processo habitual de pesquisa. Segundo Davidson, os *performers* devem participar em atividades de pesquisa investindo em tópicos de relevância pessoal, fornecendo uma visão crítica sobre os aspectos envolvidos, e trabalhando de forma a validar e a refinar a sua própria prática. Além disso, Pakes (2004) acredita que a vantagem dessa postura de investigação assumida pelo *performer*/pesquisador frente ao *performer* “habitual” consiste “na extensão da sua consciência e reflexão explícita sobre a sua arte como uma resposta criativa apropriada a questões iniciais”⁴ (PAKES apud BENDRUPS; DOWNES, 2011: 23, tradução nossa).

No entanto, nem todos os autores concordam com a equiparação da performance à pesquisa. No artigo *Composition is not Research* (2015), John Croft chama a atenção para este tópico a partir da abordagem à criação artística. Segundo o autor, os “compositores nas

¹ “Indeed, if research is to do with experimentation, study, curiosity and enquiry, many practical music-making situations do at some level involve a research process” (DAVIDSON, 2004: 134).

² “What the research scientist does and what the creative artist does differ only in the way we describe them” (DRUMMOND, 2011: 30).

³ “[...] perhaps the most singular contribution of the developing areas of practice as research and performance as research is the claim that creative production can constitute intellectual inquiry” (RILEY; HUNTER, 2009: xv).

⁴ “[...] the extent of her awareness of, and explicit reflection on, her art as na appropriate creative response to the initial questions” (PAKES apud BENDRUPS; DOWNES, 2011: 23).

instituições acadêmicas são cada vez mais impelidos a descrever as suas atividades em termos de ‘pesquisa’ – a formular ‘questões de pesquisa’, ‘narrativas de pesquisa’, ‘objetivos’ e ‘resultados’⁵ (CROFT, 2015: 6, tradução nossa). Para Croft, isso é um erro, já que “a música é um domínio do pensamento cuja dimensão cognitiva reside na forma de realização, revelação ou apresentação, mas não em investigação e descrição”⁶ (CROFT, 2015: 6, tradução nossa). Uma visão mais parcial é compartilhada por Cobussen (2009), que relaciona ou não a performance à pesquisa de acordo com a natureza e forma da investigação. Neste sentido, uma interessante questão é colocada por Cobussen no que toca à interdependência entre performance e investigação: “Nós precisamos da produção artística na pesquisa acadêmica porque a linguagem discursiva é permeada por uma deficiência fundamental? E nós precisamos de explicações discursivas, justificações e comentários porque a arte carece de tal sentido comunicativo?”⁷ (2009: 8, tradução nossa).

A vertente mais recente de pesquisa sobre performance musical que envolve o *performer* como investigador é a investigação artística (*artistic research*). Centro de muitas discussões epistemológicas, a investigação artística é definida por Hultberg (2013: 80, tradução nossa) como sendo “a exploração da dimensão tácita do conhecimento incorporado no processo artístico”⁸, e segundo Borgoff (2007) pode ser dividida em três categorias: pesquisa decorrente da prática artística; pesquisa realizada por meio da arte; ou pesquisa que resulte em arte. Neste sentido, a investigação artística difere das outras categorias de pesquisa em performance “pelo fato de que os pesquisadores não são somente artistas, mas também usam a prática artística como parte integral da pesquisa que conduzem”⁹ (CRISPIN, 2015: 60, tradução nossa). Uma das mais importantes contribuições dos projetos de investigação artística para os estudos em performance “é o crescente cuidado que os mesmos têm com relação aos princípios artísticos, métodos e valores que conduzem e sustentam a performance musical”¹⁰ (DOGANTAN-DACK, 2012: 46, tradução nossa). Para Crispin, um dos principais desafios da investigação artística é “manter o seu valor essencial e ao mesmo tempo ser viável como uma disciplina em disseminação”¹¹ (CRISPIN, 2015: 57, tradução nossa), o que provavelmente é semelhante em qualquer pesquisa que envolva o *performer* como investigador da sua prática.

Finalmente, não há dúvidas quanto ao crescente interesse pela área de pesquisa em música que envolve o *performer* como investigador da sua própria prática/performance. No entanto, é preciso saber lidar com esta tendência de forma a não ignorar características específicas da performance (ex. aspectos subjetivos da interpretação musical) e da pesquisa empírica (ex. necessidade de ser descrita verbalmente) a fim de estabelecer um denominador comum para que

⁵ “Composers in academic institutions are increasingly required to describe their activities in terms of ‘research’ - formulating ‘research questions’, ‘research narratives’, ‘aims’ and ‘outcomes’” (CROFT, 2015: 6).

⁶ “[...] music is a domain of thought whose cognitive dimension lies in embodiment, revelation or presentation, but not in investigation and description” (CROFT, 2015: 6).

⁷ “Do we need artistic output in academic research because discursive language is permeated by a fundamental deficiency? And do we need discursive explanations, justifications, and commentaries because art is lacking such communicative means?” (COBUSSEN, 2009: 8).

⁸ “[...] the exploration of the tacit dimension of knowledge embedded in artistic processes” (HULTBERG, 2013:80).

⁹ “Artistic Research is distinguished by the fact that the researchers are not only themselves artists, but also use artistic practice as an integral part of the research that they conduct” (CRISPIN, 2015: 60).

¹⁰ “[...] is the increasing awareness they bring regarding the artistic principles, methods and values that drive and sustain musical performance” (DOGANTAN-DACK, 2012: 46).

¹¹ “[...] to retain its essential nature while becoming viable as a discipline through dissemination” (CRISPIN, 2015: 57).

ambas estejam representadas de forma consistente no trabalho final. Neste sentido, um dos principais desafios é desenvolver e utilizar ferramentas de pesquisa adequadas ao universo do *performer* como instrumentista e que ao mesmo tempo forneçam dados pertinentes em termos de pesquisa empírica. Provavelmente seja neste ponto que resida a maior pertinência da autoetnografia.

Autoetnografia. A autoetnografia consiste em um método de pesquisa relacionado ao gênero autobiográfico de escrita que procura descrever e analisar de forma sistemática determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente (ELLIS; BOCHNER, 2000. ELLIS, 2004. HOLMAN JONES, 2005. ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011. RIORDAN, 2014). É também vista como uma forma reflexiva de etnografia, com ênfase na interação entre pesquisador e objeto de estudo (DAVIES, 2008), que envolve a descrição e análise de experiências pessoais (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015) com base no *self* do próprio autor como exemplar etnográfico (RIORDAN, 2014). Em *Autoethnography. Understanding Qualitative Research*, Tony E. Adams, Stacy H. Jones e Carolyn Ellis definem a autoetnografia como sendo

um método de pesquisa que: 1) utiliza a experiência pessoal do pesquisador para descrever e criticar crenças culturais, práticas, e experiências; 2) reconhece e valoriza as relações do pesquisador com os outros; 3) utiliza uma profunda e cuidadosa autorreflexão – habitualmente referida como “reflexividade” – para nomear e interrogar as intersecções entre o eu e a sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político; 4) mostra “pessoas no processo de descoberta sobre o que fazer, como viver, e o significado de suas lutas”; 5) equilibra o rigor intelectual e metodológico, emoção, e criatividade; [e] 6) busca por justiça social e por uma vida melhor¹² (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015: 1-2, tradução nossa).

Como subgênero da etnografia, “o ‘gesto’ autoetnográfico consiste em aproveitar e fazer valer as ‘experiências’ afetivas e cognitivas de quem quer elaborar conhecimento sobre um aspecto da realidade baseado justamente na sua participação no mundo da vida na qual está inscrito tal aspecto”¹³ (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 5, tradução nossa). Dessa forma, a autoetnografia distingue-se da etnografia (caracterizada pela observação – participativa ou não – de um pesquisador sobre um determinado objeto) pela inserção do observador como próprio objeto de investigação. O termo (autoetnografia) foi introduzido por David Hayano – *Autoethnography: Paradigms, Problems, and Prospects* (1979) e *Poker Faces: The Life and Work of a Professional Card Player* (1982) – para descrever o seu projeto: uma etnografia de pessoas que, como ele, passavam as suas horas de lazer jogando cartas em salas de jogos da Califórnia do Sul (WOLLCOT, 2004). Segundo Wollcot, o termo utilizado por Hayano “descreve simplesmente a

¹² “Autoethnography is a research method that: 1) Uses a researcher’s personal experience to describe and critique cultural beliefs, practices, and experiences; 2) Acknowledges and values a researcher’s relationships with others; 3) Uses deep and careful self-reflection - typically referred to as ‘reflexivity’ - to name and interrogate the intersections between self and society, the particular and the general, the personal and the political; 4) Shows ‘people in the process of figuring out what to do, how to live, and the meaning of their struggles’; 5) Balances intellectual and methodological rigor, emotions, and creativity; 6) Strives for social justice and to make life better” (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015 : 1-2).

¹³ “[...] El ‘gesto’ auto-etnográfico consiste en aprovechar y hacer valer las ‘experiencias’ afectivas y cognitivas de quien quiere elaborar conocimiento sobre un aspecto de la realidad basado justamente en su participación en el mundo de la vida en el cual está inscripto dicho aspecto” (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 5).

realização de uma pesquisa como um verdadeiro participante, em contraste com o papel habitual do antropólogo, na melhor das hipóteses, de participante periférico”¹⁴ (WOLLCOT, 2004: 98, tradução nossa).

Segundo Delamont (2007), a autoetnografia generalizou-se como método de pesquisa qualitativa a partir da década de 1990 – mais precisamente a partir de Ellis e Bochner (1996). Neste sentido, segundo Ellingson e Ellis (2008), tendências que envolvem a natureza, o processo e o produto da investigação permitem distinguir a autoetnografia em duas categorias: *autoetnografia analítica* – quando o foco recai no desenvolvimento de explicações teóricas sobre os fenômenos envolvidos (cf. ANDERSON, 2006); e *autoetnografia evocativa/emocional* – quando o foco recai sobre apresentações narrativas que evocam respostas emocionais sobre o fenômeno (cf. ELLIS; BOCHNER, 1996).

Leon Anderson, um dos defensores da autoetnografia analítica, define esta como sendo um trabalho etnográfico no qual o pesquisador é “1) membro do grupo pesquisado na investigação ou do cenário envolvido; 2) visível como membro de textos publicados; e 3) engajado com uma agenda de pesquisa analítica focada em aprimorar o entendimento teórico sobre um amplo fenômeno social”¹⁵ (ANDERSON, 2006: 375, tradução nossa).

Segundo Anderson, a autoetnografia apresenta cinco características principais:

(1) Estado do membro pesquisador: o investigador deve fazer parte do objeto de estudo como “um participante mais analítico e consciente na conversação do que um membro típico do grupo, que raramente pode fornecer uma orientação particularmente abstrata e introspectiva para a conversação e as atividades”¹⁶ (ANDERSON, 2006: 382, tradução nossa). No entanto, Anderson ressalta que o entendimento do pesquisador não deve emergir de uma descoberta individual, mas de um diálogo engajado ao universo do objeto em investigação;

(2) Reflexão analítica: implica uma “introspecção autoconsciente guiada por um desejo de melhor entender a si próprio e aos outros através do exame das ações e percepções de si próprio em referência e diálogo com as dos outros”¹⁷ (ANDERSON, 2006: 382, tradução nossa). Neste sentido, Anderson salienta a importância do entendimento da relação entre o pesquisador e os dados coletados. Na visão de Atkinson, Coffey e Delamont – *Key Themes in Qualitative Research: Continuities and Change* (2003) –, tais dados “estão situados na sua experiência pessoal e produção de sentido. Eles próprios formam parte do processo representacional no qual estão envolvidos e são parte da história que estão contando”¹⁸ (ATKINSON; COFFEY; DELAMONT apud

¹⁴ “[...] simply described conducting research as a true insider, in contrast to the more customary role in which the anthropologist is, at best, a peripheral participant” (WOLLCOT, 2004: 98).

¹⁵ “Autoethnography refers to ethnographic work in which the researcher is (1) a full member in the research group or setting, (2) visible as such a member in the researcher’s published texts, and (3) committed to an analytic research agenda focused on improving theoretical understandings of broader social phenomena” (ANDERSON, 2006: 375).

¹⁶ “The autoethnographer is a more analytic and self-conscious participant in the conversation than is the typical group member, who may seldom take a particularly abstract or introspective orientation to the conversation and activities” (ANDERSON, 2006: 382).

¹⁷ “It entails self-conscious introspection guided by a desire to better understand both self and others through examining one’s actions and perceptions in reference to and dialogue with those of others” (ANDERSON, 2006: 382).

¹⁸ “Their ethnographic data are situated within their personal experience and sense making. They themselves form part of the representational processes in which they are engaging and are part of the story they are telling” (ATKINSON; COFFEY; DELAMONT apud ANDERSON, 2006: 382).

ANDERSON, 2006: 382, tradução nossa). Para Anderson, esta “informatividade mútua é uma das mais atraentes características do trabalho autoetnográfico”¹⁹ (ANDERSON, 2006: 383, tradução nossa) e deve ser compartilhada com a visibilidade, a atividade e a reflexividade do autor no texto;

(3) Visibilidade ativa do pesquisador: o investigador é um ator social cujos sentimentos e experiências “são incorporados na história e considerados um dado fundamental para o entendimento do mundo social observado”²⁰ (ANDERSON, 2006: 384, tradução nossa). Estes dados corroboram a visibilidade do autor no texto através da presença de relatos sobre a sua própria experiência e mudanças provocadas em suas crenças pela investigação, e pelo envolvimento pessoal na construção de significado e valores sobre o universo investigado;

(4) Diálogo informativo: necessidade do pesquisador em dialogar com os dados ou com outras fontes informativas para que este relacionamento contribua para a transformação do conhecimento sobre a matéria;

(5) Comprometimento teórico-analítico: segundo Anderson (2006), o propósito da etnografia analítica não é apenas documentar uma experiência pessoal, mas “usar dados empíricos para conseguir compreender um leque de fenômenos sociais mais alargado do que aquele fornecido pelos próprios dados”²¹ (ANDERSON, 2006: 387, tradução nossa). Dessa forma, segundo Anderson, a principal característica da autoetnografia é “a qualidade acrescida de não somente representar verdadeiramente o mundo social em investigação, mas também de transcender esse mundo através de uma generalização mais ampla”²² (ANDERSON, 2006: 388, tradução nossa).

De maneira geral, Anderson enfatiza o componente autobiográfico, observacional e a visibilidade textual do sujeito/pesquisador da autoetnografia, que toma partido da sua própria atividade, ação, ou situação para realizar a investigação. Dentre as vantagens vinculadas a este processo, Anderson (2006) aponta a maior disponibilidade e acesso a dados pelo pesquisador como objeto de estudo; o acesso a significações mais profundas sobre a matéria; e a integração entre biografia e estrutura social através da exploração de aspectos da vida social de forma profunda e sustentada. Segundo Anderson (2006: 390, tradução nossa), “a análise resultante baseia-se recorrentemente nas nossas experiências e percepções pessoais para aumentar o nosso entendimento social, e no nosso maior entendimento social para enriquecer o nosso entendimento pessoal”²³. A sua visão desmente a abordagem autoetnográfica como uma forma não tradicional e pós-estruturalista de pesquisa, descrevendo-a como um importante método associado à etnografia de interação simbólica e à etnografia analítica.

Segundo Scribano e De Sena (2009), a autoetnografia como meio qualitativo de investigação trabalha com a informação de forma privilegiada e proporciona uma maior matização sobre as temáticas analisadas do que a observação externa. Neste caso, “o investigador tem o

¹⁹ “This mutual informativity is one of the most appealing features of autoethnographic work” (ANDERSON, 2006: 383).

²⁰ “The researcher’s own feelings and experiences are incorporated into the story and considered as vital data for understanding the social world being observed” (ANDERSON, 2006: 384).

²¹ “[...] is to use empirical data to gain insight into some broader set of social phenomena than those provided by the data themselves” (ANDERSON, 2006: 387).

²² “[...] is this value-added quality of not only truthfully rendering the social world under investigation but also transcending that world through broader generalization” (ANDERSON, 2006: 388).

²³ “The resulting analysis recursively draws upon our personal experiences and perceptions to inform our broader social understandings and upon our broader social understandings to enrich our self-understandings” (ANDERSON, 2006: 390).

privilégio e a responsabilidade de ser sujeito e objeto. Isto permite a própria interação com o objeto de estudo e implica a possibilidade de formular perguntas e conhecer pareceres”²⁴ (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 6, tradução nossa). Segundo os autores, “nesta estratégia existe uma ‘combinação’ de autobiografia com a etnografia, na qual se utiliza o diálogo, a autorreflexão e a emoção”²⁵ (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 6). Scribano e De Sena (2009) apontam três formas de realizar a autoetnografia: (1) centrada na autoavaliação e reflexão a partir da própria experiência de vida; (2) centrada na relação com os outros de forma a incorporar experiências individuais; e (3) centrada na vivência pessoal sobre um determinado fenômeno. Com relação à terceira opção, “é comum a utilização de contos curtos, poemas e a interpretação artística e assim utilizar imagens, objetos, metáforas como técnicas para a reflexão e transmitir o ‘mosaico’ de sentimentos, experiências, emoções e comportamentos que retratam uma visão mais completa da vida”²⁶ (SCRIBANO; DE SENA 2009: 8, tradução nossa).

Conclusivamente, a autoetnografia envolve reflexividade, sentimentos, pensamentos e práticas do pesquisador, e descreve a própria experiência e as suas variações de sentido.

Uma posição contrária à metodologia autoetnográfica é sustentada por Delamont (2007), que considera um abuso o enfoque em nós próprios. Neste sentido, Delamont enumera seis objeções à autoetnografia: (1) a influência negativa determinada pela proximidade do pesquisador com os dados; (2) a falta de ética decorrente da identificação de outros indivíduos envolvidos (como consequência do sistema de investigação); (3) o caráter experiencial que acaba por carecer de resultados analíticos; (4) a centralização do olhar sociológico sobre o “poderoso” e não sobre o “impotente”; (5) a fuga ao dever de coletar dados; e (6) a importância do investigador como objeto de descrição para fundamentar artigos, como base para o ensino, e para constituir-se a si próprio como um objeto da sociologia.

Em relação aos pontos mencionados por Delamont, Benetti (2013b) refuta a posição assumida pela autora com base nos seguintes critérios: (1) a proximidade do investigador com os dados pode permitir o acesso a informações antes ocultas ou imperceptíveis sobre o sujeito da ação; (2) a ética da pesquisa pode ser mantida através da adaptação da metodologia em favor da preservação de identidades de acordo com a natureza e as possibilidades específicas de cada investigação; (3) o caráter experiencial da autoetnografia permite uma visão profunda sobre o fenômeno envolvido; (4) o pesquisador/objeto de estudo representa (e deve representar) uma amostra fidedigna individual sobre o evento; (5) no caso da ‘autoetnografia, os dados coletados representam a própria experiência do pesquisador, e são válidos pela pertinência da inclusão do mesmo como objeto de estudo; e (6) o pesquisador é pertinente como objeto de investigação na medida em que neste enquadramento não atua como pesquisador, mas como elemento de ação sobre o fenômeno. A corroborar esta posição e a salientar a importância e pertinência de trabalhos desta natureza, Bridgens (2007) considera que será somente através de estudos

²⁴ “El investigador tiene el privilegio y la responsabilidad de ser sujeto y objeto. Ello permite la propia interacción con el objeto de estudio e implica la posibilidad de formular(se) preguntas y conocer pareceres” (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 6).

²⁵ “En esta estrategia hay una “combinación” de autobiografía con la etnografía, en la que se utiliza el diálogo, la autorreflexión y la emoción” (SCRIBANO; DE SENA, 2009: 6).

²⁶ “Aquí es común la utilización de cuentos cortos, poemas y la interpretación artística y así utilizar imágenes, objetos, metáforas como técnicas para la reflexión y transmitir el ‘mosaico’ de sentimientos, experiencias, emociones y comportamientos que retratan una visión más completa de la vida” (SCRIBANO; DE SENA 2009: 8).

autoetnográficos, autobiográficos ou narrativos que algumas experiências ignoradas, distorcidas ou silenciadas pelo desconforto que causam podem ser conhecidas e compreendidas.

Por suas características inclusivas com relação à avaliação de aspectos subjetivos, emocionais, experiência pessoal, e a própria influência do pesquisador na investigação, a autoetnografia tem-se popularizado cada vez mais como método de pesquisa qualitativa, e parece adequar-se de forma pertinente como método direcionado a pesquisas que envolvem o *performer* como pesquisador. A corroborar esta ideia, Ellis menciona que a “autoetnografia é umas das abordagens que reconhece e acomoda a subjetividade, a emoção e a influência do pesquisador na pesquisa, ao invés de esconder esses tópicos ou assumir que eles não existem”²⁷ (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011: 2, tradução nossa). Esta ideia é compartilhada por Dogantan-Dack ao referir que o método adequado a ser aplicado em pesquisas que envolvem o instrumentista como investigador da sua própria performance deve “dar espaço para a contextualização e subjetividade das pretensões de conhecimento do artista/pesquisador, e validar a afirmação dos seus julgamentos de valor artístico”²⁸ (DOGANTAN-DACK, 2012: 40, tradução nossa).

Por fim, a partir de argumentos apontados por López-Cano e Opazo (2014), é possível referir que a autoetnografia encontra compatibilidade na investigação artística sobretudo pelas seguintes razões: é uma modalidade de investigação que incorpora a vivência emocional, preferências estéticas, sensibilidade e objetos artísticos criados pelo investigador; trabalha continuamente com o registro e a análise de epifanias – o que ocorre habitualmente em registros de investigação artística; serve não apenas para relembrar o passado, mas registra acontecimentos do presente decorrentes do processo de investigação/criação; não considera o investigador somente como representante de uma cultura ou fenômeno, mas enquanto indivíduo – valoriza os seus impulsos artísticos; e os recursos da autoetnografia podem ser aplicados a qualquer momento da investigação artística.

Revisão do modelo aplicado por Benetti (2013b)

Descrição. O modelo de pesquisa aplicado por Benetti (2013b) consistiu na utilização da autoetnografia como método narrativo de investigação, informada por um *diário reflexivo* sobre a sua prática no instrumento. Neste caso, a prática manteve o seu foco na aplicação de estratégias de estudo para o aprimoramento da expressividade, elaboradas a partir de um estudo prévio realizado com 20 pianistas profissionais. Tais estratégias foram aplicadas sobre duas peças (*Rondo KV485* de W. A. Mozart e *Noturno* op. 54 n. 4 de E. Grieg) e posteriormente avaliadas, o que permitiu a elaboração de uma proposta de um modelo de estudo para o aprimoramento da expressividade na performance pianística.

Como elemento de destaque e complementaridade com relação à autoetnografia, a utilização do “diário reflexivo” partiu de um referencial relacionado à prática como objeto de investigação nas artes em geral, abordado por Gray e Malins (2004), segundo uma proposição de McAleese (1999). Neste caso, o diário é descrito como um documento escrito que permitiu

²⁷ “Autoethnography is one of the approaches that acknowledges and accommodates subjectivity, emotionality, and the researcher's influence on research, rather than hiding from these matters or assuming they don't exist” (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011: 2).

²⁸ “The method should allow room for the situatedness and the subjectivity of the artist-researcher's claims to knowledge, and validate the assertion of his or her artistic value judgements” (DOGANTAN-DACK, 2012: 40).

direcionar a pesquisa do *performer* através de reflexões sobre o planejamento da prática, sobre o momento da prática (*feedback*), e considerações posteriores. Segundo Benetti (2013b: 162),

o diário reflexivo foi utilizado como base documental de registro sobre a prática instrumental – no que diz respeito ao planejamento e autoavaliação de acordo à aplicação de estratégias de estudo para o aprimoramento expressivo do intérprete – constituindo uma ferramenta de coleta de dados para a análise autoetnográfica realizada posteriormente.

Objetivos. Os critérios metodológicos estabelecidos por Benetti (2013b) foram definidos de forma a responder às seguintes questões: (1) qual é a funcionalidade prática das estratégias de estudo para o aprimoramento da expressividade elaboradas a partir do relato de pianistas profissionais? (2) existem incongruências relacionadas às estratégias elaboradas? Da mesma forma, foram apresentados os seguintes objetivos: (1) testar na prática os mecanismos de aprimoramento expressivo musical elaborados a partir do estudo prévio realizado com pianistas profissionais; (2) verificar a pertinência de determinado mecanismo em relação à expressividade no tocante à abordagem prática do instrumentista; (3) complementar a visão sobre o fenômeno expressivo através da experiência prática pessoal como *performer*; e (4) fornecer um panorama abrangente sobre o trabalho de preparação expressiva de uma obra musical.

Metodologia. Em termos metodológicos, a pesquisa foi desenvolvida em três etapas: (1) sistematização de estratégias de estudo elaboradas a partir do relato de pianistas profissionais; (2) realização de sessões práticas de estudo baseadas na sistematização das estratégias e registro no diário reflexivo; e (3) descrição do processo e análise final dos resultados. A sistematização de estratégias de estudo teve como base uma listagem de estratégias obtida a partir do estudo prévio realizado com 20 pianistas profissionais (entrevista semiestruturada e posterior análise de dados), que levou à distinção e categorização de estratégias (ex. dedilhado, aspectos técnico-mecânicos, gestos e movimentos físicos); estas foram ordenadas e numeradas de acordo com sua recorrência quantitativa na abordagem dos pianistas. As sessões práticas de estudo foram realizadas até fornecerem *feedback* sobre todas as estratégias sistematizadas, e o registro no diário reflexivo foi conduzido de acordo com os seguintes tópicos: (1) “estruturação” (descrição sobre a definição das estratégias a serem aplicadas), (2) “aplicação prática” (descrição sobre a execução das estratégias), e (3) “autoavaliação” (reflexão sobre os resultados expressivos obtidos durante a aplicação prática das estratégias). A terceira etapa apresentou a perspectiva do pesquisador e a análise final sobre o experimento. O modelo consistiu em descrever o processo envolvido durante a prática no instrumento, consultar a avaliação sobre as estratégias de estudo para a expressividade registradas no diário reflexivo pelo pesquisador/intérprete, e proceder à análise final de resultados segundo as questões e objetivos definidos anteriormente.

Resultados. Os resultados apresentados por Benetti (2013b) sugerem compatibilidade na associação do método autoetnográfico à pesquisa sobre expressividade musical. Segundo o autor, este sistema de investigação permitiu apontar funcionalidades, incongruências, pertinências, deficiências e aprimoramentos quanto à aplicação de determinado mecanismo no processo que envolve a expressividade e a preparação de repertório. Neste âmbito, o diário reflexivo (documento redigido à mão com 191 páginas e análise minuciosa de 59 estratégias de estudo) foi

um elemento fundamental, na medida em que possibilitou o registro dos dados obtidos para a análise. Segundo o autor,

a autoetnografia possibilitou a realização de uma análise de dados adequada, autêntica e comprometida com o processo que envolve a preparação de repertório. Complementarmente, os dois processos [autoetnografia e diário reflexivo] interagiram de forma natural, sem que houvesse necessidade de adaptação de um ou outro mecanismo em função dos objetivos propostos nesta etapa da pesquisa. Desta forma, a integração entre a autoetnografia e o diário reflexivo contribui para avaliar o fenômeno da expressividade de forma detalhada, atenta a particularidades, e para validar a fusão entre as modalidades da prática instrumental e pesquisa (BENETTI, 2013b: 235).

Algumas vantagens específicas foram descritas por Benetti (2013b) na aplicação do método autoetnográfico: (1) interesse pessoal e comprometimento do pesquisador/*performer* pelo tema como parte do seu universo e como indivíduo da ação; (2) proximidade e intimidade do pesquisador/*performer* com o objeto de estudo; (3) acesso privilegiado e direto aos elementos específicos do fenômeno; (4) possibilidade do reconhecimento de mecanismos despercebidos em uma observação externa sobre o objeto de investigação; e (5) visão global sobre o fenômeno proporcionada pela ação, experimentação e análise sobre o objeto de investigação. Além disso, a interferência do *performer*/pesquisador sobre os dados e resultados (representados pela sua própria experiência) é tida pelo autor como parte do processo característico do método autoetnográfico (que presume uma componente autobiográfica, reflexiva e analítica), o qual é validado precisamente pela presença desta componente. Dessa forma, “ao assumir o modelo proposto, o pesquisador deve assumir com a maior fidelidade a sua postura de *performer* durante o processo de investigação, o que significa optar, inferir, criar e tomar decisões sobre os dados disponíveis, tal como ocorre habitualmente durante a sua prática no instrumento” (BENETTI, 2013b: 157).

No que diz respeito à expressividade, os resultados demonstraram que os principais mecanismos pertinentes ao aprimoramento da expressividade na performance pianística não estiveram relacionados somente ao trabalho no instrumento, mas também a ações fora do mesmo. Neste sentido, a análise qualitativa demonstrou que a maior relevância sobre estratégias de preparação expressiva na prática pianística recaiu sobre aspectos do fraseado (contrastes em termos de dinâmica, organização estrutural da frase), realização de contrastes em geral (articulação, dinâmica, agógica), aplicação de *rubato*, trabalho sobre gestos e movimentos físicos, referência e utilização de elementos extramusicais (literatura, artes plásticas, dança, imagens em geral), audição de gravações, estudo histórico e contextual sobre a obra e gravação da prática. Em termos específicos, de acordo com a avaliação qualitativa apresentada no diário reflexivo, as seguintes estratégias foram consideradas eficientes ao aprimoramento expressivo: estudo contextual e histórico, análise da obra, audições de gravações, realização da leitura, escolha de dedilhados, escolha do andamento, manipulação de aspectos técnico-mecânicos, preparação de gestos e movimentos físicos, trabalho sobre trechos específicos, manipulação do fraseado, execução das articulações, aplicação de *rubato*, manipulação do pedal de ressonância, realização de contrastes, aplicação de recursos extramusicais, formação da visão global e uso de gravador.

Por fim, o autor observou a pertinência dos seguintes aspectos gerais sobre o aprimoramento expressivo na prática pianística: (1) interação de mecanismos complementares de concepção e realização interpretativa no instrumento e fora do instrumento de forma a criar uma imagem expressiva da execução que servirá de guia durante a prática; (2) importância da autoavaliação e eficiência na organização da prática segundo objetivos expressivos pré-estabelecidos e abordagem a aspectos mais diretamente relacionados à expressividade; (3) pertinência à expressividade de mecanismos vinculados primordialmente a um estágio avançado de interpretação (que implica o foco em determinado objetivo expressivo), mesmo quando relacionado a aspectos básicos de execução (por exemplo: escolha de dedilhados e definição do gesto); (4) importância de conhecimentos histórico-musicais, teórico-musicais e extramusicais, de forma a interagir com estratégias de aprimoramento expressivo durante a prática; e (5) maior pertinência relativamente à expressividade dos seguintes aspectos musicais, mencionados de forma recorrente como objetivos expressivos durante a realização do experimento: caráter musical, fluência melódica, fraseado e sonoridade.

Discussão

Para abordar de forma crítica o modelo aplicado por Benetti (2013b), é necessário esclarecer o papel assumido pela expressividade musical com respeito à autoetnografia. Neste caso, a relação entre a temática e o modelo de investigação corresponde à avaliação de um objeto tácito musical através de um processo autobiográfico. Neste âmbito, a expressividade corresponde a uma opção de interesse do pesquisador/*performer*, e qualquer outra temática desta categoria estaria enquadrada da mesma forma como objeto de investigação (por exemplo, tópicos relacionados à interpretação subjetiva/pessoal). Com isso quer-se afirmar que esta revisão e avaliação do modelo autoetnográfico aplicado por Benetti (2013b) pode ser tomada como referência para a aplicação da autoetnografia sobre outras temáticas além da expressividade, sobretudo com relação à performance musical em representação aos seus aspectos mais subjetivos.

A partir deste prisma, a tendência apontada por Benetti (2013b) – a corroborar grande parte dos autores referenciados na contextualização deste artigo – indica uma série de vantagens com relação à aplicação do método autoetnográfico em pesquisas que envolvem o pesquisador/*performer* sobre determinado tema: interesse pessoal, comprometimento, proximidade, intimidade, acesso privilegiado, reconhecimento e visão global sobre o mesmo. Este aspecto reflete o caráter flexível do método autoetnográfico em acomodar diversas abordagens, o que permite ao pesquisador/*performer* discursar sobre tópicos de seu gosto e interesse particular e evidenciar eventos pertinentes não impostos sobre determinada investigação: o texto autoetnográfico é caracterizado por juízo de valores em primeira pessoa. Ou seja, a pesquisa autoetnográfica é compensatória do ponto de vista do gosto pessoal do pesquisador/*performer*.

À parte desta característica, a grande vantagem e atrativo do modelo autoetnográfico de investigação com relação ao pesquisador/*performer* reside no seu caráter autobiográfico – característica ausente em outros modelos de investigação. Este modelo valoriza o intérprete (que não é tido apenas como mais um exemplar sobre determinado experimento científico) e evidencia a sua arte ao dar voz ativa às suas reflexões e considerações pessoais artísticas: aqui o artista está em primeiro plano e é imprescindível que atue como tal sem restrições. Além disso, a

flexibilidade do método permite inseri-lo também como uma forma artística de pesquisa, tendo em vista que o *performer* tem a liberdade de posicionar-se como artista sobre determinado tema, representado pela sua própria arte. Dessa forma, a autoetnografia não caracteriza um modelo desinteressante que limita o espaço de ação do pesquisador/*performer*, mas atrai o intérprete pela valorização das suas ideias e experiências artísticas. Além disso, o caráter autobiográfico presente na autoetnografia permite registrar em pormenor (objetivamente e subjetivamente) procedimentos e estratégias relacionados a *performers* de excelência motivados a descrever a sua ação artística.

Outra vantagem da utilização do modelo autoetnográfico de pesquisa reside no compromisso com a realidade durante investigação. Ou seja, a autoetnografia valoriza aspectos frequentemente negligenciados que são primordiais em termos de pesquisa artística, dá voz à emoção e aspectos subjetivos da personalidade que podem ter um importante papel no entendimento e interpretação musical. Aqui encontramos relação pertinente com a pesquisa sobre expressividade em música: a mesma está relacionada a características psicofísicas individuais e aspectos tácitos de execução instrumental, o que torna o procedimento autoetnográfico compatível pela visibilidade e importância adquirida na descrição das impressões do “eu” durante a investigação. Um exemplo prático relacionado à pesquisa conduzida por Benetti (2013b) consiste na pertinência encontrada pelo pesquisador sobre a influência no resultado expressivo obtido através da aplicação de estratégias de estudo fora do instrumento ou com relação à gravação da prática: estratégias relacionadas a estes tópicos teriam sido relativamente ignoradas, tendo em vista apenas os resultados do estudo preliminar realizado com pianistas profissionais (como um modelo habitual de pesquisa envolvendo o investigador não intérprete).

Em suma, por sua flexibilidade, pessoalidade, caráter autobiográfico que valoriza o intérprete, e compromisso com a realidade ao valorizar aspectos frequentemente negligenciados em investigação artística, a autoetnografia consiste em um método que sublinha a originalidade de cada investigação e respeita os aspectos ecológicos envolvidos no processo e resultados da mesma. Além disso, é necessário sublinhar duas das vantagens apontadas por Anderson (2006): a maior disponibilidade e acesso a dados pelo pesquisador como objeto de estudo; e o acesso a significações mais profundas sobre a matéria. Finalmente, a abordagem autoetnográfica ainda apresenta dois pontos atrativos em termos de realização: corrobora sobretudo estudos que visem o aprimoramento pessoal do *performer*/pesquisador como instrumentista (ex. estudos sobre técnica e/ou aspectos interpretativos de execução sobre determinada obra); e é exequível sem a necessidade do envolvimento de uma grande quantidade de recursos humanos.

Tendo em vista proporcionar uma melhor compreensão sobre a pertinência da aplicação do modelo autoetnográfico, também é objeto desta revisão crítica estabelecer um balanço entre o primeiro argumento desfavorável à autoetnografia apresentado por Delamont (2007) e refutado por Benetti (2013b). Neste caso, o argumento diz respeito à influência negativa ou positiva determinada pela proximidade do pesquisador com os dados envolvidos na investigação: existem as duas possibilidades. Ao mesmo tempo em que a proximidade do investigador permite o acesso a informações antes ocultas e imperceptíveis sobre o sujeito da ação (como no caso do pesquisador não intérprete – ex. sensações de difícil transmissão interpessoal e eventos de ordem subjetiva-pessoal que possam ser ignorados durante uma entrevista), pode restringir o seu campo de visão analítico-investigatório sobre a totalidade do fenômeno e deixar prevalecer uma postura influenciada por tendências e crenças pessoais. Uma hipótese para contornar este problema é

procurar equilibrar a postura de *performer* e pesquisador durante a realização das ações correspondentes, e assumir ao máximo a postura de investigador ao realizar a análise de dados (o que torna pertinente a inclusão do investigador como *performer*/objeto de descrição para fundamentar artigos).

Um problema específico relacionado à investigação conduzida por Benetti (2013b) diz respeito à realização da autoetnografia baseada em tópicos estabelecidos por terceiros (estratégias de estudo sistematizadas a partir do relato de pianistas entrevistados), e não a partir de critérios pessoais do intérprete/investigador. Neste caso, os aspectos envolvidos não estão necessariamente relacionados ao *performer*, mas são indicados pelo pesquisador. Dessa forma, a autoetnografia está presente como um processo parcial sobre a investigação, o que comporta uma duplicidade em termos de avaliação processual. Uma avaliação negativa deste processo pode ser considerada tendo em vista a restrição e imposição de ações ao *performer* que, como autor da autoetnografia, deveria atuar com maior liberdade em termos de concepção de ideias relacionadas à resolução do problema de pesquisa. Ou seja, esta abordagem inibe a valorização do seu posicionamento pessoal quanto à sua arte – a componente autobiográfica da autoetnografia perde sua força. Por outro lado, o diálogo estabelecido entre o pesquisador/*performer* com outras abordagens permite validar a investigação em termos globais pela consistência dos dados provenientes da análise de uma larga amostra investigada. Além disso, esta abordagem permite ao *performer* enriquecer a sua concepção sobre o objeto de estudo a partir do contato com outras ideias relacionadas ao mesmo. Neste caso, a pesquisa pode fornecer resultados consistentes, mas perde parte do seu caráter autoetnográfico.

Um segundo problema relacionado à pesquisa realizada por Benetti (2013b) diz respeito à posição assumida pelo “diário reflexivo” com relação à autoetnografia em termos globais de investigação. Neste ponto, a abordagem de Benetti (2013b) descreve e coloca hierarquicamente lado a lado dois mecanismos de proporções absolutamente distintas: procedimento de investigação e perspectiva metodológica. No entanto, até que ponto podemos colocar no mesmo patamar um procedimento e uma perspectiva metodológica? Neste caso, a autoetnografia consiste em uma perspectiva metodológica e o “diário reflexivo” em um procedimento como parte do processo autoetnográfico, e seria prudente situar este como tal: uma ferramenta auxiliar à autoetnografia não equiparada à mesma.

Outro problema – agora de cunho geral – está relacionado à capacitação do *performer*/pesquisador como tal para a condução da autoetnografia. Uma abordagem deficiente em termos de proficiência artística poderá fornecer resultados inconsistentes referentes à execução musical, e uma abordagem despida de proficiência investigatória poderá carecer do rigor científico necessário para a consistência da pesquisa. Qualquer das formas pode resultar na apresentação de resultados duvidosos quanto à comprovação de veracidade. Neste caso, o indivíduo precisa apresentar excelência tanto nas suas habilidades de *performer* quanto de pesquisador.

Além dos tópicos já abordados, também é necessário numerar algumas desvantagens relacionadas à aplicação do modelo autoetnográfico: (1) a principal é o caráter “narcisista” impregnado na abordagem autoetnográfica – quer dizer, eu mesmo toco, eu mesmo investigo, eu mesmo faço a avaliação dos dados – o que pode ser muito questionado a nível de modelo científico de abordagem; (2) a grande quantidade de tempo requerida para o registro por escrito de atividades que envolvem um alto grau de subjetividade (a descrição de apenas um ataque a uma única nota musical poderá render páginas); (3) a carência da comprovação de resultados por meio

da experimentação com uma amostra significativa de indivíduos (o que sublinha a validade do método como modelo autobiográfico de investigação); e (4) a ausência de diálogo com outros membros do grupo, o que pode favorecer uma postura impositiva do *performer*/investigador.

Em conclusão, ainda assim os resultados da revisão crítica indicam que a autoetnografia consiste em um método de investigação artística adequado à performance musical na medida em que registra de forma eficiente e natural o processo habitual de prática do instrumentista e fornece uma descrição completa sobre os elementos envolvidos (ex. processos mentais e físicos envolvidos na execução). Em suma, a flexibilidade do método autoetnográfico permite ao pesquisador/*performer* discursar sobre tópicos de seu gosto e interesse particular e evidenciar eventos pertinentes não impostos sobre determinada investigação; e o caráter autobiográfico valoriza o intérprete e evidencia a sua arte ao dar voz ativa às suas reflexões e considerações pessoais artísticas.

Referências

- ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy H.; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- ANDERSON, Leon. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, v.35, n.4, p.373-395, 2006.
- BAYLEY, Amanda; ELVERDAM, Beth. Rehearsal as Creative Process. In: PERFORMANCE STUDIES NETWORK INTERNATIONAL CONFERENCE, 2., 2013, Cambridge. *Online Resource*. Cambridge, 2013, p.1-8. Disponível em: <http://www.cmpcp.ac.uk/PSN2/PSN2013_Bayley-Elverdam.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2015.
- BENDRUPS, Dan; DOWNES, Graeme. *Dunedin Soundings: Place and Performance*. 1. ed. Dunedin: Otago University Press, 2011.
- BENETTI, Alfonso. Comunicação estrutural e comunicação emocional nas Variações sobre um Tema Nordestino de Almeida Prado. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- _____. Expressivity and Musical Performance: Practice Strategies for Pianists. In: PERFORMANCE STUDIES NETWORK INTERNATIONAL CONFERENCE, 2., 2013a, Cambridge. *Online Resource*. Cambridge, 2013, p. 1-18. Disponível em: <http://www.cmpcp.ac.uk/PSN2/PSN2013_Benetti.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2015.
- _____. Expressividade e performance pianística. Tese de doutorado. Universidade de Aveiro (Portugal), 2013b. Aveiro: UA, 2013. 311p. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/handle/10773/12360>>. Acesso em: 28 jul. 2015.
- BORGOFF, Henk. The Debate on Research in the Arts. *Dutch Journal of Music Theory*, v.12, n.1, p.1-17, 2007.
- BRIDGENS, Rute. Autoethnography and Untold Stories. *Qualitative Researcher*, n.4, p.4-6, 2007.
- BYO, James L. Applying Score Analysis to a Rehearsal Pedagogy of Expressive Performance. *Music Educators Journal*, v.101, n.2, p.76-82, 2014.
- CARRARA, André. Deliberação expressiva e toque pianístico. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

- COBUSSEN, Marcel. On Differentiations in Musical Research. In: CADUFF, Corina; SIEGENTHALER, Fiona; WALCHLI, Tan (Eds.). *Art and Artistic Research*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2009. p.46-55.
- CRISPIN, Darla. Artistic Research and Music Scholarship: Musing and Models from a Continental European Perspective. In: DOGANTAN-DACK, Mine (Ed.). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Farnham: Ashgate, 2015. p.53-72.
- CROFT, John. Composition is not Research. *Tempo*, v.69, n.272, p.6-11, 2015.
- DAVIDSON, Jane W. Making a Reflexive Turn: Practical Music-Making Becomes Conventional Research. In: DAVIDSON, Jane (Ed.). *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*. 1. ed. Aldershot: Ashgate, 2004. p.133-148.
- DAVIES, Charlotte A. *Reflexive Ethnography: A Guide To Researching Selves and Others*. 1. ed. New York: Routledge, 2008.
- DELAMONT, Sara. Arguments Against Auto-Ethnography. *Qualitative Researcher*, v.4, p.2-4, 2007.
- DOGANTAN-DACK, Mine. The Art of Research in Live Music Performance. *Music Performance Research*, v.5 (special issue), p.34-48, 2012.
- DOMENICI, Catarina L. Three Instances of Composer-Performer Collaboration: The Performer's Point of View. In: PERFORMANCE STUDIES NETWORK INTERNATIONAL CONFERENCE, 2., 2013, Cambridge. *Online Resource*. Cambridge, 2013. Disponível em: <http://www.cmpcp.ac.uk/PSN2/PSN2013_Domenici.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2015.
- DRUMMOND, John. The Creative Artist as Researcher Practitioner. In BENDRUPS, Dan; DOWNES, Graeme (Eds.). *Dunedin Soundings, Place and Performance*. Otago: Otago University Press, 2011. p.29-40.
- ELLINGSON, Laura; ELLIS, Carolyn. Autoethnography as Constructionist Project. In: HOLSTEIN, James A.; GUBRIUM, Jaber F. (Eds.). *Handbook of Constructionist Research*. New York: Guilford Press, 2008. p.445-466.
- ELLIS, Carolyn. *The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography*. 1. ed. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2004.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: an overview. *Forum: Qualitative Social Research*, v.12, n.1, article 10, Jan. 2011.
- ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. *Composing Ethnography: Alternative Forms of Qualitative Writing*. 1. ed. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 1996.
- _____. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna (Eds.). *The Handbook Of Qualitative Research*. London: Sage, 2000. p.733-766.
- GERLING, Fredi V. Performance Analysis and Analysis for Performance: A Study of Villa Lobos' Bachianas Brasileiras No.9. Tese (Doutorado). University of Iowa, Iowa, 2000.
- GERLING, Cristina M. P. C. Barcarola op. 60 de F. Chopin: etapas e estratégias de aprendizagem. *Arts Research Journal*, v.1, p.59-75, 2014.
- GRAY, Carole; MALINS, Julian. *Visualizing research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. 1. ed. Aldershot: Ashgate, 2004.

GROSSO, Hideraldo L. *Prelúdios para piano de Almeida Prado*. Fundamentos para uma interpretação. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

HARPER, Nancy L. et al. *Superlearning*™ Techniques for Music Memorization: A Case Study with Pianists. In: CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 4, 2011, Aveiro. PESTANA, R.; CARVALHO, S. (Eds.). *Proceedings and Abstracts...*, 2011. p.1-16.

HILL, Juniper. Economic Motivations and Inhibitions of Musical Creativity. In: PERFORMANCE STUDIES NETWORK INTERNATIONAL CONFERENCE, 3, 2014, Cambridge. *Online Resource*. Cambridge, 2014, 1-25. Disponível em: <http://www.cmpcp.ac.uk/PSN3/PSN2014_Hill.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2015.

HOLMAN JONES, Stacy. Autoethnography: Making the Personal Political. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna (Eds.). *The Handbook Of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2005. p.763-791.

HULTBERG, Cecilia. Artistic Processes in Music Performance: A Research Area Calling for Interdisciplinary Collaboration. *Swedish Journal of Musicology*. Special Issue on Artistic Research in Music, v.95, p.79-94, 2013.

LISBOA, Tania. Practising for Memorised Performance: A Comparison of Thoughts and Action. In: CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 4., 2011, Aveiro. PESTANA, R.; CARVALHO, S. (Eds.). *Proceedings and Abstracts...*, 2011. p.1-11.

LITTLE, Suzanne. Practice and Performance as Research in Arts. In: BENDRUPS, Dan; DOWNES, Graeme (Eds.). *Dunedin Soundings: Place and Performance*. Dunedin: Otago University Press, 2011. p.19-28.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en musica*. Problemas, métodos, experiencias y modelos. 1. ed. Barcelona: ESMUC, 2014.

MACRITCHIE, Jennifer. Exploring Expressive Piano Touch Through Measurements of Finger Curvature. In: CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 4, 2011, Aveiro. PESTANA, R.; CARVALHO, S. (Eds.). *Proceedings and Abstracts...*, 2011. p.1-12.

MARINHO, Helena. Interpretação historicamente informada em Portugal: discursos e equívocos. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (Eds.). *Interpretação musical: teoria e prática*. Lisboa: Colibri, 2007. p.177-189.

MARINHO, Helena; CARVALHO, Sara. From Fortepiano to Modern Piano: A Case Study of a Performer / Composer Collaboration. In: MARSHMAN, Anne (Ed.). *Performers' Voices Across Centuries, Cultures, and Disciplines*. London: Imperial College Press, 2012. p.177-190.

MCALLEESE, Ray. Skill Acquisition: The Curious Case of Information Searching. In: EUROCONFERENCE, 1, 1999, Salamanca (Espanha). *Proceedings of Teaching of Information and Communication Sciences*. Pontifícia de Salamanca, 1999. p. 1-43. Disponível em: <[http://www.clab.edc.uoc.gr/hy302/papers/Aleese-skills acquisition.pdf](http://www.clab.edc.uoc.gr/hy302/papers/Aleese-skills%20acquisition.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2015.

MCALB, Murphy. Gesturing (in) Music: The Role of Embodied Music Cognition on Ensemble Interaction. In: CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 4, 2011, Aveiro. PESTANA, R.; CARVALHO, S. (Eds.). *Proceedings and Abstracts...*, 2011. p.1-10.

PAKES, Anna. Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research. *Working Papers in Art and Design*, n.3, p.1-11, 2004. Disponível em: <http://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf>. 2 dez. 2012.

PÓVOAS, Maria B. C. Movimento, coordenação bimanual e desempenho motor. Conceitos e aplicações interdisciplinares na otimização da ação pianística. In: CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 4, 2011, Aveiro. PESTANA, R.; CARVALHO, S. (Eds.). *Proceedings and Abstracts...*, 2011. p.1-13.

RILEY, Shannon R.; HUNTER, Lynette. *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*. 1. ed. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2009.

RIORDAN, Niamh O. Autoethnography: Proposing a New Method For Information Systems Research. In: TWENTY SECOND EUROPEAN CONFERENCE ON INFORMATION, 22, 2014, Tel Aviv. Complete research. *Anais...*, 2014. p.1-14. Disponível em <<http://aisel.aisnet.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=ecis2014>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

SCHUBERT, Emery; FABIAN, Dorottya. The Dimensions of Baroque Music Performance: a Semantic Differential Study. *Psychology of Music*, v.34, n.4, p.573-586, 2006.

SCRIBANO, Adrián; DE SENA, Angelica. Construcción de conocimiento en Latinoamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografia como estratégia de investigación. *Cinta Moebio*, v.34, p.1-15, 2009.

THEORO, Jaqueline Paula. A técnica de mão da trompa natural utilizada como ferramenta de enriquecimento para performance do trompista moderno: aplicação direcionada aos quintetos de sopro de Anton Reicha. In: CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 4, 2011, Aveiro. PESTANA, R.; CARVALHO, S. (Eds.). *Proceedings and Abstracts...*, 2011. p.1-12.

TORNQUIST, Peter. *Improvisation–Interaction–Composition: Exploring Feedback-Systems as a Compositional Model*. Tese de doutorado. Norwegian Academy of Music, Oslo, 2009.

WOLLCOT, Harry F. *The Ethnographic Autobiography*. *Auto/Biography*, v.12, n.2, p.93-106, 2004.

.....

Alfonso Benetti is a professional pianist and post-doctoral researcher at University of Aveiro and INET-MD (Portugal). As a pianist, Dr. Benetti has appeared in concerts as a soloist in Brazil, Portugal, Germany, England, Austria and Poland; and as a researcher, has developed an extended study on expressivity in music performance and improvised music - *Expressivity and Piano Performance* (2013); *Expressivity and Music Performance: Practice strategies for pianists* (2013). In this sense, Dr. Benetti has published articles in international music journals (Canada, Germany, Brazil and Portugal); and participated in conferences in Germany, England, Spain, Brazil and Portugal. Alfonso Benetti concluded his PhD in Music in 2013 at University of Aveiro (Portugal) and is also the co-author and editor of the book *Moda, Música e Sentimento* (2016). alfonsobenetti@ua.pt