

Robert Pouwhare

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0000-0002-8093-2099>

robert.pouwhare@aut.ac.nz

Robert Pouwhare is a television director/producer and app developer with 40 years of production experience in broadcasting. As an artist, he has exhibited paintings and a sculptural installation at The National Museum of New Zealand, Te Papa Tongarewa and the Wellington Art Gallery. He has also composed music and is the lyricist for over 50 original songs aimed at kohanga reo (Māori language immersion pre-school) children in a concerted effort at language revitalisation.

Robert Pouwhare é um diretor/produtor de televisão e desenvolvedor de aplicativos com 40 anos de experiência em produção de radiodifusão e PhD em Arte e Design, obtido junto a Auckland University of Technology. Como artista, expôs pinturas e uma instalação escultural no Museu Nacional da Nova Zelândia, no Te Papa Tongarewa e na Galeria de Arte de Wellington. Ele também compôs músicas e é letrista de mais de 50 canções originais destinadas a crianças da kohanga reo (pré-escola de imersão no idioma maori) em um esforço conjunto de revitalização do idioma.

The Māui Narratives: from bowdlerisation, dislocation and infantilisation to veracity, a Māori practice-led approach

Keywords

Bowdlerisation, Māui, Pūrākau Storytelling,
Māori approach to practice-led, Te reo Maori

Abstract

In Aotearoa New Zealand, as a consequence of colonisation, generations of Māori have been alienated from both their language and culture. This project harnessed an artistic re-consideration of pūrākau (traditional stories) such that previously fractured or erased stories relating to Māui-tikitiki-a-Taranga were orchestrated into a coherent narrative network. Storytelling is not the same as reading a story aloud or reciting a piece from memory. It also differs from performed drama, although it shares certain characteristics with all of these art forms. As a storyteller I look into the eyes of the audience and we both construct a virtual world. Together the listener and the teller compose the tale. The storyteller uses voice, pause and gesture; a listener, from the first moment, absorbs, reacts and co-creates. For each, the pūrākau is unique. Its story images differ. The experience can be profound, exercising thinking and emotional transformation. In the design of 14 episodes of the Māui narrative, connections were made between imagery, sound and the resonance of traditional, oral storytelling. The resulting Māui pūrākau, functions not only to revive the beauty of te reo Māori, but also to resurface traditional

values that lie embedded within these ancient stories. The presentation contributes to knowledge through three distinct points. First, it supports language revitalisation by employing ancient words, phrases and karakia that are heard. Thus, we encounter language expressed not in its neutral written form, but in relation to tone, pause, rhythm, pronunciation and context. Second, it connects the Māui narratives into a cohesive whole. In doing this it also uses whakapapa to make connections and to provide meaning and chronology both within and between the episodes. Third, it elevates the pūrākau beyond the level of simple children's stories. The inclusion of karakia reinforces that these incantations are in fact sacred texts. Rich in ancient language they give us glimpses into ancient epistemologies. Appreciating this elevated state, we can understand how these pūrākau dealt with complex human and societal issues including abortion, rape, incest, murder, love, challenging traditional hierarchies, the power of women, and the sacredness of knowledge and ritual. Finally, the presentation considers both in theory and practice, the process of intergenerational bowdlerisation.

Introduction

This article employs a research design that draws on a distinctive Māori framework. Drawing on kaupapa Māori and artistic practice-led research approaches, a 'Pūrākau' methodology designed for the author's PhD degree completed in 2020. This has been discussed in a variety of subsequent research (Pouwhare & McNeil, 2018).

The word pūrākau derives from the words rākau (tree) and pū (roots) (Figure 1). It is also the word for narrative and it is now in common usage as a description of storytelling. As a documentary filmmaker and linguist, I have sought to reclaim and develop approaches to Māori storytelling through practice. Because this study is a practice-led inquiry, as I research, my mahi (practice) surfaces potential and draws into consideration what is conceptually, artistically and technically possible. The pūrākau methodology brings my practice and my being Māori together into a productive synergy that enables me to work from a distinctive ontological and epistemological position that understands the role of the seen and the unseen.

This article takes us on a methodological journey into creative practice through an indigenous perspective. It begins with a discussion of the Kaupapa Māori and artistic practice research paradigms. We then move on to a discussion of the Pūrākau methodology and Māori philosophical antecedents that resource it. Following this, we consider the seven methods divided into three phases, through which the methodology is activated (Figure 2). The article is concluded with a discussion of the strengths and challenges of the research design.

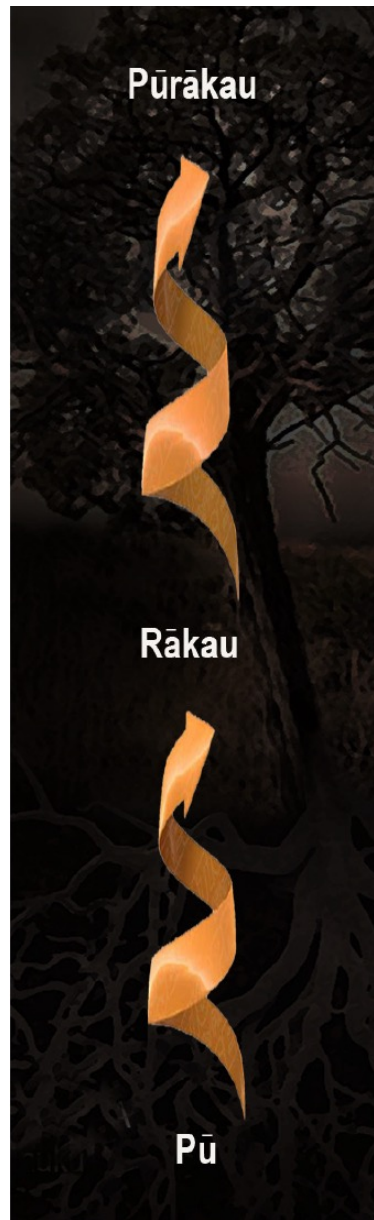


Figure 1. Structure of the word Pūrākau.



Figure 2. Research design showing relationships between the paradigms, methodology and methods.

Research paradigm

A paradigm may be defined as the “basic belief system or worldview that guides the investigation” (Guba & Lincoln, 1994, p.105). Research paradigms are generally described as positivist, interpretivist, radical or post-structural (Candy, 1989; Carr & Kremmis, 1986; Crotty, 1998; Gage, 1989; Guba & Lincoln, 1994; Sarantakos, 1993). Mackenzie and Knipe (2006) argue that:

It is the choice of the paradigm that sets down the intent, motivation and expectations for the

research. Without nominating a paradigm as the first step, there is no basis for subsequent choices regarding methodology, methods, literature or research design (2006, para. 6).

Kaupapa Māori and artistic practice-led research intersect to facilitate the development of a creative work that is rooted in Māori knowledge, language, beliefs and values.

Kaupapa Māori as a research paradigm

Kaupapa Māori is based upon and informed by, mātauranga Māori (Māori knowledge and epistemology). It “provides a cultural template, and philosophy that asserts that the theoretical framework being employed is culturally defined and determined” (Pihama, 2010, p. 6).

Moewaka-Barnes (2000) suggests that “Kaupapa Māori research takes a distinctive approach which stems from a Māori worldview” (p. 9). The catalyst for Kaupapa Māori research resulted from disparate power relations as Māori became increasingly critical of researchers from dominant cultures undertaking research in Māori communities. The challenge concerned an empowered and disempowered dichotomy that replicated an imbalance of influence in research and education between the colonisers and the colonised (Cram, 2001; Gibbs, 2001; Pihama, 1997, 2015; Smith, 1999; Walker 1985). In 1985, Walker articulated the issue when he observed:

Māori education [has] become the hunting ground of academics as neophytes cut their research teeth on the hapless Māori. It has the advantage that Māori are in the subordinate position with little or no social power to keep out

the prying Pākehās. Furthermore, being marginal to the social mainstream, Māori are not in a position to challenge the findings of published research, let alone the esoteric findings of academic elites. (p. 231)

Kaupapa Māori as a research paradigm is a relatively new development and it is articulated in different ways. Being aware that tribal differences can account for some of these, throughout this article, I acknowledge a discernible Tūhoe influence in the way that Kaupapa Māori theory is interpreted. Mahuika (2008) suggests such specificity is integral to the paradigm. She also says that kaupapa Māori: “...is perhaps one of Aotearoa’s most significant contributions to the paradigm proliferation occurring internationally, as indigenous and minority scholars seek ways and means of articulating their own truths and realities within the western dominant structures of the academy” (p. 3).

Pūrākau, as a research paradigm, claims epistemological space within the Academy. It is thus, political in intent and it holds Māori thinking at its core.

Artistic Research Paradigm

Complementing the Kaupapa Māori approach, the article applies a paradigm from non-Maori discourses that may be described as ‘Artistic Research.’ On one level, artistic research may be understood as “research in which the professional and or creative practices of art, design or architecture play an instrumental part in an inquiry” (Rust, Mottram & Till, 2007, p. 11). However, Mäkelä & O’Riley (2012) suggest that such research involves “a simultaneously creative and rationalising process, at the heart of which lies the undeniable curiosity of the artist or designer” (p. 8). Gray (1996) notes that such research is progressed through generative and reflective practice. Mäkelä, Nimkulrat, Dash & Nsenga (2011, p. 8) see artistic

research as “academically-attuned [and] practice-led” and within it, practices of art making, thinking, reflection and remaking develop in partnership.

Julian Klein argues that the arts have legitimacy in the Academy as a credible mode of research. Arguing that artistic inquiry can deliver specific knowledge that evades conventional research methods, he says:

The arts are granted the authority to formulate and address basal and yet complex issues in their specific ways, which don’t have to be less reflected than those of philosophy or physics, being capable to gain specific knowledge that could not be delivered otherwise. (Klein, 2010, p. 5)

Klein argues that “artistic knowledge, is physical embodied knowledge [and] the knowledge that artistic research strives for, is a felt knowledge” (ibid., p. 6). Such knowledge, he suggests, is subjectively oriented and our modes of perception are the ‘subject’ of knowledge. He also posits that artistic knowledge is “acquired through sensory and emotional perception ... through artistic experience, from which it cannot be separated” (ibid.). Such knowledge, he contends, may be “silent or verbal, declarative or procedural, implicit or explicit” (ibid.). In his consideration of artistic inquiry, Klein observes that the researcher embodies a paradoxical position, and is required to look “from outside of a frame and

simultaneously enter into it” (ibid., p. 3). In this article, I posit that artistic, practice-led research, viewed through a Kaupapa Māori lens, may facilitate new and culturally authentic ways of thinking and doing. The ability for a doctoral candidate to pursue productive synergies between such paradigms relies upon a certain receptiveness within the Academy. However, it is an intention of the article to demonstrate how such openness might facilitate, respect and resource values that we, as indigenous people, see and experience when we inquire into what is not known and draw forth new knowledge.

Methodology

Having discussed the dual paradigms that orient the inquiry, it is useful to consider the methodology. When we use the word methodology, Guba and Lincoln (1994, p. 108) suggest that we ask, “How can the inquirer go about finding out whatever they believe can be known?” Thus, methodology may de

scribe the systematic way that a researcher discovers knowledge. Given the concerns with narrative, *te ao Māori*, (the Māori world view) and the importance of explicit and non-explicit knowledge in this article, I have designed a methodological construct called *pūrākau*.

Māori philosophical antecedents

Pūrākau as a methodology draws on the narratives of the primeval parents, Ranginui and Papatūānuku. Their separation brought the world from darkness to light. Walker (2005) and Ware (2009) suggest that *pūrākau* may be conceived as carrying the cosmological narratives of the Māori while speaking of the creation of the world, of gods, of demigods, of the universe, of the heavens – and of what is seen and unseen. It is *whakapapa*

(genealogy) that underpins *pūrākau*, and it is through this that stories are related and connected.

Within the methodological concept, Papatūānuku is situated in the earth and Ranginui in the light, and knowledge grows between these realms (Figure 3). As research progresses, knowledge becomes explicit.

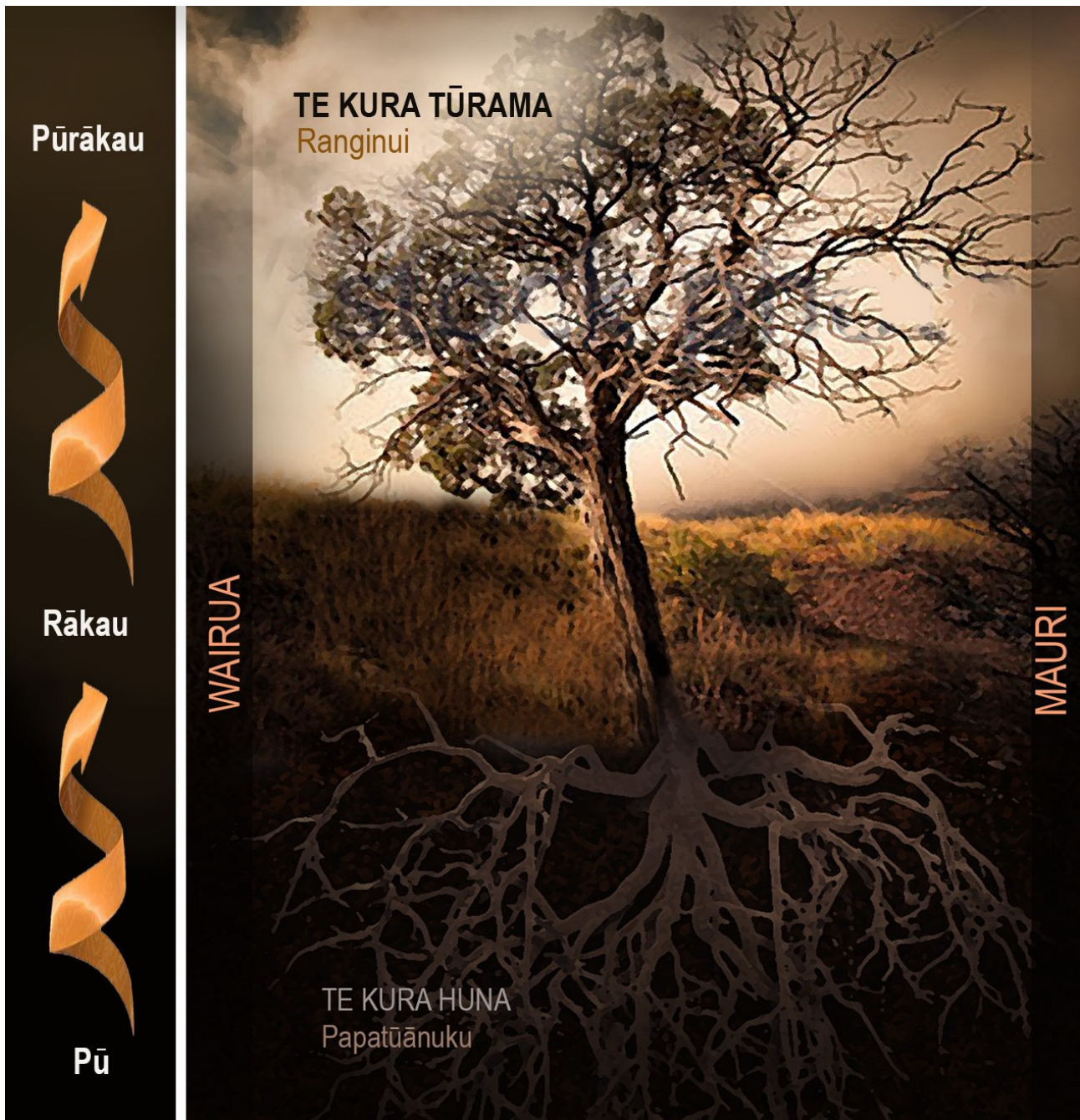


Figure 3. The realms of knowing. The concept of pūrākau accepts that certain knowledge is explicit and evident in the world. This is te kura tūrama (in the world that can be seen). Such knowledge, practice-led research, we might understand as evident mahi (practice), or the work we make that is physical and perceptible. However, beneath this lies te kura huna; the esoteric knowledge that we don't see, but that sustains us. In the process of artistic creation, knowledge moves between the realm of the unseeable and the seeable; in a process of mahi and reflection, artistic research is accompanied by wairua (spirituality) and mauri (life force).

Materiality and practice

In the pūrākau metaphor, we understand practice as a tree. Ware explains that 'Pūrākau embodies the values and beliefs of the people and ultimately reflects human qualities, essentially a society's principals, values, traditions, customs, and human qualities' (Ware, 2009, p.22). This has its unseen roots in te Te kura huna (tacit knowing) and its evident branches in Te kura tūrama (explicit knowing). In considering the tree as a metaphor for the process of practice, I draw upon the fact that Tāne the atua (god/deity) has jurisdiction over the forests Te Wao-nui-a-Tāne (the great forests of Tāne). Flora and fauna of the forest are personified as his offspring. Therefore, the raw material (wood) for carved objects is imbued with the spirit of Tāne. Hirini Mead (2003) explains that the materials that Māori artists use to create artefacts contain knowledge held within the Māori cosmogony.

Central to this is traditional Māori thought, and that production of art is a sacred activity. Theoretically, this idea aligns with similar artistic practice-led research ideas about knowledge discussed by the designer Nigel Cross when he noted, "knowledge also resides in the artefacts themselves, in their form and materials" (Cross 2001, p. 54).

This idea adds another dimension to Bolt's (2007) notion of the creative process being knowledge in the making, where "a very specific sort of knowing ... arises through handling materials in practice" (p. 29). Thus, pūrākau proposes that practice is intimately related to artists' relationships with the materials they use. Sound, filmed imagery and the resonance and content of an orated story may all be conceived as material.

Reflective, practice-led research

Pūrākau provides a methodology through which Māori, artistic research might be developed. Hamilton and Jaaniste (2010) maintain that in art and design, practice-led research "situates creative practice as both a driver and the outcome of the research process" (p. 31).

This resonates with the concept of the inextricability of the artist and the artefact that we understand in Māori ways of knowing.

Methodologically speaking, Pūrākau is concerned with processes of reflective practice. Bolton describes this as "paying critical attention to the practical values and theories which inform everyday actions, by examining practice reflectively and reflexively" (Bolton, 2010, p. xix). Candy (2006)

describes practice-led research as practice that leads to research insights. Within this dynamic, Nimkulrat (2007) argues that the roles of the practitioner and the researcher appear to be interchangeable because the research is essentially enmeshed with practice. Bolton (2010) suggests that this reflection leads to developmental insight.

Given that the study has to do with storytelling and Māori epistemological frameworks, Pūrākau enables me to describe a process whereby esoteric and physically evident knowledge is drawn into a process of making and reflection on making. The agent for progressing artistic research is mahi (work/practice), and this operates as a device for drawing up knowledge, synthesising it and incrementally giving it physical form.

The agency of kōrerorero

Broadly we might understand the process or reflective practice as being dialogic. By this, I mean the researcher talks to the work, and it talks back to him (Schön, 1983). This dialogic talking process can be framed as a form of kōrerorero (discourse or discussion). Kōrerorero occurs in two realms. In the realm of Papatūānuku and Te kura huna

(in the earth beneath the light), the researcher is dealing with tacit knowledge. Here kōrerorero is internalised and sensed, because the researcher is dealing with the unseen, including esoteric, spiritual and ancestral knowing. When I dwell in the realm of Papatūānuku, kōrerorero is internal and nebulous.

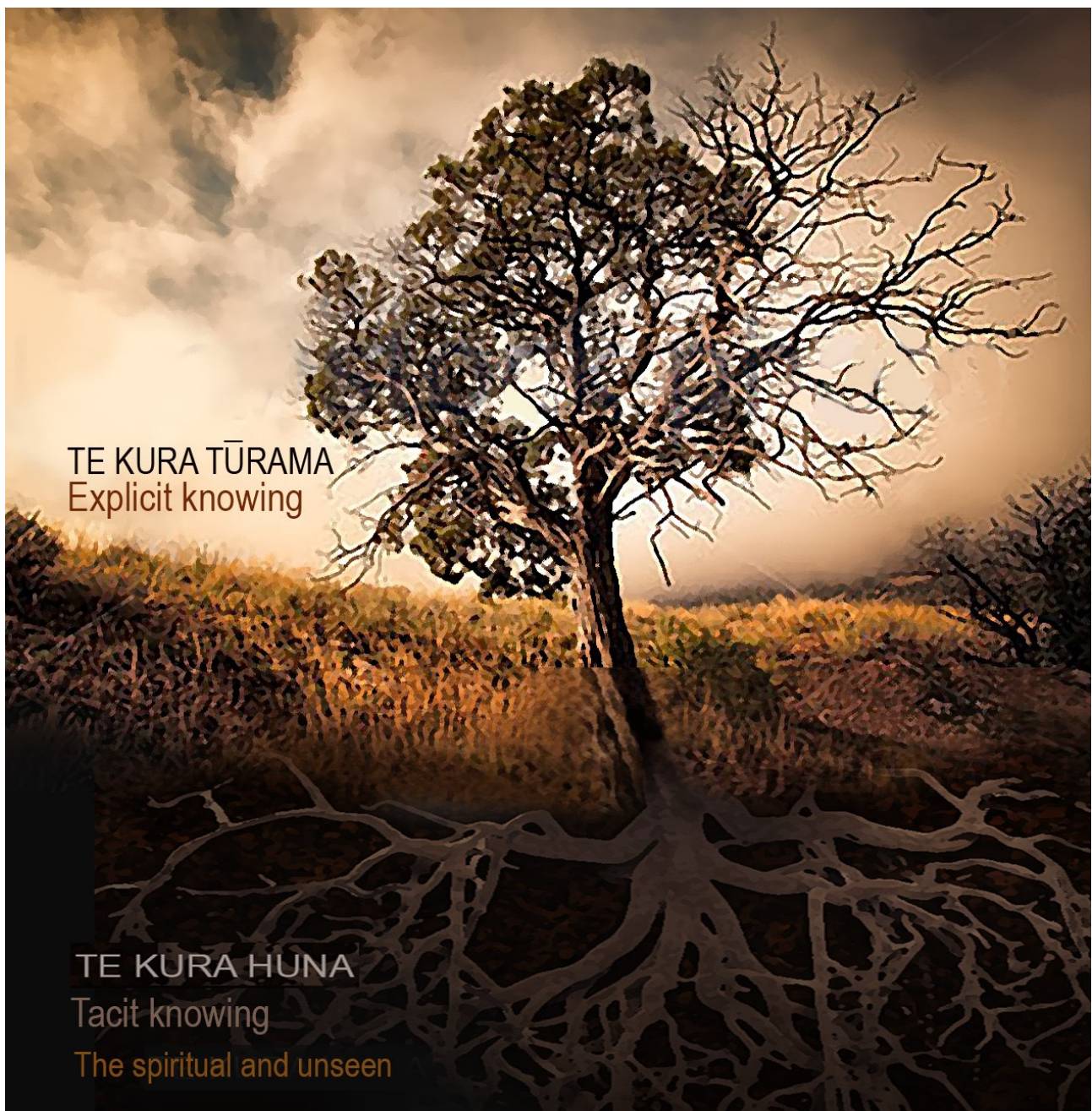


Figure 4. The manner in which resourcing occurs in the Pūrākau methodology.

I remain open to tacit knowing that exists beyond words. It resources the vitality of my thinking, and it is the realm to which I return if I am questioning aratika (the rightness of my movement forward). However, in the realm of Ranginui (the explicit realm of the light) kōrerorero is tangible and it may

take the form of discussion, questioning, or refining performances through rehearsal (Figure 4). Thus, kōrerorero constitutes a deep talking that resources mahi. As knowledge accumulates, it inspires and opens possibilities and resources the autotelic.

Pūrākau as a dynamic method

If we consider Pūrākau as a Māori metaphor for artistic, practice-led research, we understand the research process as something resourced from two realms. This process may be compared to the botanical processes of nitrification. A tree absorbs essential nutrients and water through its roots by cation exchange, and these can be moved through the plant to where they are most useful.

Concurrently trees also absorb nitrogen and oxygen from the air through their leaves (Mengle, Kirkby, Kosegarten & Appel, 2001). This resourcing causes the tree to grow. If one of these realms of resourcing fails, then the tree becomes distorted and eventually dies. In the darkness, intuitive knowledge lies dormant. The roots in Papatūānuku communicate blindly, silently, entangling ancient narratives of the past in their grasp. The pū (roots) hold the preconscious origins of creativity and knowledge that informs it.

In the creative process, the tree trunk draws up the nutrients from the roots, nourishing the branches and leaves, revealing and exposing what is known and reflected upon into the realm of the explicit. Through this, creative practice draws on the obscure, the intuitive and the mystical to create new knowledge and eventually a richly resourced artefact (in this instance, the Māui network).

Conversely, in the process of making (in the light), I see, hear and reflect on what is forming through my mahi. In this process, I am resourced by the

physical (digital tools, sound files, recording facilities and fragments of knowledge that I move around as physical notes).

Because this process is dialogic, kōrerorero operates as a voice that speaks into my heart and hands. The process of making and dialogue operate in an autotelic-self-resourcing state.

The Hungarian-American psychologist, Mihaly Csikszentmihalyi, notes that for an autotelic person, "much of what he or she does, is already rewarding". Because such persons experience flow in work: "... they are deeply involved with everything around them because they are fully immersed in the current of life" (Csikszentmihalyi, 1997, p. 117). In an autotelic state, I become at one with what I do. I am sustained by what reaches me through the realm of light and combines with my thinking from the realm of Papatūānuku.

In summary then, Pūrākau as a Māori, methodological construct draws on two forms of knowledge; the first is esoteric and tacit in nature (te kura huna), the second is physical and evident (te kura tūrama). In practice-led research, mahi (work/practice) and kōrerorero draw these into a process of knowledge synthesis. Accompanying this process are the wairua (spirit) of the researcher and the mauri (life force) of the practice. In this dynamic, the creative potentials of the known and the unknown, the esoteric and the ordinary, the sacred and the profane, the intuitive and the conscious collectively feed the artistic process.



Figure 5. Karakia as an all-embracing protection and enabler of the Pūrākau methodology.

Karakia (Prayers or Incantations)

Karakia underpins and surrounds all phases of the research and constitutes the conduit between the gods and the researcher (Figure 5). Karakia can be formal or an intimate, personal communication between an individual and the gods.

When I research, I normally karakia silently before engaging with internally oriented work. This helps me to settle and I align myself with energies that may flow through the inquiry. In the process of karakia I connect to whakapapa and with the mauri of each Māui episode and it is this connection that propels my recreation of the story.

Before discussing the research methods, it is useful to consider the nature and necessity of karakia.

Karakia also provides protection for the researcher and lays the ground for spiritually induced insights into work. In this project, genealogically, I am connected to the content because I am a

descendant of Māui. However, I am mindful when I am researching material that other tribes, to whom I have no whakapapa connections, are also involved. Given this situation, I am aware that one can leave one's self open to spiritual damage if one commits unintended offence. Karakia provide me with a protective force. Such observances also pay respectful homage to knowledge that precedes my inquiry, while offering protection around knowledge that is not yet known. Significantly, I take particular care in the recitation of the narratives for recording. Most episodes have embedded karakia that Māui recited and these are linked to their sacredness. Such things are respected and rendered with considerable care. In the Māui pūrākau we encounter a cautionary narrative when his father mishandles a sacred recitation when the tohi (sacred rituals) were conducted over the demigod. The damage resulting from his lack of care provides a salutary warning.

The three phases of the inquiry

In this research project, seven methods, divided into three phases, activate the Pūrākau methodology (Figure 6).

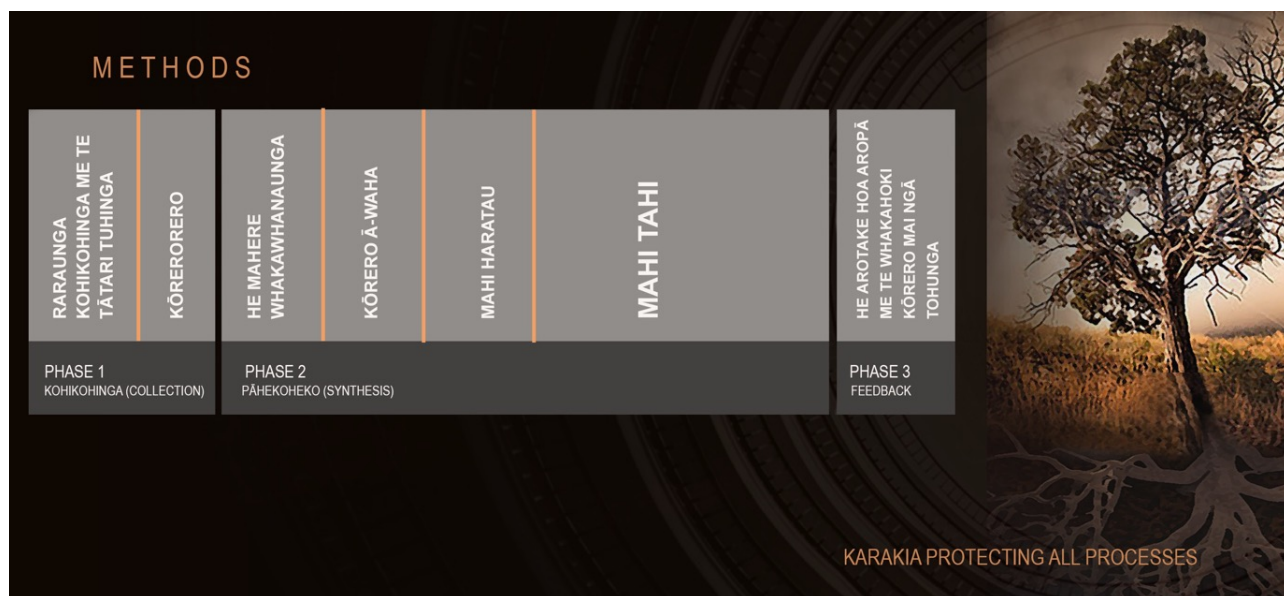


Figure 6. Methods employed in the research, divided into three phases.

Phase 1: Kohikohinga (Collection)

Raraunga kohikohinga metetātari tuhinga (Data collection and textual analysis)

An early method employed in the research involved a textual analysis of existing knowledge. To do this, I collected literature impacting on both the history of pūrākau and recordings of the Māui myths that would form the narrative content of the inquiry. The main archival sources resourcing the project were located in private archives, the New Zealand National Archives, the Alexander Turnbull Library and the Auckland City Library.

In addition, the New Zealand School Journals published by the Department of Education provided a rich source of material. Apirana Ngata's collection of Ngā Moteatea (sung poetry) contained numerous, detailed references to Māui and documented a diverse range of tribal variations to the narratives. The Journal of the Polynesian Society was also used extensively.

This quarterly publication, founded in 1892, contained a rich repository of work by social/cultural anthropologists, archaeologists, historians and linguists. Supplementing material accessed here were the Rangikāheke manuscripts held in the Auckland City Library. These provided over eight hundred pages of information dealing with Māori language, genealogies, legends, traditions, customs, whakataukī (proverbs), waiata (sung poetry) and literary commentary. In the archives of Auckland University Library, I accessed bibliographies and inventories for manuscripts and references to the Grey manuscripts. Of particular significance were whakapapa resources produced by Elsdon Best (1924) and the work of R. Halbert (1961), who published *Te Tini o Toi*. This includes 28 whakapapa that trace Maui's Hawaikian origin and connection to Bay of Plenty ancestors, one of whom is the eponymous ancestor Toi, whose descendants are collectively referred to as Tini o Toi.



Figure 9. Kōrero ā-waha at Ngā Wai o Horotiu Marae on 20 July, 2019. Here I was narrating the story of Māui’s encounter with Hine-nui-te-pō to Uniprep Māori and Pasifika students at Auckland University of Technology. Photographer Marcos Mortensen Steagall.

are constricted, the historic past and the present collide with the unfurling of a pūrākau that has long predicted the pathway for all humans, that is, we cannot escape death. In the enactment of pūrākau as part of funeral rituals, storytelling becomes more than narrative sharing. In fact, Turner asserts that within the ritual operation of such storytelling we encounter, “the work of the gods” (Turner, 1969, p.vi).

When I breathe, pause, raise or lower my voice, roll emphases across the vowels of a word, the mauri of the story resonates and is brought into the realm of Ranginui (the explicit realm of the light). As this occurs, we experience something spiritually intense.

Using kōrero ā-waha I pursued a fine balancing of content and oratorical devices. I spoke and listened

back to repetitive phrases that might allude to the oral performance of an ancient storyteller. I refined the pace of speaking through acceleration and deceleration, always seeking rich arcs and increased dramatic effect. All the time, when I used this method, I reminded myself that I was not a singular performer but part of something greater. The skills of judging an audience and the resonance of a story are part of a long, “multilevel chain of tellers and receivers operating in time and space” (Metge, 1999, p. 5). When I stood in front of a microphone and recorded iterative refinements in recording studios, I could feel this deep history of talent that stood behind me, this movement of ancient storytellers rising on the wings of breath (Figure 10). They showed me when the mauri was rich and alive in the pūrākau and when it required care and revisiting.



Figure 10. Such experimentation is iterative. In other words, experiments lead to reflection, and what is discovered or critiqued progresses through refinement. This process Laying down sound tracks at Te Ara Poutama's recording studio at Auckland University of Technology (1 July, 2019). Photographer Marcos Mortensen Steagall.

Mahi haratau (Iterative experiments)

The research also required high levels of experimentation and reflection. The process I adopted may be compared to Donald Schön's (1983) term "reflection-in-action".

This describes a process where thinking occurs inside mahi. In other words, the practitioner's thinking and decision-making is in a discursive relationship with the materials and processes he is using. In such instances Schön notes: "Doing extends thinking in the tests, moves and probes of experimental action, and reflection feeds on doing and its results. Each feeds the other, and each sets boundaries for the other" (p. 280).

Such experimentation is iterative. In other words, experiments lead to reflection, and what is discovered or critiqued progresses through refinement. This process was applied initially to the writing of each episode. During these experiments I drew out keywords and translations that could become 'visual hooks' that might enable viewers

with limited te reo, to reach a higher level of initial understanding. With these emphases blocked in, through the process of *kōrero ā-waha* (storytelling out loud), I created an initial, rough oration for each episode. These drafts enabled me to establish comparative timings and indicate what approaches might work well across the complex narrative network where very different *pūrākau* needed to be both discrete and finely integrated. With these 'roughs' in place, I then experimented with visuals for the episodes, drawing on *pū*, for what was intuitively sensed as *tika* (right), and *rākau* (for what was constructed and reflected upon as a refinable, 'readable' audio-visual draft).

When drafting a 'rough', then refining it through mahi and reflection, I was always feeling for the mauri of what was emerging. Attuned, iterative experimentation led to increasingly refined versions of work that were progressed to a stage where I could discern an overall sense of mauri tau (harmonious completeness) in the work.

Mahi tahi (Collaborative practice)

The final stage in the pāhekoheko (artistic synthesis) phase was the most complex. This part of the project involved working collaboratively with other designers. These included Victor Cham (a visual communication designer, typographer and editor), Maree Sheehan (a sound designer and musician), Dr Marcos Mortensen Steagall and Janet Rodrigues (photographers) and Hohepa Spooner (a digital technician).

Collaboration, as it occurs in this research design, differs from simple cooperation because collaboration is a more integrated process. Roschelle & Teasley (1995) describe cooperation as a process where one orchestrates a “division of labour among participants ... where each person is responsible for a portion of the problem solving” (p.70).

I conceive of each collaborator as an artist who is connected to a clearly articulated, shared vision. As a television producer and director, I have worked this way for many years. I appreciate talents beyond my own and I know that the mauri inherent in an idea can be guided towards a deep expression.

Working from this position, I normally engage in rich discussions with collaborators about each episode including themes, ‘myth messages’ and narrative content. At this point each collaborator goes away and assembles a response guided by keywords. When an initial draft is prepared we reconnect and talk through refinements and potentials. This process continues iteratively until elements within the work settle harmoniously into a complex, integrated whole.

Such collaborative practices involve “practical support, criticism, encouragement [where] ideas are open to exchange and sharing” (Gray, 1996, p. 12). Here, as artists working towards a common outcome, we engaged in a dialogue of iterative testing, reflection and refinement that Roschelle & Teasley (1995) describe as a “coordinated, synchronous activity that is the result of a continued attempt to construct and maintain a shared conception of a problem” (p. 70). Our collaborative process was enabled because we emphasised clear communication, trust, and a well-articulated, overriding vision for the project (Figures 11 and 12).



Figure 11. Working collaboratively with Maree Sheehan at the AUT recording studio on the sound design for the pūrākau (12 July, 2019). Photographer Marcos Mortensen Steagall.



Figure 12. Working collaboratively with Victor Cham on the compilation and edit of the visual material (July, 2019).

Phase 3: He arotake hoa aropā me te whakahoki kōrero mai ngā tohunga (Peer review and expert feedback)

The final phase is concerned with importing critical feedback into the inquiry. While in the linear nature of writing it appears as a discrete third phase, the process of exposure and reflection resourced all of the second phase methods. He arotake hoa aropā me te whakahoki kōrero mai ngā tohunga (peer review and expert feedback) involved a range of fora, including conferences, symposia, hui and navigating review processes for publishing articles in international, peer reviewed journals.

In 2016, in a Māori and Indigenous Performance Studies Symposium entitled *Ka Haka – Empowering Performance*, I delivered a paper that was later published in a Special Edition of *Te Kaharoa*. Titled, *Kai hea kai hea te pū o te mate? Reclaiming the power of pūrākau* (see Pouwhare, 2016) the paper argued for the reclamation of the power of pūrākau as sources of sacred knowledge. It also considered how the Māui narratives became caught up in decolonising processes of boulderisation that undermined the thinking deep within Māori epistemology. I also argued that pūrākau can be adapted to the 21st Century as a way of addressing language erosion and loss.

Presenting both a body of creative work and a related discussion at this symposium gave me practice in moving between ritual, ceremony and performance. By revisiting recordings of my kōrero ā-waha I was able to refine subsequent iterations of my storytelling work and consider emphases in relation to audience response.

In October 2017, I was the opening speaker at the Māori Indigenous Screen Symposium and Colloquium for Ngā Aho Whakaari. My presentation provided a commentary on one of my earlier film works, *He iti te manu he nui te kōrero*. The address focused on ways that digital technology can be used to re-present ancient mythologies; specifically, Māui's quest for immortality. This symposium brought together Māori and other indigenous practitioners and academics to share experiences and aspirations. Within the symposium, a colloquium was organised to provide an opportunity for emerging scholars, and those with an extensive background in the academic fields relating to Māori indigenous screen production, to share their research and work. This included those who had, like me, used

research to produce creative work. The colloquium was useful because the majority of delegates worked in the film, television, screen and digital industries. Most of these practitioners were producing contemporary material. The feedback from the Australian Aboriginal film makers was particularly helpful because it caused me to appreciate parallel concerns with those that were driving my research.

In 2018, I wrote an article (published in Portuguese and English) in the blind, double peer-reviewed *Journal of Art, Design, and Technology [DAT]*. The work considered the unique nature of Māori practice-led research in Art and Design and the pūrākau methodology (Pouwhare & McNeil, 2018). In a paper entitled *Pūrākau: He Mahi Rangahau*, I considered the nature of materiality and thought, and connections to sacredness in Māori epistemology. The publication of this article was useful because I was able to access international peer review prior to publication. The feedback enabled me to improve the clarity of my writing about Māori ideas that needed to be successfully translated across unfamiliar languages and cultures.

In November 2018, at an Art and Design Ph.D. student hui (conference), I was a keynote speaker. Here I presented another paper, *Mai te mātākōrero ki te pūnaha hauropi matihiko* (From oral literature to the digital ecosystem). Because the hui was designed to bring doctoral candidates together to share research experiences, I was able to attend a number of work shops that included bringing continental philosophy to reflect on nuances between critique/criticism and criticality, and considerations of how heuristic

research methodologies might be applied to creative inquiries. These workshops were helpful, not only because they enabled me to consider and discuss my research inside the western frameworks of my peers, but also because I was able to think about nuances of my methodology and clarify how it worked as a dynamic for thinking and making inside te ao Māori.

In the same month, I was a panel presenter for MAI-ki-Aronui at The National Doctoral MAI Conference at Auckland University of Technology. Here I used the image of a tree to describe how a Māori-centric approach to research design might operate if we consider pūrākau as a metaphor for a methodological approach rooted in Māori knowledge, language, beliefs and values. At this conference, there was a range of presentations but they all dealt with non-indigenous methodological approaches existing within a Western academic tradition. Presenting an alternative approach, emanating from a Māori ontological and epistemological base, was initially a little unnerving because, I was uncertain how the academy might respond. However, I took considerable care with diagrams, structure and explanations of my thinking. As a consequence, my use of the Pūrākau methodology was appreciated as a legitimate way of analysing and artistically synthesising complex ideas.

In overview, advice and knowledge from such presentations assisted me in pushing the boundaries of the study and refining the manner in which I translated complex ideas in Māori across cultural borders so my thinking might be of use to other practitioners.

Critique of the methodology

Having discussed the overall research design for the study it is useful before closing the chapter,

to consider issues and challenges inherent in the Pūrākau methodology.

Paradigmatic differences

I am aware that the research design may introduce a potential fission between Māori and Western paradigms. This is because the Pūrākau methodology has overlapping and intersecting points of contact between the Māori worldview and Western notions of what constitutes artistic practice-led research.

The first issue that warrants consideration is the role of the individual and their use of tacit knowing. In the Pūrākau research methodology the researcher is central to the research process. This position may superficially be likened to heuristic inquiry which Clark Moustakas (1990) describes as:

... internal search through which one discovers the nature and meaning of experience and develops methods and procedures for further investigation and analysis. The self of the researcher is present throughout the process and, while understanding the phenomenon with increasing depth, the researcher also experiences growing self-awareness and self-knowledge. (p. 9)

Significantly, like the Pūrākau methodology, heuristic inquiry understands the significance of tacit knowing to the research process. Thus,

heuristic inquiry is an approach that uses intuitive questioning where the researcher works beyond established formulae and remains open to disruption (Kleining & Witt, 2000). With its emphasis on insightfully questioning data, heuristic inquiry relies on very high levels of reflection and internality (Hiles, 2001; Ings, 2011; Kleining & Witt, 2000; Moustakas, 1990; Schön, 1983). Ventling suggests that in design research, such an approach results in an “intricate engagement between the practice and the self, the making and the reflective thinking, with each stimulating the other” (Ventling, 2017, p. 57).

This intricate engagement between the self and practice is also a central feature of the Pūrākau methodology, however, unlike heuristic inquiry, it occurs within the ‘collective consciousness’ that is integral to Māori worldviews. In other words, while the artist is at the epicentre of the inquiry, so is their whakapapa (genealogy), tikanga (customary beliefs and practices) and mātauranga Māori mai ngā tīpuna (ancestral knowledge). Here the collective consciousness and the artist conspire to validate the authenticity of kaupapa Māori and artistic practice led research, which are philosophically and ontologically separate entities.

Advantages and challenges

The Pūrākau methodology emanates from a way of knowing the world where the explicit, esoteric and tacit are understood as necessary elements that resource thinking through making. For Māori researchers working with narrative, this means one does not have to hide or marginalise values and approaches because they do not fit in epistemological frameworks that see the spiritual and ancestral as either suspect or of marginal

influence. By proposing that an artefact contains mauri and that the awareness of this can guide research to higher levels of mauri tau (harmonious completeness), the methodology reinforces and extends reflection beyond a critical consideration of what is physically evident. This means that Māori artists employing the methodology are free to embrace both what can be seen and also that which lies unexposed but spiritually discernible.

Conclusion

However, the methodology brings with it a number of challenges. In acknowledging that mahi may be sacred, the researcher is required to be culturally informed and considered. How language is used, how people are approached, how materials are worked with, and how knowledge is framed, require ongoing insight, humility and respect. In addition, the researcher must be constantly aware that 'Māori' is not a singular, homogenous entity, but a rich, diverse and sometimes conflicting realm

of cultural engagement. Because of this, cultural approaches like karakia, kanohi ki te kanohi (face to face) kōrerorero, acknowledging whakapapa, mauri and wairua must be understood and perceptively integrated within the process of inquiry. Such approaches enhance the research and enable connections to operate in richly productive ways. They protect and respect people and are cognisant of existing and emerging knowledge.

As Narrativas Māui: da bowdlerização, deslocamento e infantilização à veracidade, uma abordagem orientada pela prática maori

Palavras-chave

Bowdlerização, Māui, Pūrākau Storytelling, Abordagem maori à prática, Te reo Maori.

Resumo

Em Aotearoa, Nova Zelândia, como consequência da colonização, gerações de maoris foram alienadas de sua língua e cultura. Esse projeto aproveitou uma reconsideração artística do pūrākau (histórias tradicionais), de modo que as histórias anteriormente fragmentadas ou apagadas relacionadas ao Māui-tikitiki-a-Taranga foram orquestradas em uma rede narrativa coerente. Contar histórias não é o mesmo que ler uma história em voz alta ou recitar uma peça de memória. Ela também difere do teatro, embora compartilhe certas características com todas essas formas de arte. Como contador de histórias, eu olho nos olhos do público e nós dois construímos um mundo virtual. Juntos, o ouvinte e o contador compõem a história. O contador de histórias usa a voz, a pausa e o gesto; o ouvinte, desde o primeiro momento, absorve, reage e cocria. Para cada um, o pūrākau é único. As imagens de suas histórias são diferentes. A experiência pode ser profunda, exercitando o pensamento e a transformação emocional. Na concepção de 14 episódios da narrativa Māui, foram feitas conexões entre imagens, sons e a ressonância da narrativa oral tradicional. O Māui pūrākau resultante funciona não apenas para reviver a beleza do te reo Maori,

mas também para ressurgir os valores tradicionais que estão embutidos nessas histórias antigas. A apresentação contribui para o conhecimento por meio de três pontos distintos. Primeiro, ela apoia a revitalização do idioma empregando palavras, frases e karakia antigos que são ouvidos. Assim, encontramos o idioma expresso não em sua forma escrita neutra, mas em relação ao tom, à pausa, ao ritmo, à pronúncia e ao contexto. Em segundo lugar, ele conecta as narrativas Māui em um todo coeso. Ao fazer isso, ele também usa o whakapapa para fazer conexões e fornecer significado e cronologia dentro e entre os episódios. Em terceiro lugar, eleva o pūrākau além do nível de simples histórias infantis. A inclusão do karakia reforça que esses encantamentos são, de fato, textos sagrados. Ricos em linguagem antiga, eles nos dão vislumbres de epistemologias antigas. Apreciando esse estado elevado, podemos entender como esses pūrākau lidavam com questões humanas e sociais complexas, incluindo aborto, estupro, incesto, assassinato, amor, desafio às hierarquias tradicionais, o poder das mulheres e a sacralidade do conhecimento e do ritual. Por fim, a apresentação considera, tanto na teoria quanto na prática, o processo de bowdlerização

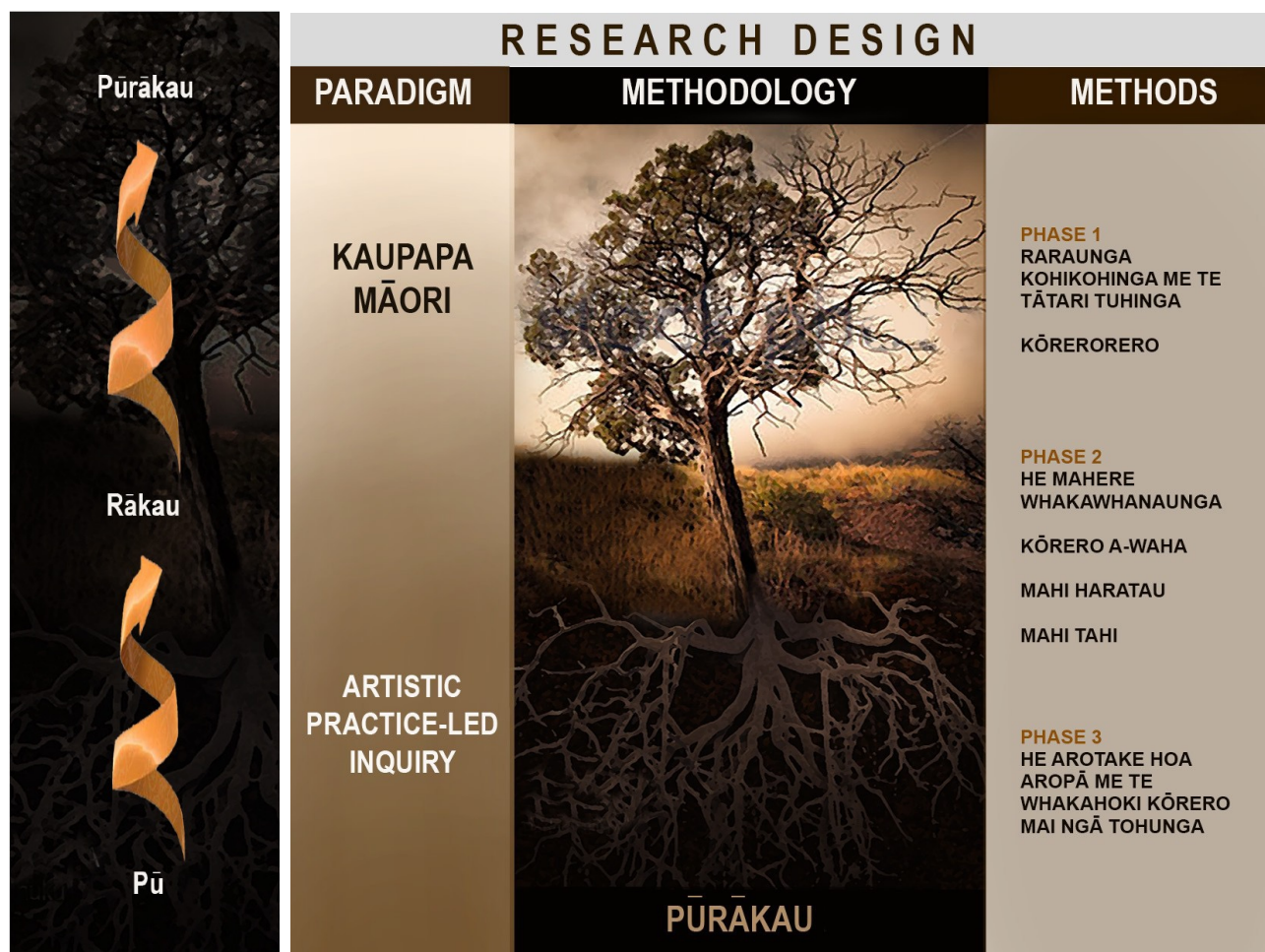
Introdução

Este artigo apresenta um projeto de pesquisa que se baseia em uma estrutura Maori. Com base no kaupapa Maori e em abordagens de pesquisa orientadas pela prática artística, uma metodologia ‘Pūrākau’ projetada para o doutorado do autor concluído em 2020. Isso foi discutido em uma variedade de pesquisas subsequentes (Pouwhare & McNeil, 2018).

A palavra pūrākau deriva das palavras rākau (árvore) e pū (raízes) (Figura 1). É também a palavra para narrativa e agora é de uso comum como uma descrição de contar histórias. Como cineasta de documentários e linguista, procurei recuperar e desenvolver abordagens para a narração de histórias maori por meio da prática. Como este estudo é uma investigação conduzida pela prática, à medida que pesquiso, meu mahi (prática) revela o potencial e leva em consideração o que é conceitualmente,

artisticamente e tecnicamente possível. A metodologia pūrākau reúne minha prática e meu ser maori em uma sinergia produtiva que me permite trabalhar a partir de uma posição ontológica e epistemológica distinta que compreende o papel do que é visto e do que não é visto.

Este artigo nos leva a uma jornada metodológica na prática criativa por meio de uma perspectiva indígena. Ele começa com uma discussão sobre os paradigmas de pesquisa Kaupapa Maori e de prática artística. Em seguida, passamos a uma discussão sobre a metodologia Pūrākau e os antecedentes filosóficos maori que a originaram. Depois disso, consideramos os sete métodos divididos em três fases, por meio das quais a metodologia é ativada (Figura 2). O artigo é concluído com uma discussão sobre os pontos fortes e os desafios do projeto de pesquisa.



Figuras 1 e 2. Estrutura da palavra Pūrākau (Esquerda). Projeto de pesquisa mostrando as relações entre os paradigmas, a metodologia e os métodos (Direita).

Paradigma de pesquisa

Um paradigma pode ser definido como o “sistema básico de crenças ou visão de mundo que orienta a investigação” (Guba & Lincoln, 1994, p.105). Os paradigmas de pesquisa são geralmente descritos como positivistas, interpretativistas, radicais ou pós-estruturais (Candy, 1989; Carr & Kremmis, 1986; Crotty, 1998; Gage, 1989; Guba & Lincoln, 1994; Sarantakos, 1993). Mackenzie e Knipe (2006) argumentam que:

É a escolha do paradigma que estabelece a intenção, a motivação e as expectativas da

pesquisa. Sem a nomeação de um paradigma como primeira etapa, não há base para as escolhas subsequentes relativas à metodologia, aos métodos, à literatura ou ao projeto de pesquisa (2006, par. 6).

A metodologia Kaupapa Maori e a pesquisa orientada pela prática artística se cruzam para facilitar o desenvolvimento de um trabalho criativo que esteja enraizado no conhecimento, na linguagem, nas crenças e nos valores Maori.

Kaupapa maori como paradigma de pesquisa

O Kaupapa Maori é baseado e informado pela mātauranga Maori (conhecimento e epistemologia Maori). Ela “fornece um modelo cultural e uma filosofia que afirma que a estrutura teórica que está sendo empregada é culturalmente definida e determinada” (Pihama, 2010, p. 6).

Moewaka-Barnes (2000) sugere que “a pesquisa Kaupapa Maori adota uma abordagem distinta que se origina de uma visão de mundo Maori” (p. 9). O catalisador da pesquisa Kaupapa Maori resultou de relações de poder díspares, uma vez que os Maori se tornaram cada vez mais críticos em relação aos pesquisadores de culturas dominantes que realizavam pesquisas em comunidades Maori. O desafio dizia respeito a uma dicotomia com poder e sem poder que reproduzia um desequilíbrio de influência na pesquisa e na educação entre os colonizadores e os colonizados (Cram, 2001; Gibbs, 2001; Pihama, 1997, 2015; Smith, 1999; Walker, 1985). Em 1985, Walker articulou a questão quando observou:

A educação maori [tornou-se] o campo de caça dos acadêmicos, à medida que os neófitos começam a pesquisar sobre os infelizes maoris. Isso tem a vantagem de que os maoris estão em uma posição subordinada, com pouco ou nenhum poder social para manter afastados os Pākehās curiosos. Além disso, por serem

marginais à corrente social dominante, os maoris não estão em posição de desafiar as descobertas das pesquisas publicadas, muito menos as descobertas esotéricas das elites acadêmicas. (p. 231)

A Kaupapa Maori como paradigma de pesquisa é um desenvolvimento relativamente novo e é articulada de diferentes maneiras. Ciente de que as diferenças tribais podem ser responsáveis por algumas delas, ao longo deste artigo, reconheço uma influência discernível dos Tūhoe na forma como a teoria Kaupapa Maori é interpretada. Mahuika (2008) sugere que essa especificidade é parte integrante do paradigma. Ela também diz que o kaupapa maori: “... talvez seja uma das contribuições mais significativas de Aotearoa para a proliferação de paradigmas que está ocorrendo internacionalmente, à medida que acadêmicos indígenas e de minorias buscam formas e meios de articular suas próprias verdades e realidades dentro das estruturas ocidentais dominantes da academia” (p. 3).

O Pūrākau, como paradigma de pesquisa, reivindica espaço epistemológico dentro da Academia. Portanto, tem intenção política e mantém o pensamento maori em seu núcleo.

Paradigma de pesquisa artística

Complementando a abordagem Kaupapa Maori, o artigo aplica um paradigma de discursos não Maori que pode ser descrito como Pesquisa Artística. Em um nível, a pesquisa artística pode ser entendida como “pesquisa na qual as práticas profissionais e/ou criativas de arte, design ou arquitetura desempenham um papel instrumental em uma investigação” (Rust, Mottram & Till, 2007, p. 11). Entretanto, Mäkelä e O’Riley (2012) sugerem que esse tipo de pesquisa envolve “um processo simultaneamente criativo e racional, no centro do qual está a curiosidade inegável do artista ou designer” (p. 8). Gray (1996) observa que essa pesquisa progride por meio da prática generativa e reflexiva. Mäkelä, Ninkulrat, Dash & Nsenga (2011, p. 8) veem a pesquisa artística como “academicamente sintonizada [e] conduzida pela prática” e, dentro dela, as práticas de fazer arte, pensar, refletir e refazer se desenvolvem em parceria.

Julian Klein argumenta que as artes têm legitimidade na Academia como um modo confiável de pesquisa. Argumentando que a investigação artística pode fornecer conhecimento específico que foge aos métodos de pesquisa convencionais, ele diz:

As artes têm autoridade para formular e abordar questões básicas e complexas em suas formas específicas, que não precisam ser menos refletidas do que as da filosofia ou da física, sendo capazes de obter conhecimento específico que não poderia ser fornecido de outra forma. (Klein, 2010, p. 5)

Klein argumenta que “o conhecimento artístico é um conhecimento físico incorporado [e] o conhecimento que a pesquisa artística busca é um conhecimento sentido” (ibid., p. 6). Esse conhecimento, sugere ele, é orientado subjetivamente e nossos modos de percepção são o “sujeito” do conhecimento. Ele também postula que o conhecimento artístico é “adquirido por meio da percepção sensorial e emocional ... por meio da experiência artística, da qual não pode ser separado” (ibid.). Esse conhecimento, segundo ele, pode ser “silencioso ou verbal, declarativo ou processual, implícito ou explícito” (ibid.).

Em sua consideração sobre a investigação artística, Klein observa que o pesquisador incorpora uma posição paradoxal e precisa olhar “de fora de um quadro e simultaneamente entrar nele” (ibid., p. 3). Neste artigo, afirmo que a pesquisa artística e orientada pela prática, vista por uma lente Kaupapa Maori, pode facilitar maneiras novas e culturalmente autênticas de pensar e fazer. A capacidade de um candidato a doutorado de buscar sinergias produtivas entre esses paradigmas depende de uma certa receptividade dentro da Academia. No entanto, a intenção do artigo é demonstrar como essa abertura pode facilitar, respeitar e utilizar os valores que nós, como povos indígenas, vemos e vivenciamos quando investigamos o que não é conhecido e obtemos novos conhecimentos.

Metodologia

Depois de discutir os dois paradigmas que orientam a pesquisa, é útil considerar a metodologia. Quando usamos a palavra metodologia, Guba e Lincoln (1994, p. 108) sugerem que perguntemos: “Como o pesquisador pode fazer para descobrir o que ele acredita que pode ser conhecido?” Assim, a metodologia pode

descrever a maneira sistemática pela qual um pesquisador descobre o conhecimento. Dadas as preocupações com a narrativa, o te ao Maori (a visão de mundo Maori) e a importância do conhecimento explícito e não explícito neste artigo, elaborei um construto metodológico chamado pūrākau.

Antecedentes filosóficos maori

O Pūrākau, como metodologia, baseia-se nas narrativas dos pais primordiais, Ranginui e Papatūānuku. Sua separação trouxe o mundo da escuridão para a luz. Walker (2005) e Ware (2009) sugerem que o pūrākau pode ser concebido como portador das narrativas cosmológicas dos maoris, falando da criação do mundo, dos deuses, dos semideuses, do universo, dos céus - e do que

é visto e invisível. É a whakapapa (genealogia) que sustenta o pūrākau, e é por meio dela que as histórias são relacionadas e conectadas.

Dentro do conceito metodológico, Papatūānuku está situado na terra e Ranginui na luz, e o conhecimento cresce entre esses reinos (Figura 3). À medida que a pesquisa avança, o conhecimento se torna explícito.

Materialidade e prática

Na metáfora do pūrākau, entendemos a prática como uma árvore. Ware explica que ‘Pūrākau incorpora os valores e as crenças das pessoas e, em última análise, reflete as qualidades humanas, essencialmente os princípios, valores, tradições, costumes e qualidades humanas de uma sociedade’ (Ware, 2009, p.22). Isso tem suas raízes invisíveis no Te kura huna (conhecimento tácito) e seus ramos evidentes no Te kura tūrama (conhecimento explícito). Ao considerar a árvore como uma metáfora para o processo de prática, eu me baseio no fato de que Tāne, o atua (deus/deidade), tem jurisdição sobre as florestas Te Wao-nui-a-Tāne (as grandes florestas de Tāne). A flora e a fauna da floresta são personificadas como sua prole. Portanto, a matéria-prima (madeira) para objetos esculpidos está imbuída do espírito de Tāne. Hirini Mead (2003) explica que os materiais que os artistas maoris usam para criar artefatos contêm conhecimento contido na cosmogonia

maori. O pensamento maori tradicional é fundamental para isso, e a produção de arte é uma atividade sagrada. Teoricamente, essa ideia se alinha com ideias de pesquisa semelhantes sobre conhecimento, conduzidas pela prática artística, discutidas pelo designer Nigel Cross quando ele observou que “o conhecimento também reside nos próprios artefatos, em sua forma e materiais” (Cross 2001, p. 54).

Essa ideia acrescenta outra dimensão à noção de Bolt (2007) de que o processo criativo é o conhecimento na fabricação, em que “um tipo muito específico de conhecimento ... surge por meio do manuseio de materiais na prática” (p. 29). Assim, pūrākau propõe que a prática está intimamente relacionada às relações dos artistas com os materiais que usam. O som, as imagens filmadas e a ressonância e o conteúdo de uma história contada podem ser concebidos como materiais.

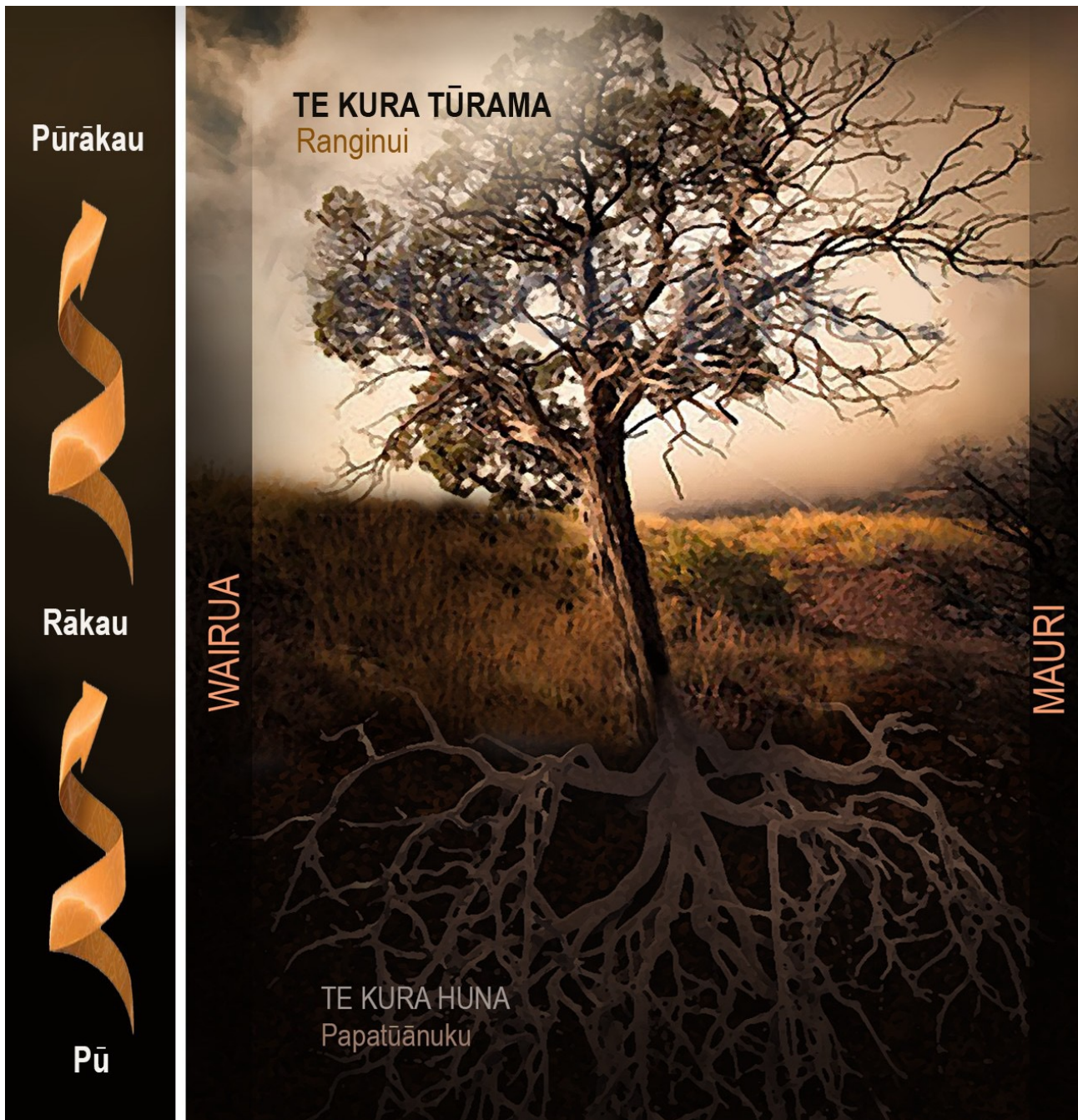


Figura 3. Os domínios do conhecimento. O conceito de pūrākau aceita que certos conhecimentos são explícitos e evidentes no mundo. Esse é o te kura tūrama (no mundo que pode ser visto). Esse conhecimento, a pesquisa orientada pela prática, podemos entender como mahi (prática) evidente, ou o trabalho que fazemos que é físico e perceptível. Entretanto, por trás disso está o te kura huna, o conhecimento esotérico que não vemos, mas que nos sustenta. No processo de criação artística, o conhecimento se move entre o reino do invisível e do visível; em um processo de mahi e reflexão, a pesquisa artística é acompanhada por wairua (espiritualidade) e mauri (força vital).

Reflexiva, pesquisa orientada pela prática

O Pūrākau oferece uma metodologia por meio da qual a pesquisa artística maori pode ser desenvolvida. Hamilton e Jaaniste (2010) afirmam que, na arte e no design, a pesquisa orientada pela prática “situa a prática criativa tanto como um condutor quanto como o resultado do processo de pesquisa” (p. 31). Isso está de acordo com o conceito da inextricabilidade do artista e do artefato que entendemos nas formas de conhecimento maori.

Em termos metodológicos, o Pūrākau se preocupa com os processos de prática reflexiva. Bolton descreve isso como “prestar atenção crítica aos valores práticos e às teorias que informam as ações cotidianas, examinando a prática de forma reflexiva e reflexiva” (Bolton, 2010, p. xix). Candy (2006) descreve a pesquisa orientada pela prática como a prática que leva a insights de pesquisa.

Dentro dessa dinâmica, Nimkulrat (2007) argumenta que as funções do profissional e do pesquisador parecem ser intercambiáveis, pois a pesquisa está essencialmente ligada à prática.

Bolton (2010) sugere que essa reflexão leva à percepção do desenvolvimento.

Como o estudo tem a ver com a narração de histórias e com as estruturas epistemológicas maori, o Pūrākau me permite descrever um processo pelo qual o conhecimento esotérico e fisicamente evidente é atraído para um processo de criação e reflexão sobre a criação. O agente para o progresso da pesquisa artística é o mahi (trabalho/prática), que funciona como um dispositivo para extrair conhecimento, sintetizá-lo e, de forma incremental, dar-lhe forma física.

A agência da kōrerorero

Em termos gerais, podemos entender o processo ou a prática reflexiva como sendo dialógica. Com isso, quero dizer que o pesquisador fala com o trabalho, e o trabalho fala de volta para ele (Schön, 1983). Esse processo dialógico de conversação pode ser enquadrado como uma forma de kōrerorero (discurso ou discussão). O kōrerorero ocorre em dois âmbitos. No reino de Papatūānuku e Te kura huna (na terra sob a luz), o pesquisador está lidando com conhecimento tácito. Aqui o kōrerorero é internalizado e sentido, porque o pesquisador está lidando com o invisível, incluindo o conhecimento esotérico, espiritual e ancestral. Quando habito no reino de Papatūānuku, o kōrerorero é interno e nebuloso.

Permaneço aberto ao conhecimento tácito que existe além das palavras. Ele fornece recursos para a vitalidade do meu pensamento e é o reino para o qual eu retorno quando questiono aratika (a correção do meu movimento para frente). No entanto, no reino de Ranginui (o reino explícito da luz), o kōrerorero é tangível e pode assumir a forma de discussão, questionamento ou refinamento de performances por meio de ensaios (Figura 4). Dessa forma, o kōrerorero constitui uma conversa profunda que utiliza recursos mahi. À medida que o conhecimento se acumula, ele inspira e abre possibilidades e recursos para o autotélico.



Figura 4. A maneira pela qual a metodologia Pūrākau ocorre.

Pūrākau como um método dinâmico

Se considerarmos o Pūrākau como uma metáfora maori para a pesquisa artística e orientada pela prática, entenderemos o processo de pesquisa como algo que conta com recursos de dois reinos. Esse processo pode ser comparado aos processos botânicos de nitrificação. Uma árvore absorve nutrientes essenciais e água por meio de suas raízes pela troca de cátions, e esses nutrientes podem ser movidos pela planta para onde forem mais úteis. Ao mesmo tempo, as árvores também absorvem nitrogênio e oxigênio do ar por meio de suas folhas (Mengle, Kirkby, Kosegarten & Appel, 2001). Esse recurso faz com que a árvore cresça. Se uma dessas esferas de recursos falhar, a árvore ficará distorcida e acabará morrendo. Na escuridão, o conhecimento intuitivo fica adormecido. As raízes do Papatūānuku se comunicam cegamente, silenciosamente, enredando narrativas antigas do passado em suas garras. As pū (raízes) guardam as origens pré-conscientes da criatividade e do conhecimento que a informa.

No processo criativo, o tronco da árvore extrai os nutrientes das raízes, nutrindo os galhos e as folhas, revelando e expondo o que é conhecido e refletido no reino do explícito. Por meio disso, a prática criativa se baseia no obscuro, no intuitivo e no místico para criar novos conhecimentos e, por fim, um artefato rico em recursos (neste caso, a rede de Māui).

Por outro lado, no processo de criação (na luz), eu vejo, ouço e reflito sobre o que está se formando por meio do meu mahi. Nesse processo, recebo recursos físicos (ferramentas digitais, arquivos

de som, instalações de gravação e fragmentos de conhecimento que movo como anotações físicas). Como esse processo é dialógico, o kōrerorero funciona como uma voz que fala em meu coração e em minhas mãos. O processo de criação e o diálogo operam em um estado autotélico, com recursos próprios.

O psicólogo húngaro-americano Mihaly Csikszentmihalyi observa que, para uma pessoa autotélica, “muito do que ela faz já é gratificante”. Porque essas pessoas experimentam o fluxo no trabalho: “... elas estão profundamente envolvidas com tudo ao seu redor porque estão totalmente imersas na corrente da vida” (Csikszentmihalyi, 1997, p. 17). Em um estado autotélico, eu me torno um com o que faço. Sou sustentado pelo que chega até mim por meio do reino da luz e se combina com meu pensamento do reino de Papatūānuku.

Em resumo, o Pūrākau, como uma construção metodológica maori, baseia-se em duas formas de conhecimento; a primeira é esotérica e tácita por natureza (te kura huna), a segunda é física e evidente (te kura tūrama). Na pesquisa orientada pela prática, o mahi (trabalho/prática) e o kōrerorero os atraem para um processo de síntese do conhecimento. Acompanhando esse processo estão o wairua (espírito) do pesquisador e o mauri (força vital) da prática. Nessa dinâmica, os potenciais criativos do conhecido e do desconhecido, do esotérico e do comum, do sagrado e do profano, do intuitivo e do consciente alimentam coletivamente o processo artístico.



Figura 5. Karakia como uma proteção abrangente e facilitadora da metodologia Pūrākau.

Karakia (Orações ou encantamentos)

A Karakia sustenta e envolve todas as fases da pesquisa e constitui o canal entre os deuses e o pesquisador (Figura 5). O karakia pode ser formal ou uma comunicação inicial e pessoal entre um indivíduo e os deuses.

Quando pesquiso, normalmente faço karakia silenciosamente antes de iniciar o trabalho orientado internamente. Isso me ajuda a me acalmar e a me alinhar com as energias que podem fluir durante a pesquisa. No processo de karakia, eu me conecto com o whakapapa e com o mauri de cada episódio Māui e é essa conexão que impulsiona minha recriação da história.

Antes de discutir os métodos de pesquisa, é útil considerar a natureza e a necessidade do karakia. O karakia também oferece proteção ao pesquisador e prepara o terreno para percepções induzidas espiritualmente no trabalho. Neste projeto, genealogicamente, estou conectado ao conteúdo porque sou descendente de Māui. No

entanto, quando estou pesquisando material, estou ciente de que outras tribos, com as quais não tenho conexões whakapapa, também estão envolvidas. Diante dessa situação, estou ciente de que posso me expor a danos espirituais se cometer uma ofensa não intencional. O Karakia me fornece uma força protetora. Essas observâncias também prestam homenagem respeitosa ao conhecimento que precede minha investigação, ao mesmo tempo em que oferecem proteção ao conhecimento que ainda não é conhecido. De forma significativa, tomo um cuidado especial ao recitar as narrativas para registro. A maioria dos episódios tem karakia incorporados que os Māui recitaram e que estão ligados à sua sacralidade. Essas coisas são respeitadas e apresentadas com bastante cuidado. No pūrākau de Māui, encontramos uma narrativa de advertência quando seu pai manuseia mal uma recitação sagrada quando os tohi (rituais sagrados) são conduzidos sobre o semideus. O dano resultante de sua falta de cuidado fornece um aviso salutar.

As três fases da pesquisa

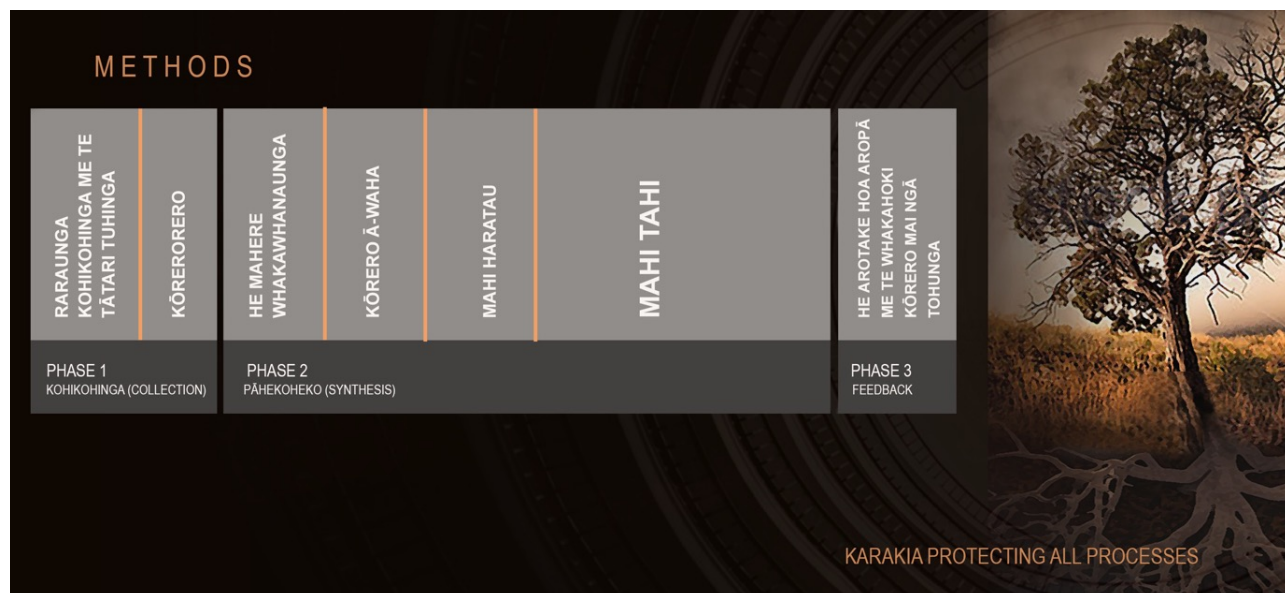


Figura 6. Métodos empregados na pesquisa, divididos em três fases.

Neste projeto, sete métodos, divididos em três fases, ativam a metodologia Pūrākau (Figura 6).

Fase 1: kohikohinga (Coleta)

Raraunga kohikohinga metetātari tuhinga (Coleta de dados e análise textual)

Um método inicial empregado na pesquisa envolveu uma análise textual do conhecimento existente. Para isso, coletei literatura com impacto tanto na história do pūrākau quanto nas gravações dos mitos Māui que formariam o conteúdo narrativo da pesquisa. As principais fontes de arquivo que sustentaram o projeto estavam localizadas em arquivos particulares, nos Arquivos Nacionais da Nova Zelândia, na Biblioteca Alexander Turnbull e na Biblioteca Municipal de Auckland.

Além disso, os New Zealand School Journals publicados pelo Departamento de Educação forneceram uma rica fonte de material. A coleção de Ngā Moteatea (poesia cantada) de Apirana Ngata continha numerosas e detalhadas referências ao Māui e documentava uma gama diversificada de variações tribais das narrativas. O Journal of the Polynesian Society também foi amplamente utilizado.

Essa publicação trimestral, fundada em 1892, continha um rico repositório de trabalhos de antropólogos sociais/culturais, arqueólogos, historiadores e linguistas. O material complementar acessado aqui foram os manuscritos de Rangikāheke mantidos na Biblioteca Municipal de Auckland. Esses manuscritos forneceram mais de oitocentas páginas de informações sobre o idioma maori, genealogias, lendas, tradições, costumes, whakataukī (provérbios), waiata (poesia cantada) e comentários literários.

Nos arquivos da Biblioteca da Universidade de Auckland, acessei bibliografias e inventários de manuscritos e referências aos manuscritos Grey (1855). De particular importância foram os recursos whakapapa produzidos por Elsdon Best (1924) e o trabalho de R. Halbert (1961), que publicou Te Tini o Toi. Isso inclui 28 whakapapa que traçam a origem hawaikiana de Maui e a conexão com os ancestrais da Bay of Plenty, um dos quais é o ancestral homônimo Toi, cujos descendentes são chamados coletivamente de Tini o Toi.

Na Biblioteca Nacional, pude acessar os manuscritos de Elsdon Best. Esses manuscritos forneceram material útil relacionado a relatos cosmológicos e mitológicos coletados no início do século XIX. Em sua publicação Maori Religion and Mythology Part 1 (Religião e mitologia maori - Parte 1), Best apresenta uma discussão útil sobre cosmogonia, antropogonia, crenças e ritos religiosos, magia e folclore maori.

Kōrerorero (Conversas)

O segundo método de coleta de dados envolveu a extrapolação do conhecimento por meio de kōrerorero (discussão) com tohunga (especialistas) em mātauranga (conhecimento maori). Usando o kanohi ki te kanohi (face a face) kōrero, registrei as lembranças e percepções de Wharehuia Milroy, Pou Temara, Te Ripowai Higgins e Paraone Gloyne, todos especialistas em mātauranga maori.

Essas conversas exploraram conhecimentos profundos e insights sobre a mitologia Māui. O material de pesquisa foi registrado inteiramente



Figura 7. (Maio de 2019, Ngā Wai o Horotiu Marae, Universidade de Tecnologia de Auckland). Ajuste de informações, palavras-chave e pontos de plotagem no Māui pūrākau. Usando notas post-it, etiquetas magnéticas e fragmentos recortados de informações, pude trabalhar de forma flexível e, ao mesmo tempo, manter uma visão geral de toda a rede. Fotógrafo Marcos Mortensen Steagall.

em te reo Maori, e os processos foram conduzidos usando protocolos de encontro habituais Maori. Assim, iniciamos nosso kōrero com uma karakia (orações), ou uma saudação formal como é de

costume e em nenhum momento interrompi o fluxo de um orador ou tentei desviá-lo da trajetória de pensamento que estava seguindo.

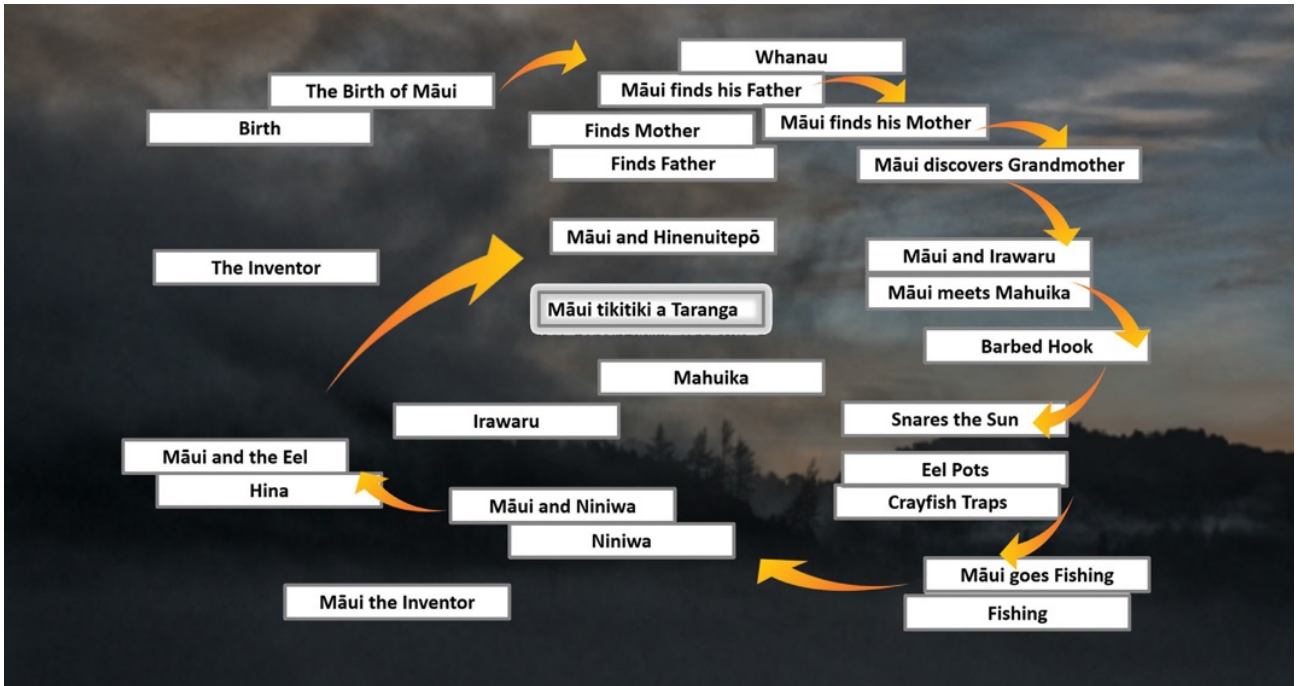


Figura 8. (Julho de 2019) Um exemplo de um gráfico relacional desenvolvido que mostra as relações cronológicas entre o pūrākau relativo ao Māui-tikitiki-a-Taranga e os principais temas das narrativas.

Fase 2: Pāhekoheko (Síntese)

A segunda fase da pesquisa foi dedicada ao pāhekoheko. Ao usar esse termo, estou me referindo aos processos pelos quais os dados coletados foram decompostos e compostos de forma criativa em um trabalho artístico.

He mahe re whakawhanaunga (Gráfico relacional)

O primeiro método empregou o mapeamento relacional. Esse método envolveu a construção de

gráficos e diagramas que me permitiram desvendar a complexa rede de pūrākau e compor trajetórias narrativas e interseções entre elas. Esse processo tornou diagramaticamente explícita a arquitetura da rede narrativa geral dos Māui. Normalmente, esses “gráficos” tinham peças móveis para que eu pudesse posicionar e reposicionar possíveis temas e princípios (Figuras 7 e 8).



Figura 9. Kōrero ā-waha em Ngā Wai o Horotiu Marae em 20 de julho de 2019. Aqui eu estava narrando a história do encontro de Māui com Hine-nui-te-pō para alunos maoris e pasifika da Uniprep na Universidade de Tecnologia de Auckland. Fotografia Marcos Mortensen Steagall.

Kōrero ā-waha (Contando a história em voz alta)

O segundo método de síntese relacionado ao refinamento da narração de histórias é o kōrero ā-waha (narração de histórias em voz alta).

A narração de histórias é tanto uma narração de conteúdo quanto um método para falar e ouvir a qualidade e as ressonâncias. Ao refinar as performances orais do Māui pūrākau, contei versões iterativas das histórias para mim mesmo e em público. Por meio desse processo performático, refinei a ressonância dramática e testei o potencial. Algumas dessas apresentações de histórias foram gravadas em áudio e filmadas para que eu pudesse ouvir a interpretação e refletir criticamente sobre as mudanças que precisavam ser feitas (Figura 9).

O Kōrero ā-waha, como método para refinar a narração de histórias, é importante porque o pūrākau tem mauri (uma força vital) que impulsiona a cadência e o ritmo de uma narrativa e isso dá vida à história. Isso é significativo porque a narração de histórias está profundamente incorporada aos rituais maoris. Por exemplo, ao recontar o pūrākau de Māui e seu encontro com Hine-nui-te-pō em um tangi (cerimônia fúnebre), o drama é intensificado porque a narrativa chega a um desfecho com referências específicas ao encontro inevitável do falecido com a deusa da morte. Enquanto o corpo jaz no estado e os enlutados choram, há uma compreensão coletiva do destino humano - o tempo e o espaço são restringidos, o passado histórico e o presente se



Figura 10. Essa experimentação é iterativa. Em outras palavras, os experimentos levam à reflexão, e o que é descoberto ou criticado progride por meio de refinamento. Esse processo Estabelecendo trilhas sonoras no estúdio de gravação de Te Ara Poutama na Universidade de Tecnologia de Auckland (1º de julho de 2019). Fotógrafo Marcos Mortensen Steagall.

chocam com o desenrolar de um pūrākau que há muito tempo prevê o caminho para todos os seres humanos, ou seja, não podemos escapar da morte. Na encenação do pūrākau como parte dos rituais fúnebres, a narração de histórias se torna mais do que o compartilhamento de narrativas. De fato, Turner afirma que, na operação ritual dessa narração de histórias, encontramos “o trabalho dos deuses” (Turner, 1969, p.vi).

Quando respiro, faço uma pausa, aumento ou diminuo minha voz, coloco ênfase nas vogais de uma palavra, o mauri da história ressoa e é trazido para o reino de Ranginui (o reino explícito da luz). Quando isso ocorre, vivenciamos algo espiritualmente intenso.

Usando o kōrero ā-waha, busquei um bom equilíbrio entre conteúdo e dispositivos oratórios. Falei e escutei frases repetitivas que poderiam fazer alusão à performance oral de um antigo contador de histórias. Aprimorei o ritmo da fala por meio de aceleração e desaceleração, sempre buscando arcos ricos e maior efeito dramático. Durante todo o tempo em que usei esse método, lembrei-me de

que eu não era um artista singular, mas parte de algo maior. As habilidades de avaliar um público e a ressonância de uma história fazem parte de uma longa “cadeia multinível de contadores e receptores operando no tempo e no espaço” (Metge, 1999, p. 5). Quando fiquei na frente de um microfone e gravei refinamentos iterativos em estúdios de gravação, pude sentir essa profunda história de talento que estava atrás de mim, esse movimento de antigos contadores de histórias que se erguiam nas asas da respiração (Figura 10). Eles me mostraram quando o mauri estava rico e vivo no pūrākau e quando precisava ser cuidado e revisitado.

Mahi haratau (experimentos iterativos)

A pesquisa também exigiu altos níveis de experimentação e reflexão. O processo que adotei pode ser comparado ao termo “reflexão-na-ação” de Donald Schön (1983).

Ele descreve um processo em que o pensamento ocorre dentro do mahi. Em outras palavras, o

pensamento e a tomada de decisões do praticante estão em uma relação discursiva com os materiais e processos que ele está usando. Em tais casos, Schön observa: “O fazer amplia o pensamento nos testes, movimentos e sondagens da ação experimental, e a reflexão se alimenta do fazer e de seus resultados. Cada um alimenta o outro, e cada um estabelece limites para o outro” (p. 280).

Essa experimentação é iterativa. Em outras palavras, os experimentos levam à reflexão, e o que é descoberto ou criticado progride por meio de refinamento. Esse processo foi aplicado inicialmente à redação de cada episódio. Durante esses experimentos, extraí palavras-chave e traduções que poderiam se tornar “ganchos visuais” e permitir que os espectadores com te reo limitado alcançassem um nível mais alto de compreensão inicial. Com essas ênfases bloqueadas, por meio do processo de *kōrero ā-waha* (contar histórias em voz alta), criei um discurso inicial e aproximado para cada episódio. Esses rascunhos me permitiram estabelecer tempos comparativos e indicar quais abordagens poderiam funcionar bem em toda a complexa rede narrativa, na qual *pūrākau* muito diferentes precisavam

ser discretos e finamente integrados. Com esses “rascunhos” prontos, experimentei com visuais para os episódios, baseando-me em *pū*, para o que foi intuitivamente sentido como *tika* (direita), e *rākau* (para o que foi construído e refletido como um rascunho audiovisual refinável e “legível”).

Ao elaborar um rascunho e depois refiná-lo por meio de *mahi* e reflexão, eu estava sempre sentindo o *mauri* do que estava surgindo. A experimentação atenta e iterativa levou a versões cada vez mais refinadas do trabalho que progrediram até um estágio em que eu podia discernir um senso geral de *mauri tau* (completude harmoniosa) no trabalho.

Mahi tahi (prática colaborativa)

A etapa final da fase de *pāhekoheko* (síntese artística) foi a mais complexa. Essa parte do projeto envolveu o trabalho colaborativo com outros designers. Entre eles estavam Victor Cham (designer de comunicação visual, tipógrafo e editor), Maree Sheehan (designer de som e músico), Dr. Marcos Mortensen Steagall (2019) e Janete Rodrigues (fotógrafos) e Hohepa Spooner (técnico digital).



Figura 11. Trabalhando em colaboração com Maree Sheehan no estúdio de gravação AUT no design de som para o *pūrākau* (12 de julho de 2019). Fotógrafo Marcos Mortensen Steagall.



Figura 12. Trabalhando em colaboração com Víctor Cham na compilação e edição do material visual (julho de 2019).

A colaboração, como ocorre neste projeto de pesquisa, difere da simples cooperação porque a colaboração é um processo mais integrado. Roschelle e Teasley (1995) descrevem a cooperação como um processo em que se orquestra uma “divisão de trabalho entre os participantes... em que cada pessoa é responsável por uma parte da solução do problema” (p.70).

Concebo cada colaborador como um artista que está conectado a uma visão compartilhada e claramente articulada. Como produtor e diretor de televisão, trabalhei dessa forma por muitos anos. Aprecio talentos além dos meus e sei que o mauri inerente a uma ideia pode ser orientado para uma expressão profunda. Trabalhando a partir dessa posição, normalmente me envolvo em ricas discussões com os colaboradores sobre cada episódio, incluindo temas, “mensagens míticas” e conteúdo narrativo. Nesse momento, cada colaborador vai embora e monta uma resposta orientada por palavras-chave. Quando

um rascunho inicial é preparado, nós nos reconectamos e conversamos sobre refinamentos e potenciais. Esse processo continua de forma iterativa até que os elementos do trabalho se estabeleçam harmoniosamente em um todo complexo e integrado.

Essas práticas colaborativas envolvem “apoio prático, crítica, incentivo [onde] as ideias estão abertas à troca e ao compartilhamento” (Gray, 1996, p. 12). Aqui, como artistas trabalhando em prol de um resultado comum, nos envolvemos em um diálogo de testes iterativos, reflexão e refinamento que Roschelle e Teasley (1995) descrevem como uma “atividade coordenada e síncrona que é o resultado de uma tentativa contínua de construir e manter uma concepção compartilhada de um problema” (p. 70). Nosso processo colaborativo foi viabilizado porque enfatizamos a comunicação clara, a confiança e uma visão bem articulada e primordial para o projeto (Figuras 11 e 12).

Fase 3: He arotake hoa aropā me te whakahoki kōrero mai ngā tohunga (Revisão por pares e feedback de especialistas)

A fase final está relacionada à importação de feedback crítico para a pesquisa. Embora, na natureza linear da escrita, ela apareça como uma terceira fase discreta, o processo de exposição e reflexão foi o recurso de todos os métodos da segunda fase. He arotake hoa aropā me te whakahoki kōrero mai ngā tohunga (revisão por pares e feedback de especialistas) envolveu uma série de fóruns, incluindo conferências, simpósios, hui e processos de revisão para a publicação de artigos em revistas internacionais revisadas por pares.

Em 2016, em um Simpósio de Estudos de Desempenho Maori e Indígena intitulado Ka Haka - Empowering Performance, apresentei um trabalho que foi posteriormente publicado em uma edição especial da Te Kaharoa. Intitulado Kai hea kai hea te pū o te mate? (Reclaiming the power of pūrākau - vide Pouwhare, 2016), o artigo defendia a recuperação do poder do pūrākau como fonte de conhecimento sagrado. Ele também considerou como as narrativas Māui foram apanhadas em processos descolonizadores de “boulderização” que minaram o pensamento profundo da epistemologia maori. Também argumentei que o pūrākau pode ser adaptado ao século XXI como uma forma de lidar com a erosão e a perda do idioma. Apresentar um conjunto de trabalhos criativos e uma discussão relacionada nesse simpósio me proporcionou a prática de transitar entre ritual, cerimônia e performance. Ao revisar as gravações do meu kōrero ā-waha, pude refinar as iterações subsequentes do meu trabalho de contar histórias e considerar as ênfases em relação à resposta do público.

Em outubro de 2017, fui o palestrante de abertura do Maori Indigenous Screen Symposium and Colloquium for Ngā Aho Whakaari. Minha apresentação fez um comentário sobre um de meus trabalhos cinematográficos anteriores, He iti te manu he nui te kōrero. O discurso se concentrou nas formas como a tecnologia digital pode ser usada para rerepresentar mitologias antigas; especificamente, a busca de Māui pela imortalidade. Esse simpósio reuniu maoris e outros profissionais e acadêmicos indígenas para compartilhar experiências e aspirações. Dentro do simpósio, foi organizado um colóquio para oferecer uma oportunidade para que os acadêmicos emergentes

e aqueles com ampla experiência nos campos acadêmicos relacionados à produção de telas indígenas Maori compartilhassem suas pesquisas e trabalhos. Isso incluiu aqueles que, como eu, usaram a pesquisa para produzir um trabalho criativo. O colóquio foi útil porque a maioria dos delegados trabalhava nos setores de cinema, televisão, telas e digital. A maioria desses profissionais estava produzindo material contemporâneo. O feedback dos cineastas aborígenes australianos foi particularmente útil porque me levou a perceber preocupações paralelas àquelas que estavam orientando minha pesquisa.

Em 2018, escrevi um artigo (publicado em português e inglês) no Journal of Art, Design, and Technology [DAT], um periódico com dupla revisão cega por pares. O trabalho considerou a natureza única da pesquisa Maori conduzida pela prática em Arte e Design e a metodologia pūrākau (Pouwhare & McNeil, 2018). Em um artigo intitulado Pūrākau: He Mahi Rangahau, considerei a natureza da materialidade e do pensamento, e as conexões com a sacralidade na epistemologia maori. A publicação desse artigo foi útil porque pude ter acesso à revisão por pares internacionais antes da publicação. O feedback me permitiu aprimorar a clareza da minha redação sobre as ideias maori que precisavam ser traduzidas com sucesso em idiomas e culturas desconhecidos.

Em novembro de 2018, em um hui (conferência) de estudantes de doutorado em arte e design, fui o orador principal. Lá, apresentei outro artigo, Mai te mātākōrero ki te pūnaha hauropi matihiko (Da literatura oral ao ecossistema digital). Como o hui foi projetado para reunir os candidatos a doutorado para compartilhar experiências de pesquisa, pude participar de vários workshops que incluíam trazer a filosofia continental para refletir sobre as nuances entre crítica/criticismo e criticidade, e considerações sobre como as metodologias de pesquisa heurística podem ser aplicadas a investigações criativas. Esses workshops foram úteis, não apenas porque me permitiram considerar e discutir minha pesquisa dentro das estruturas ocidentais de meus colegas, mas também porque pude pensar sobre as nuances de minha metodologia e esclarecer como ela funcionava como uma dinâmica para pensar e fazer dentro do te ao Maori.

No mesmo mês, fui apresentador de um painel do MAI-ki-Aronui na Conferência Nacional de Doutorado MAI na Universidade de Tecnologia de Auckland. Nesse evento, usei a imagem de uma árvore para descrever como uma abordagem centrada em Maori para o projeto de pesquisa pode funcionar se considerarmos o pūrākau como uma metáfora para uma abordagem metodológica enraizada no conhecimento, na linguagem, nas crenças e nos valores Maori. Nessa conferência, houve uma série de apresentações, mas todas tratavam de abordagens metodológicas não indígenas existentes em uma tradição acadêmica ocidental. Apresentar uma abordagem alternativa, que emana de uma base ontológica e

epistemológica maori, foi inicialmente um pouco enervante porque eu não tinha certeza de como a academia poderia reagir. Entretanto, tomei muito cuidado com os diagramas, a estrutura e as explicações de meu pensamento. Como consequência, meu uso da metodologia Pūrākau foi apreciado como uma forma legítima de analisar e sintetizar artisticamente ideias complexas.

Em uma visão geral, os conselhos e o conhecimento dessas apresentações me ajudaram a ampliar os limites do estudo e a refinar a maneira pela qual traduzi ideias complexas em maori para além das fronteiras culturais, de modo que meu pensamento pudesse ser útil para outros profissionais.

Crítica da metodologia

Depois de discutir o projeto geral de pesquisa para o estudo, é útil, antes de encerrar o capítulo,

considerar os problemas e desafios inerentes à metodologia Pūrākau.

Diferenças paradigmáticas

Estou ciente de que o projeto de pesquisa pode introduzir uma possível cisão entre os paradigmas maori e ocidental. Isso ocorre porque a metodologia Pūrākau tem pontos de contato que se sobrepõem e se cruzam entre a visão de mundo maori e as noções ocidentais do que constitui uma pesquisa orientada pela prática artística. A primeira questão que merece consideração é o papel do indivíduo e seu uso do conhecimento tácito. Na metodologia de pesquisa Pūrākau, o pesquisador é fundamental para o processo de pesquisa. Essa posição pode ser superficialmente comparada à investigação heurística que Clark Moustakas (1990, p.9) descreve como:

... busca interna por meio da qual se descobre a natureza e o significado da experiência e se desenvolvem métodos e procedimentos para investigação e análise adicionais. O eu

do pesquisador está presente durante todo o processo e, enquanto compreende o fenômeno com profundidade cada vez maior, o pesquisador também experimenta crescente autoconsciência e autoconhecimento.

De forma significativa, assim como a metodologia Pūrākau, a pesquisa heurística entende a importância do conhecimento tácito para o processo de pesquisa. Assim, a investigação heurística é uma abordagem que usa questionamento intuitivo, em que o pesquisador trabalha além das fórmulas estabelecidas e permanece aberto a interrupções (Kleining & Witt, 2000). Com sua ênfase no questionamento perspicaz dos dados, a pesquisa heurística depende de níveis muito altos de reflexão e internalidade (Hiles, 2001; Ings, 2011; Kleining & Witt, 2000; Moustakas, 1990; Schön, 1983).

Ventling sugere que, na pesquisa de design, essa abordagem resulta em um “envolvimento intrincado entre a prática e o eu, a criação e o pensamento reflexivo, com cada um estimulando o outro” (Ventling, 2017, p. 57).

Esse envolvimento intrincado entre o eu e a prática também é uma característica central da metodologia Pūrākau; no entanto, diferentemente da investigação heurística, ele ocorre dentro da “consciência

coletiva” que é parte integrante das visões de mundo maori. Em outras palavras, embora o artista esteja no epicentro da investigação, o mesmo ocorre com seu whakapapa (genealogia), tikanga (crenças e práticas costumeiras) e mātauranga Maori mai ngā tīpuna (conhecimento ancestral). Aqui a consciência coletiva e o artista conspiram para validar a autenticidade do kaupapa Maori e da pesquisa conduzida pela prática artística, que são entidades filosófica e ontologicamente separadas.

Vantagens e desafios

A metodologia Pūrākau emana de uma forma de conhecer o mundo em que o explícito, o esotérico e o tácito são entendidos como elementos necessários que possibilitam o pensamento por meio da criação. Para os pesquisadores maoris que trabalham com narrativas, isso significa que não é preciso ocultar ou marginalizar valores e abordagens porque eles não se encaixam em estruturas epistemológicas que veem o espiritual e o ancestral como suspeitos ou de influência marginal. Ao

propor que um artefato contém mauri e que a consciência disso pode orientar a pesquisa para níveis mais altos de mauri tau (completude harmoniosa), a metodologia reforça e amplia a reflexão além da consideração crítica do que é fisicamente evidente. Isso significa que os artistas maoris que empregam a metodologia são livres para abraçar tanto o que pode ser visto quanto o que não está exposto, mas é espiritualmente discernível.

Conclusão

No entanto, a metodologia traz consigo uma série de desafios. Ao reconhecer que o mahi pode ser sagrado, o pesquisador precisa ser culturalmente informado e considerado. O modo como a linguagem é usada, como as pessoas são abordadas, como os materiais são trabalhados e como o conhecimento é estruturado requerem discernimento, humildade e respeito contínuos. Além disso, o pesquisador deve estar constantemente ciente de que “maori” não é uma entidade singular e homogênea, mas um campo rico, diversificado e, às vezes, conflitante

de envolvimento cultural. Por causa disso, abordagens culturais como karakia, kanohi ki te kanohi (face a face), kōrerorero, reconhecimento de whakapapa, mauri e wairua devem ser compreendidas e integradas de forma perceptiva no processo de investigação. Essas abordagens aprimoram a pesquisa e permitem que as conexões operem de maneira ricamente produtiva. Elas protegem e respeitam as pessoas e estão cientes do conhecimento existente e emergente.

References

- Best, E. (1924). *Maori religion and mythology: Being an account of the cosmogony, anthropogeny, religious beliefs and rites, magic and folk lore of the Maori folk of New Zealand*. Part 1. South Africa: Government Printer.
- Bolt, B. (2007). *The Magic is in the handling. Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: Amazon. pp. 27-34.
- Bolton, G. (2010) *Reflective practice: Writing and professional development*. Los Angeles, CA: Sage Publications.
- Candy, P. C. (1989). Alternative paradigms in educational research. *The Australian Educational Researcher*, 16(3), 1-11.
- Candy, L. (2006). Practice based research: A guide. Sydney: University of Technology Creativity & Cognition Studios. *CCS Report, 1, 1-19*. <http://www.creativityand-cognition.com>
- Carr, W., & Kemmis, S. (1986). *Becoming critical: Education, knowledge and action research*. London: Falmer Press.
- Cram, F. (2001). Rangahau Maori: Tona tika, tona pono – the validity and integrity of Maori research. In M. Tolich (Ed.), *Research ethics in Aotearoa New Zealand* (pp. 35-52). Auckland: Reed Publishing.
- Cross, N. (2001). Designerly ways of knowing: Design discipline versus design science. *Design Issues*, 17(3), 49-55.
- Crotty, M. (1998). *The foundations of social research: Meaning and perspective in the research process*, Sydney: Allen & Unwin.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). *The masterminds series. Finding flow: The psychology of engagement with everyday life*. New York, NY: Basic Books.
- Gibbs, M. (2001). Toward a strategy for undertaking cross-cultural collaborative research. *Society and Natural Resources*, 14, 673-687.
- Gray, C. (1996). Inquiry through practice: Developing appropriate research strategies. In *Proceedings of No Guru, No Method? International Conference on Art and Design Research*. Helsinki, Finland. Retrieved January 10, 2015, from <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>
- Grey, G. (1855). *Polynesian mythology and ancient traditional history of the New Zealand race, as furnished by their priests and chiefs*. London, England: John Murray.
- Guba, E. G. & Lincoln, Y. S. (1994). *Competing paradigms in qualitative research*. In N. K
- Halbert, R. (1961). Te Tini o Toi. Whakatane and District Historical Society.
- Hamilton, J., & Jaaniste, L. (2010). Content, structure and orientations of the practice-led exegesis. *Journal of Writing in Creative Practice*, 3(1), 31.
- Hiles, D. (2001). Heuristic inquiry and transpersonal research. Paper presented to CPPE London. Retrieved July 23, 2016, from <http://psy.dmu.ac.uk/drhiles/HIpaper.htm>
- Ings, W. (2011). Managing heuristics as a method of inquiry in autobiographical graphic design theses. *iJADE Journal* 30.2, Blackwell Publishing.
- Klein, J. (2010). *What is artistic research? Berlin: Gegenworte 23*, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. <https://media.researchcatalogue.net/rc/master/57/85/bf/29/5785bf295ddfff55902b08051f9c1143.pdf?t=edb346e9c7d0c8e-1484c6731ed541e04&e=1558140600>
- Kleining, G. & Witt, H. (2000). *The qualitative heuristic approach: A methodology for discovery in psychology and the social sciences. Rediscovering the method of introspection as an example*. FQS. Volume 1, No. 1, Art. 13
- Mackenzie, N., & Knipe, S. (2006). Research dilemmas: Paradigms, methods and methodology. *Educational researcher*, 16 (2), 193-205.
- Mahuika, R. (2008). Kaupapa Maori is critical and anti-colonial. *MAI Review*, 3 (4).
- Mäkelä, M., & O'Riley, T. (2012). *The art of research II: Process, results, contribution*. Helsinki, Finland: Aalto University, School of Arts, Design and Architecture.
- Mäkelä, M., Nimkulrat, N., Dash, D. & Nsenga, F. (2011). On reflecting and making in artistic research practice. *Journal of Research Practice*, 7(1). Retrieved May 23, 2019, from <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/issue/view/15>

- Mead, H. (2003). *Tikanga Maori: Living by Maori values*. Wellington: Huia Publishers.
- Mengle, K., Kirkby, E., Kosegarten, H., & Appel, T. (2001). *Principles of plant nutrition* (5th ed.). (pp. 397-434). Springer, Dordrech.
- Metge, J. (1999). Time & the art of Maori storytelling. *The Journal of New Zealand Studies*, 8(1).
- Milroy, T. W. J. (2014). Matua rautia ngā tamariki o te Kōhanga Reo. In R. Higgins, P. Rewi and V. Olsen-Reeder (Eds.), *The value of the Maori language: Te Hua o te reo Maori v.2*. (pp.197-203) Wellington, New Zealand: Huia Publishers.
- Moewaka Barnes, H. (2000). *Kaupapa Maori: Explaining the ordinary*. Auckland: Whāriki Alcohol & Public Health Research Unit. University of Auckland.
- Steagall, M. M., & Ings, W. (2018). Practice-led doctoral research and the nature of immersive methods. *DAT Journal*, 3(2), 392-423..
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. London: Sage.
- Nimkulrat, N. (2007). The role of documentation in practice-led research. *Journal of Research Practice*. 3(1), M6. <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/58/83>
- Pihama, L., Tiakiwai, S. J., & Southey, K. (2015). *Kaupapa rangahau: A reader. A collection of readings from the Kaupapa Rangahau workshops series*. Hamilton, Te Kotahi Research Institute.
- Pihama, L. (1997). Ko Taranaki te maunga: Challenging post-colonial disturbances and postmodern fragmentation. *He Pukenga Korero*, 2(2), 8-15.
- Pouwhare, R. (2016). *He iti te manu, he nui te kōrero: The bird is small, the story is epic*. Unpublished doctoral dissertation. Auckland University of Technology, Auckland, New Zealand.
- Pouwhare, R. (2016a). Kai hea kai hea te pū o te mate? Reclaiming the power of pūrākau. Te Kaharoa, Special edition: Empowering Performance: Maori and Indigenous Performance Studies Symposium: 9, 1-19.
- Pouwhare, R., & McNeill, H. (2018). Pūrākau: He mahi Rangahau. *DAT Journal Design Art and Technology*. v. 3(2), 261-290.
- Rameka, L. (2012). Whakapapa: Culturally valid assessment in early childhood. *Early Childhood Folio*, 16(2), 33.
- Roschelle, J., & Teasley, S. D. (1995). The construction of shared knowledge in collaborative problem solving. n Computer supported collaborative learning (pp. 69-97). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Rust, C., Mottram, J., & Till, J. (2007). AHRC research review: Practice- led research in art, design and architecture: London: Arts and Humanities Research Council.
- Sarantakos, S. (1993). *Social research*. Melbourne: Mac-Millan Education.
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. London, England: Ashgate.
- Smith, L. T. (1999). *Decolonizing methodologies: Research and Indigenous peoples*. London, UK: Zed.
- Turner, V. (with Abrahams, R. D.). (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. New York, NY: Aldine De Gruyter.
- Ventling, F. D. (2017). *Illuminativa: The resonance of the unseen*. Unpublished doctoral dissertation, Auckland University of Technology, Auckland.
- Walker, R. J. (1985). Cultural domination of Taha Maori: The potential for radical transformation. In J. Codd & R. Nash (Eds.). *Political issues in New Zealand Education*. Palmerston North, New Zealand: Dunmore Press.
- Walker, R. (2005). *Growing research skills at iwi level*. Tihei Oriori Monograph Series. Auckland: Ngā Pae o Te Māramatanga, University of Auckland.
- Ware, J. (2009). *Youth development: Maui styles Kia tipu te rito o te pa harakeke; Tikanga and ahuatanga as a basis for a positive Maori youth development approach*. (Unpublished master of arts thesis). Palmerston North: Te Kunenga ki Purehuroad.

HOW TO QUOTE (APA)

Pouwhare, R. (2023). The Māui Narratives: from bowdlerisation, dislocation and infantilisation to veracity, a Māori practice-led approach. Translated by Marcos Steagall. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 1 (1), 243-285. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v1i1.6>