

# Tangaroa Paora

## **AUT Auckland University of Technology**

<https://orcid.org/0000-0001-9722-6732>

[tangaroa.paora@aut.ac.nz](mailto:tangaroa.paora@aut.ac.nz)

Tangaroa Paora is of Muriwhenua descent. He holds a Master's degree in Māori Development (First Class Hons) and his PhD is due for submission in August 2023. His research is primarily concerned with gender role differentiation and its impact on forms of Māori performance. Between 2020-2023 he was co-president of Tītahi ki Tua (the AUT Māori Students Association), Ahakoa Te Aha, and the Auckland Pride Māori Advisory Board. He is currently employed as a lecturer in Māori studies, teaching language and development.

Tangaroa Paora é descendente de Muriwhenua. Ele tem mestrado em Desenvolvimento Māori (First Class Hons) e seu doutorado deve ser apresentado em agosto de 2023. Sua pesquisa se preocupa principalmente com a diferenciação de papéis de gênero e seu impacto nas formas de desempenho maori. Entre 2020-2023, ele foi copresidente da Tītahi ki Tua (a Associação de Estudantes Māori da AUT), da Ahakoa Te Aha e do Conselho Consultivo Māori do Auckland Pride. Atualmente, ele trabalha como professor de estudos maori, ensinando linguagem e desenvolvimento

# Te Whare Rangahau (The House of Research): Designing a methodological framework for an artistic inquiry into Māori gender, identity and performance

## Keywords

Gender identity, Indigenous research methodology,  
Pūrākau, Māori world view, Takatāpui.

## Abstract

This article considers the methodological framework constructed for the doctoral thesis *Takatāpui Beyond Marginalisation: Exploring Māori Gender, Identity and Performance*. In this practice-led artistic inquiry the researcher adopted a critically iterative approach where “research questions were initially exploratory and reflective, serving to create an internal dialogue between the practitioner and the making” (Tavares & Ings, 2018, p. 20). The formative question underpinning the thesis asked:

How might an artistic reconsideration of gender role differentiation give a unique voice to takatāpui tāne identity?<sup>1</sup>

The research sought to illuminate an experiential context, then generate visual and performance artifacts where the principle of *irarere* within gender identity and sexual orientation, might find a purposeful place to stand within *te ao Māori* (the Māori world view).<sup>2</sup>

Emanating from a Kaupapa Māori paradigm the study employed the methodological metaphor of *Te Whare Rangahau*, a research space that is populated with methods including *karakia* (incantation), *kanohi ki te kanohi* (face to face) interviewing, iterative experimentation, *pakiwaitara* (poetic inquiry), photography, and choreography. In the thesis, *Te Whare Rangahau* integrated a number of features from Robert Pouwhare’s (2020) *Pūrākau* framework for practice-led, artistic inquiry - specifically his observation that in much artistic Māori research, through *mahi* (practice) and heuristic inquiry, the researcher may draw sustenance from both the realm of *Te Kura Huna* (what is unseen, genealogical, esoteric or tacit), and *Te Kura Tūrama* – (what is explicit and seen). Within Māori epistemology, a dynamic of *mahi* (practice) draws nutrients from these realms, synthesising and connecting elements in the generation of print based and performative artistic outcomes.

---

1 The Tiwhanawhana Trust (2017, para. 1) defines takatāpui as Māori “individuals who are gay, lesbian, bisexual, transgender, intersex, or part of the rainbow community.” Within this, takatāpui tane are Māori individuals who identify as men, may manifest *irarere*, and often define their gender and sexual orientation in physical, spiritual and genealogical terms.

2 *Irarere* describes gender fluidity or the ability one has to move between expressions of masculinity and femininity. The word has a lexicographical listing in Moorfield’s (2021), *Te Aka: Online Māori Dictionary*.

# Introduction

This article considers the methodological design for the doctoral thesis, *Takatāpui Beyond Marginalisation: Exploring Māori Gender, Identity and Performance*. It is divided into three considerations: the study's Kaupapa Māori paradigm, its Te Whare Rangahau methodology, and its methods. The discussion concludes with a critique of the advantages and challenges of the approach (Figure 1).

## Kaupapa Māori Paradigm

Carroll describes a research paradigm as, “a body of beliefs and values, laws, and practices which govern a study” (1997, p. 171). Mackenzie and Knipe suggest that “the choice of the paradigm sets down the intent, motivation and expectations for the research.” They argue that “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).

This research was framed within a Kaupapa Māori paradigm (Bishop, 2005; Mead, 2003; Smith, 2000) that oriented a practice-led, heuristic inquiry.

Pihama, Cram and Walker (2002) suggest that Kaupapa Māori as a research paradigm was developed to challenge Pākehā hegemony and legitimise te ao Māori (ways of thinking within a Māori worldview). They describe Kaupapa Māori as “Māori asserting the right to be Māori while at the same time building a critique of those societal structures that work to oppress Māori” (p. 41). They see Kaupapa Māori as pushing forward “Māori aspirations and pushing back on Pākehā (European) control and domination” (ibid.). Under the tenets of Kaupapa Māori, Māori knowledge must be made accessible to all Māori. Research operating under such a paradigm is predicated on an in-depth understanding of te ao Māori (the Māori world view) and tikanga Māori (customs), because such a position upholds and respects

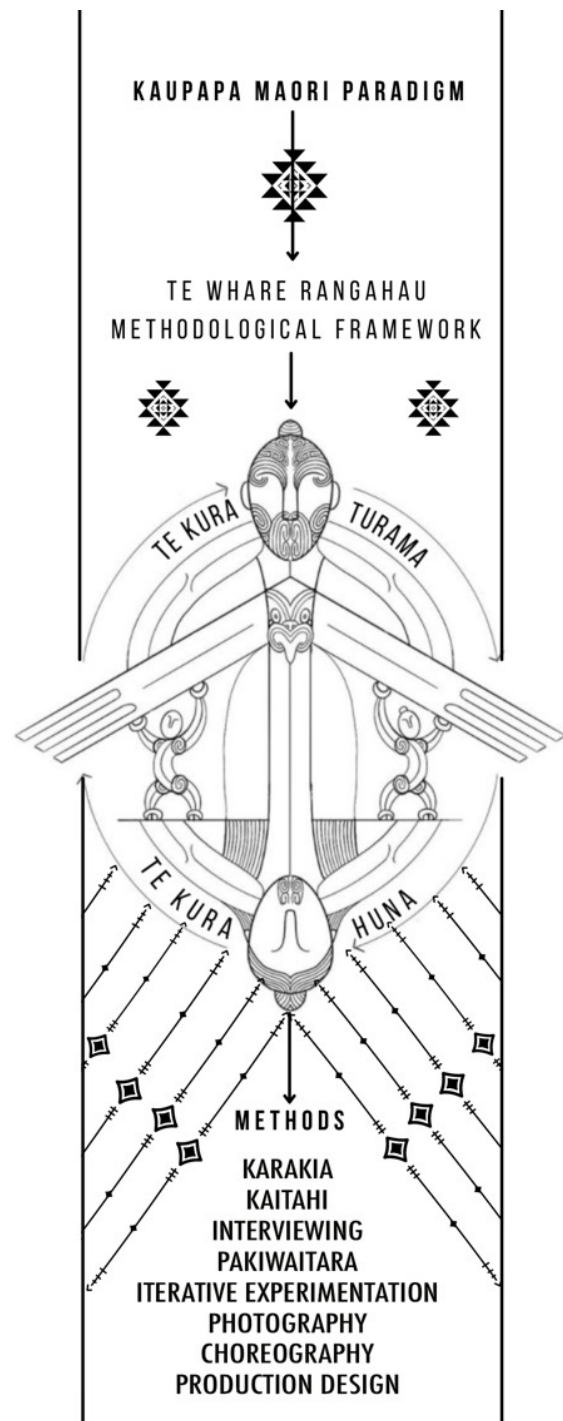


Figure 1. Research design for the thesis, showing the relationship between the paradigm, methodological framework, and eight methods.

Māori epistemology. It is through Kaupapa Māori that I, as a Māori researcher, exercise my Māori ways of knowing and prioritise my obligations within this research.

## Practice-led inquiry

---

Within a Kaupapa Māori research paradigm, the study is shaped and led by artistic practice. Here research is gathered and progressed through 'making' and critical reflection upon what emerges (Ings, 2015; Scrivener, 2002; Pouwhare, 2020; Tolutau 2015). In Aotearoa, this form of doctoral research is conversant with the New Zealand Tertiary Education Commission's definition that describes research as an "original, independent investigation undertaken to contribute to knowledge and understanding and, in the case of some disciplines, cultural innovation or aesthetic refinement" (2016, p. 14). The Commissions' guidelines note that "in some disciplines, research may be embodied in the form of artistic works, performances or designs that lead to new or substantially improved insights" (ibid.)

Guided by a Kaupapa Māori paradigm, the study employs practice to generate knowledge. Bolt (2004) describes practice-led research as essentially performative. Barrett and Bolt (2007, p. 10) suggests that in a practice-led inquiry, "new objects of thought emerge through cycles of making and reflection". The approach he claims recognises "the generative potential of the ambiguity and the indeterminacy of the aesthetic object, and the necessity for ongoing decoding, analysis and translation" (ibid.). Both authors also assert that "instruments and objects of research are not passive, but emerge as co-producers in collaborative and, in the case of audiences, participatory approaches that may not be pre-determined at the outset of the research."

## Methodology

Guba and Lincoln (1994, p. 108) propose that methodology asks, "How can the inquirer go about finding out whatever they believe can be known?" Thus, a research methodology describes an overall approach to an inquiry. In discussing the methodological approach to this project, it is useful

to consider two ideas; rangahau (research) and heuristic inquiry. Rangahau emanates from Māori epistemology and heuristics is a concept borrowed from an ancient Greek approach to research when one is not governed by pre-set formulae.

## Rangahau

---

In Māori, rangahau may be understood as gathering, grouping and forming, to create new knowledge and understanding. Wheturangi Walsh-Tapiata notes that, "Rangahau is grounded in a cultural perspective which is tikanga Māori and ahuatanga Māori"<sup>3</sup> (n.d., para. 11). Accordingly, rangahau offers an indigenous perspective on research that is

guided by non-western experiences and truths. The word rangahau consists of two parts. Ranga means a cohort or grouping of people, it can also mean to raise or pull up by the roots in preparation for transportation. Thus, when applied to knowledge, ranga may be associated with collective endeavour, exhumation and preparation

---

<sup>3</sup> Ahuatanga Māori refers to an attribute, trait or aspect of Māori culture, including its people, customary practices, values and beliefs.

for distribution. The word hau refers to the vital essence of a person, place or object, or to the wind. While the idea of locating the essential essence of knowledge is easily associated with research, it is the metaphorical nature of the wind that is significant to the protean nature of this inquiry.

When I experience the wind, I can feel its presence. but its physicality is not visually evident. Wind is dynamic and it can change direction; it can touch an idea with the lightest movement or disrupt a landscape with disruptive force. I see creative thought in a similar manner; it is neither static, formulaic, nor capable of being moulded. It's effect

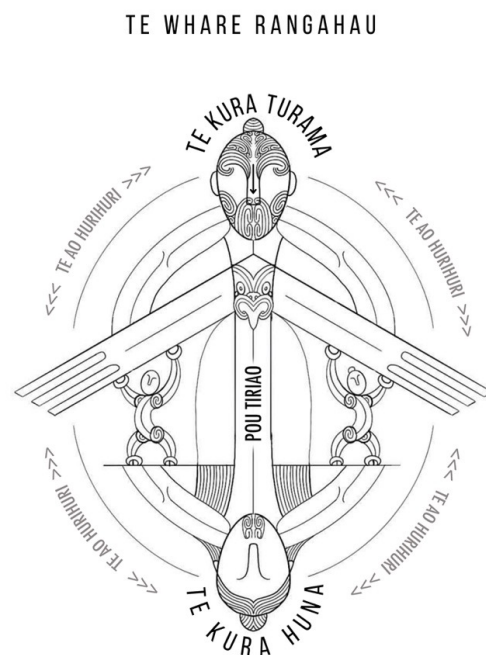
is discernible but often its presence is invisible. It can influence by nuance or it can shift paradigms.

When the two words ranga and hau are combined, they offer rich potentials. Conventionally, we understand rangahau as a distinctly Māori understanding of research that is predicated on the active exhuming or gathering of knowledge. Within this process, one seeks the essence of ideas and resonances that may lead to creative expressions of identity. This process may require on drawing tacit<sup>4</sup> knowledge into the open and rendering it explicit.

## The Whare Rangahau metaphor

Such a process can occur in a conceptual shelter that we might describe as Te Whare Rangahau. In this project, Te Whare Rangahau, integrates a number of features from Pouwhare's (2020) Pūrākau framework for artistic inquiry; specifically his observation that in much artistic Māori research, through mahi (practice) and reflection, the researcher may draw sustenance from both the realm of Te Kura Huna (what is unseen, genealogical, esoteric or tacit), and Te Kura Tūrama – (what is explicit and seen). Together these provide the project with nutrients.

However, when such a process is conceived as occurring inside Te Whare Rangahau, the artistic researcher is protected by a whare (building) that may be understood as a cultural shelter and ideological manifestation of te ao Māori (Figure 2).



**Figure 2.** Detail of the thesis' research design showing the dynamic relationship between Te Kura Huna and Te Kura Turama.

<sup>4</sup> Tacit or implicit knowledge describes knowledge that isn't seen or explicit. Polanyi (1967), argued that tacit knowing is precognitive and cannot be adequately articulated verbally. Sela-Smith (2002) states that, "tacit knowledge is a continually growing, multi-levelled, deep-structural organization that exists for the most part outside of ordinary awareness and is the foundation upon which all other knowledge stands" (para.15).

The flow of mahi (practice) and reflection on mahi, is the dynamic that enables knowledge to move fluidly between the realms of te kura huna and te kura turama. This dynamic is depicted as te ao hurihuri (circular air movement) and in the diagram, its direction is indicated by the manu (that look at first glance to be arrows).<sup>5</sup>

In traditional Māori architecture, a whare was not separated from the earth by floor boards; it rested on the body of Papatūānuku. As a primal parent, Papatūānuku is not only associated with the land, but also with Te Kura huna (Pouwhare, 2020; McNeill & Pouwhare, 2018). In this research I understand Te Kura Huna as knowledge that resources the inquiry but cannot be seen. Such knowledge may include taha wairua (the metaphysical), whakapapa, erased histories and the mysterious and unknown. All of these things rest in the fertile world of Papatūānuku.<sup>6</sup>

However, when we stand on the earth, inside the wharenuī, we are in the realm of te kura tūrama (what can be seen). This may be likened to the world of Ranginui the other primal parent. Ranginui is the Sky Father who is omniscient, seeing all that is discernible in the light. He is ngāwari (gentle), fertile, and protective. Connecting the realm of Ranginui and the realm of Papatūānuku is an invisible pou, that in te ao Māori is called the pou tiriao. The pou tiriao is a spiritual pillar that connects both physical and metaphysical worlds. Thus, in my diagram it reaches above the apex of the wharenuī to touch the essence of Ranginui, and it reaches down through the earth to unite with the body of Papatuanuku. Conceptually, this pou tiriao connects all things within, above and below the whare, containing in its essence the mauri or life force of the research.

If one looks around the walls of a traditional whare, one experiences stories, these are the histories of place and people. (In a wharenuī<sup>7</sup> these are generally pou pou (carvings) and in a private

home they are photographs). Thus, in the Whare Rangahau the researcher is positioned inside a structure that is imbued with spiritual, symbolic and significant connections to the cosmos, natural and social environment. The wharenuī ultimately links the present to the ancient past, authenticating and legitimizing a Māori world view through whakapapa. I contend that the layers of meaning that are contained in the wharenuī allow me to explore facets of what it means to be human and to be takatāpui in te ao Māori

I suggest that the whare also holds another layer of symbolic meaning as te whare o te tangata. The interior of the wharenuī usually represents the womb of Papatūānuku. We are all her uri (offspring) and here I believe that gender is irrelevant, rather than gendering Atua (gods) we characterise who they are based on the realms, environments and behaviours that they represent. Concealed in the walls of the wharenuī are truths about being Māori that are revealed through pūrākau (stories). Ware notes, "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 are learned from their pūrākau" (2009, p. 22). In this context pūrākau stand inside the movement of te ao hurihuri and resource the transformation of tacit knowledge into explicit knowledge through the act of heuristic, practice-led inquiry.

Inside the protection of the Whare Rangahau the mauri of irarere can function without impediment. No longer constrained by colonial-shaped binaries regarding male and female, the researcher is able to consider and contemplate forms of identity where characteristics of gender are fluid and protean. The outcomes of such research, as print and performance artefacts may find a place to stand that embraces the past, present ... and aspirations for a fairer, more informed future.

---

5 Manu are the native birds of Aotearoa and sometimes have significance within traditional Māori iconography as symbols of navigation. In the diagram, the manu represent the winds and cycle of life within te ao Māori.

6 Papatūānuku is the Earth Mother within the Māori creation narratives. She is recognised as a primal parent. Her counterpart is Ranginui or the Sky Father. These beings were once considered as a single entity before their sons separated them and the evolution of the world began.

7 Wharenuī is a Māori meeting house that is built to represent the body, and within it resides the god of peace, Rongo-mā-tāne. The wharenuī holds the knowledge, genealogy and stories of ancestors and of the people. The pou pou within the whare are representatives of people, ancestors or atua. Each has its own story, and each has an unique voice. The outside space of the wharenuī is the realm of Tūmataenga; the god of war. It is the Marae in which the wharenuī situates itself. Here the world of war and peace, and life and death exist - encompassed within the realms of the physical and metaphysical.



## Cyclic practice

---

Inside the Whare Rangahau, I experience the research process as cyclic. Here practice-led inquiry draws from te kura huna and te kura tūrama, and develops thinking through iterations. For example, I may gather information from interviews and existing literature (this knowledge comes from the explicit realm of te kura tūrama). However, I also draw on ancestral, creative processes, inspiration, and my ability to sense 'rightness', from te kura huna. The rightness I refer to is what is felt, created and interpreted as being right for the people and

not the idea. Thus, I may be guided by what I sense as much as by what I see. However, although I represent knowledge passing through these realms, the process is not chronological; the creation of pūrākau (as a book or a performance) draws on both realms, often together or in oscillations. As cyclic iterations of practice, reflection on practice, and new practice evolve, I develop and refine, artistic artifacts. These eventually become artefacts that bring storied experience into the world.

## Heuristic inquiry

---

In considering te kura huna, we might find certain resonances in the non-Māori methodological concept of heuristic inquiry. As an approach, heuristics has a deeply embedded history in artistic research (Ings 2011; Najafi, 2023; Scrivener, 2002; Tavares & Ings, 2018; Ventling, 2018, Wood, 2004). Heuristics comes from the Greek word *heuretikos* meaning to discover, and it describes a methodological approach where the researcher turns ideas over, examining them in flexible ways from a multiple variation of perspectives (Kleining & Witt 2000), eventually coming "to understand through experimentation, evaluation, and trial and error methods" (Ventling, 2018, p. 126). Ventling suggests that heuristic inquiry's flexibility and embracing of a subjective, personal viewpoint, has made the methodology increasingly attractive and relevant in forms of artistic research. He notes,

The intuitive, imaginative artistic practitioner can adapt the heuristic framework to an individualistic exploration. Because heuristics does not focus on a pre-determined formula or course of action, it allows continuous changes to concepts, the researcher's position, or even the research design. Particularly in experiential practice-led research, this adaptability may be useful because it heightens chances of discovery and supports the artist/researcher in finding and developing their own meaning (2018, p. 127)..

His observation resonates with Moustakas' (1990), description of heuristic inquiry as an...

... 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).

In a heuristic inquiry, Douglass & Moustakas (1985, p. 47), suggest that "vague and formless wanderings are characteristic in the beginning, but a growing sense of meaning and direction emerges as the perceptions and understandings of the researcher grow and the parameters of the problem are recognised." Like hau (the wind), heuristic inquiry is not constrained by formula or predetermined expectations, it moves to uncover and reveal (Moustakas 1990), to shift and sift (Douglass & Moustakas, 1985), and it can bring together what has not been formally joined (Ings, 2011). Douglass & Moustakas suggest that a challenge the heuristic researcher faces, is to "examine all the collected data in creative combinations and recombinations, sifting and sorting, moving rhythmically in and out of appearance, looking, listening carefully for the meanings within meanings, attempting to identify the overarching qualities that adhere in the data" (1985, p. 52).



## Methods

Using the Whare Rangahau as a methodological metaphor for space and approach, I utilise diverse methods to gather and creatively process knowledge. These methods enable new objects of thought to emerge through cycles of making and reflection (Barrett & Bolt, 2007). Eight of these methods warrant brief discussion:

- **Karakia** (incantation);
- **Kaitahi** (breaking of food);
- **Kanohi ki te kanohi** (face-to-face interviewing);
- **Pakiwaitara** (poetic inquiry);
- **Iterative experimentation and self-dialogue**;
- **Photography**;
- **Choreography and**
- **Production design.**

### Karakia

A karakia is an incantation that Māori evoke. It forms a connection between the physical and metaphysical realms. In the morning I karakia to orient myself for the day, and at night to give thanks for the blessings that will journey with me into the future. Karakia stands as both the conduit and foundation for all interactions with people, atua (gods) and whenua (land). In the process of karakia, one creates protection and safe passage for both the researcher and all who interact within the space of exploration and discussion, (including the sharing of vulnerable knowledge). Thus, at the outset, and sometimes at the close of a kanohi ki te kanohi (face to face interview) or kōrerorero (deep discussion), it is customary practice to begin and end with a karakia.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A karakia that I used in this research project is associated with taking care of Takatāpui and our place within te ao Māori. It reflects on the creative narrative and how we, as Māori, are seen as descendants of Ranginui and Papatūānuku.

### Kaitahi

Broadly kaitahi means to eat together, but the practice is deeper than this. Kaitahi is made up of two words, kai (food baskets) and tahi (compassion). Kaitahi describes the practice of welcoming and joining people with food and hospitality inside a Kaupapa Māori research paradigm. Here, people karakia (pray), share food, thinking and korero (discussion). Kaitahi helps to shape the safe and compassionate space of a study. In the phase of the project associated with photography and poetic inquiry, kaitahi was used as a welcome and settle participants before subsequent photoshoots or interviews.<sup>9</sup> Over kai at Te Kaipara, Ngā Wai o Horotiu Marae, Auckland University of Technology, takatāpui participants, the researcher, crew, supervisors, collaborators and supporters met as a whanau. In the grace of kaitahi, people felt safe because they shared in a relaxed, hospitable environment positioned within te ao Māori (Figure 3).



**Figure 3.** Kaitahi at Te Kaipara, Ngā Wai o Horotiu Marae (June 17th, 2022). Left to right: Janet Rodrigues (technical assistant), Whati Te Wake (participant) Gigi Pikinga (participant) and Peter Tumata (participant).

<sup>9</sup> A number of participants in their interviews discussed the significance of the method for helping them to initially feel validated and welcome. See Appendix 2 interviews, Te Wake, Tumata, and Pikinga.

## Kanohi ki te kanohi interviewing

---

Kanohi ki te kanohi refers to face to face interaction. In Māori research, kanohi ki te kanohi interviews are recommended practice because they ensure both personal connection and the presence of values and practices that will be carried out through discussion, reflection and wānanga (collective learning).<sup>10</sup> Kanohi ki te kanohi interviewing also accommodates karakia and whānau tautoko (support people) because they are essential elements to any interaction within kaupapa Māori research. According to Smith (1999) kanohi ki te kanohi interviewing contains five principles that are significant to the study.

- **He kanohi kitea**  
(a face seen, is appreciated)
- **Titiro, whakarongo, korero**  
(looking, listening and speaking)
- **Manaakitanga**  
(sharing and hosting people, being generous)
- **Kia tūpato**  
(being cautious)
- **Kāua e takahi i te mana o te tangata**  
(avoiding trampling on the mana of participants).

Interviews for this project were conducted on the 26th of August 2021, the 10th of December 2021, the 17th and 18th of June 2022 and the 2nd and 10th of April, 2023. The distribution of interviews was affected by participant and the availability of facilities because of interruptions emanating from the COVID pandemic and Cyclone Gabrielle.

The research involved an orienting discussion (several weeks before the formal project began), followed by two interviews with each participant. The first interview, conducted just prior to the photo shoot involved participants talking about how identity shapes their everyday life. The korero also considered the nature of Kapa haka and beliefs relating to the gendering of physical and esoteric dimensions of takatāpuitanga. A second interview was scheduled two weeks after the shoot (when photographic proofs had been developed). This korero enabled each participant to see their portraits and to reflect on how they experienced being part of the project and what they felt when seeing their images. These interviews were audio recorded and the transcripts became the source material for pakiwaitara.

## Pakiwaitara (poetic inquiry)

---

Pakiwaitara refers to a particular form of iterative experimentation specifically related to narratives within te ao Māori. Pakiwaitara enables the researcher to explore ideas and relationships and synthesize recorded material into coherent artifacts.

Pakiwaitara's origins lie in storytelling from beyond the written word, (e.g. waiata, mōteatea, carvings and oratory). In this research, poems appearing in the published book *Irarere* (Paora, 2023), have their origins in the spoken word interviews that

I conducted with each participant. In creating these poems, I traversed each person's interview recordings and employed a process of subtraction to elevate the essence of what was communicated. Accordingly, the resulting poems only contain words that were spoken by the interviewees. Prendergast (2006) describes this method as 'found poetry', that involves writers creating new work from existing texts. Gannon defines the approach as poetic inquiry and argues that through "the rearrangement, restructuring and editing of existing texts down

---

10 Although this was a guiding principle in the study (60% of interviews were kanohi ki te kanohi), the impact of COVID on participant's safety meant that a number of follow up interviews (appearing as interview B in Appendix 2, had to be conducted online).

to their essence, experiences can be simplified and presented in poetic form” (2022, p. 19). As a method, poetic inquiry builds on approaches developed by Szto et al. (2005) and Gannon (2022) who have demonstrated how such methods can be used for compressing data or locating resonance within an interview.<sup>11</sup> Richardson (1994) maintains that poems can in some cases better represent individuals than verbatim quoting because poetry gives space to understand their “pauses, repetitions, alliterations, narrative strategies, and rhythms” (p. 522). By extension Holmes (2014) has shown how poetry can be used as a method for presenting data.

In addition to poetry in the publication *Irarere*, pakiwaitara also shaped a significant part of a

performance at the culmination of the study. The oratory in this presentation was developed by standing back from the literature and interviews and creating a ‘voice of overview’. (In other words I designed a performative voice for the thesis). As a consequence, the performance flowed between te reo Māori and English.

Because pakiwaitara is essentially an oral form of communication, the oratory for this work was refined iteratively through rehearsal and reflection. This process meant that I could shape words, pauses and emphases in response to the acoustics of the room, and the physical and metaphysical nature of the performance space.

## Iterative experimentation and self-dialogue

---

Within the Whare Rangahau there is a cycle of practice and reflection that draws on bowth Te Kura Huna and Te Kura Turama. In this process, the researcher experiments, watches, listens, and feels for the inherent kupu (rightness) of what is emerging. In this process the researcher is in dialogue with the research question, the self, and data that emerges from it (Ventling 2018). Kleining and Witt (2000, para. 12) note that in a heuristic inquiry,

Research procedures are not linear but dialectical. We ‘ask’ our material ‘questions’ in a similar way one may ask a person, receiving ‘answers’ and

questioning again. We preferably use ‘open’ questions. [...] The text should be interrogated from as many different perspectives as possible and the answers analyzed. [...] The dialogic procedure is a means to adjust the epistemic structure of the researcher to the structure of the phenomenon and brings it in line with itself.

In this study, iterative experimentation and self-dialogue were utilised in rehearsal processes associated with development of the final performance and in photographing and synthesising participants’ stories into pakiwaitara.

---

<sup>11</sup> Poetic inquiry describes research that uses poetry “as, in, [or] for inquiry” (Brown, Kelly & Finn, 2021, p. 257). As a method it encourages creativity and deep engagement with qualitative data. The method is attentive to participant language and it “can deepen researcher reflexivity, increasing the emotive impact of research, and promoting an efficiency of qualitative expression through the use of ‘razor sharp’ language” (ibid.). In the last two decades poetic inquiry has challenged traditional methods of data synthesis. Predenrgast and Galvin (2012) suggest that poetry emanating from poetic inquiry can also cross disciplines and enable new ways for readers to connect with findings because poetry can elevate human experience and the human being beneath.

## Photography

---

Photography is a method that was integral to the construction of the pou pou in both the book and the Whare takatapuhi. Photographing participants was conducted using a collaborative process with Dr. Marcos Mortensen Steagall.<sup>12</sup>

Material was recorded in black and white photography studios at Auckland University of Technology, (figures 4 & 5). These shoots were accompanied by kanohi ki te kanohi interviews.



**Figure 4.** Exterior and interior views of the lighting rig and studio space for recording the pou pou of Aniwa Koloamatangi, (18th June 2020). The shoot used a Studio Nixon D850 camera and Broncolor Precision lighting kit.



**Figure 5.** Filming Peter Tumata, in collaboration with Dr Marcos Steagall (18th June 2020). The computer screen on the right enabled instantaneous viewing by both the researcher and photographer, so adjustments to lighting and the camera could be made after each image was captured.

---

<sup>12</sup> Marcos Mortesen-Steagall is a widely acknowledged photographer whose PhD examined relationships between the land and the photographer's embodiment. <http://hdl.handle.net/10292/12251> Dr Mortesen-Steagall's work is concerned with recording the mauri of living things. Because of this emphasis, he was a valuable collaborator because of his experience in searching beneath the visual surface of subjects to record their living essence.



For the shoot, participants were asked to bring clothing that expressed how they felt they were seen (or 'passed')<sup>13</sup> in the world (in contrast to apparel that they felt expressed their inner identity). These contrasting forms of attire were used to co-create a generic studio study and a comparative portrait that the takatāpui tāne felt was an expression of his inner self (Figure 6).

Most participants used provided takatāpui makeup artists for their portraits (Figure 7). However two tane chose to apply their own makeup. (One of these, Gigi Pikinga was an internationally respected practitioner in the field). These two participants wanted to create their own makeup because they sought greater control over their recorded identities. Aniwa Whaiapu said, "I have a particular way of doing my brows, my lips, my hair etcetera. I also think most queens like to do their own face because it is part of a skill and craft with painting a face that no one else can truly replicate" (Figure 8).<sup>14</sup>

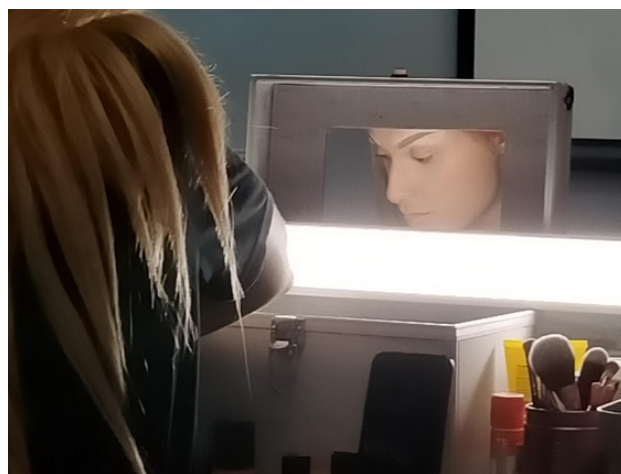
Using the proofs of the shoot, I discussed portrait preferences with each participant, and these images acted as catalysts for their second (follow-up) interview.<sup>15</sup>



**Figure 6.** An indicative example of the ethos of the two photographic shoots. Piripi Gordon said, when viewing these images, that they demonstrated his ambiguity. Both, he maintained were accurate representations of his identity.



**Figure 7.** Gigi Pikinga applying makeup to Peter Tumata and Abbie Ahmed applying makeup to Piripi Gordon, (18th June 2022).



**Figure 8.** Aniwa Whaiapu applying makeup. (18th June 2022).

13 'Passing' is a historical term used in LGBTQ+ cultures to describe the preservation of safety by appearing in public in such a way that one's 'queerness' or irarere are not identifiable.

14 Interview transcript 5: Koloamatangi (2022; 00:16:17).

15 As a koha, I offered each participant a high-quality digital inkjet print of the portrait that that they liked the most.

## Choreography

---

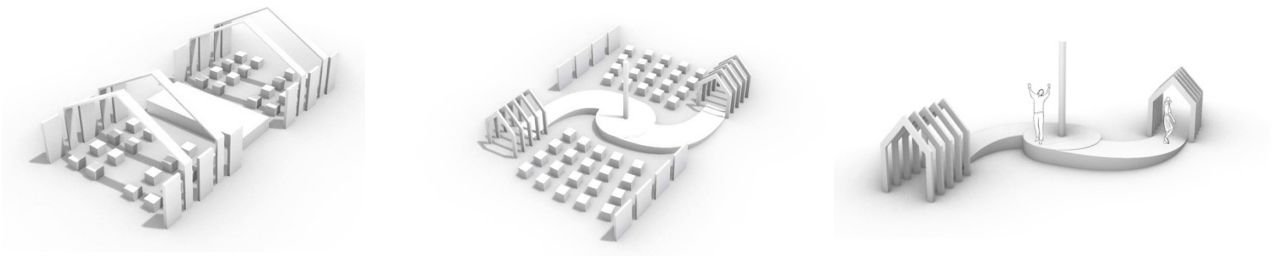
The performance work *Te Whare Takatāpui* was also developed through a process of iterative experimentation. I choreograph six wāhine who were highly proficient with the poi, (who had all been a part of *Tītahi ki Tua Kapa Haka*). In shaping the work, I collaborated with Mātangireia Yates-Francis who has a long history of involvement within *Kapa haka* as a performer and tutor who is talented with *taiaha* and other forms of Māori weaponry. The mahi involved shaping and reshaping movement and reflecting on iterations of development. As the elements within the performance took shape, I was able to assess both the physically evident (form, rhythm, timing), in the realm of *te kura turama*, and feel the *mauri* of the work rising up from *te kura huna*. It was as the power and force of this energy from the realm of the unseen became manifest, that I was able to sense artistic decisions approaching a state of resolution.

The choreography involved three sequences. The first depicted a relationship between two parts of a male gender spectrum. These initially separated manifestations approach each other from across a room - dignified in their essence - until they combine in the centre. One identity carries a *taiaha* (a weapon used for striking, stabbing and parrying), he is a manifestation of conventional, contemporary masculinity. The other identity uses poi to express an older, more fluid form of being masculine. (Although today, we tend to gender the poi as feminine, in traditional practice

the device was used by men to develop dexterity for weapon use). The choreographed sequence was shaped through reflective rehearsal until the work resonated an inherent *kupu* (rightness), that communicated a continuum of 'being masculine', where two warriors find their way back to a single unit (a suggestion of gender that existed before it was divided by contemporary associations).

The second choreographed sequence was filmed and edited by Jana Nee in a darkened room. This involved recording 'close up' movement cut to the rhythm of a drum. The idea behind the work was that no individual character is identifiable and the dance is a collective expression of ungendered movement and rhythm (the *mauri* of *irarere*). This piece was designed to be a transition device in the performance that could act as a bridge between the mirroring of *tāne* dualities and a third, *waiata/poi* performance.

This third sequence was a response to a *waiata* that was composed to explain the relationship between a *takatāpui* *tane* and his place within *te ao Māori*. The performance used poi and *waiata* to express a story of identity rising up and finding its *turangawaewae* (place to stand in the world). I choreographed this work in stages using rehearsals in diverse, spaces before refining it in the final performance space (so we were able to ensure that timing and distance were refined and elements within the choreography flowed accordingly).



**Figure 9.** Experimental architectural models of the whare takatāpui showing potential performing spaces and pou pou. Here I was exploring approaches that might afford uninterrupted visual and aural access to a moving performance (October 2021).

## Production design

The final method warranting discussion is production design. By this I refer to the design of the physical and spiritual realm of the whare takatāpui, that became the conceptual space of the final performed work. The idea of a traditionally designated space for performance has a deep history in te ao Maori, and it is sometimes referred to as a whare tapere (Royal, 2012).<sup>16</sup>

Initially I considered an open space that was divided by a stage. I wanted the whare to contain large portraits of the takatāpui tāne photographed as part of the study, that would be photographic interpretations of pou. The physical design for this space was developed through a process of sketching and physical and digital model making. This enabled me to think about lighting, sound, movement, and the tone of people's initial encounter with the work.

The concept initially explored the idea of fluid space and time (Figure 9). I explored multiple possibilities, experimenting with projection, sound, seating plans and performance space, such that people experiencing the work might feel physically and spiritually sheltered while encountering what might be relatively new and challenging ideas.

However, as the thesis developed I began to face the logistics of a performance that I hoped might manifest itself in a life beyond the examination. This was because I wanted the research to have agency, potentially featuring in national and regional arts festivals. As a consequence, I needed to design something that had the potential to travel and adapt. A number of determinants began to reshape my considerations. First, I needed an interior space that was acoustically neutral so sound mixes and the pakiwaitara could be discernible in their more subtle registers. Second, because I was considering projected backgrounds I would need a darkened environment. Third, I wanted the performance to deal with subtle shifts in concealment and revelation, so the space would need to accommodate a lighting system. Finally, I required some way of displaying the pou so they hang in a stable manner but also be pivotable, because I wanted to turn them from the 'passing' portrait to reveal the 'revelationary' portrait as part of the performance.

Consequentially, I began designing for a small, generic theatre space that would accommodate up to 50 people, could afford silent access and egress for up to six performers and would have a facility for suspending the portraits of the takatāpui tane.

<sup>16</sup> This idea is discussed more fully in the critical commentary chapter of the exegesis.



# Critique Of the Research Design

The research design for this project had both advantages and challenges.

## Advantages

---

First, the research design was predicated on a concept of partnership with participants. This was not only integral to the principles of Te Tiriti o Waitangi, but it also lies at the heart of Kaupapa Māori research. This partnership was activated by *kanohi ki te kanohi* interviewing, and was made evident in collaborative approaches to both photography and *pakiwaitara*. Such partnership engages directly with the values of *titiro*, *whakarongo*, *korero* (looking, listening and speaking), *manaakitangata* (sharing and hosting people, being generous), *kia tūpato* (being cautious) and *kāua e takahi i te mana o te tangata* (avoiding trampling on the mana of others). [Are these listed somewhere in somebody's research Tangaroa?]

Second, the research validated and blended the experiences of the researcher with those of participants, to create artistic works that provided insight into the nature of *takatāpui* identity. The role of the self, in practice-led artistic inquiry is significant because as Griffiths (2010) notes "the self is inescapable, because the person creating, responding to working on, developing or evaluating performances, artefacts and practices is central to those activities" (p. 185).

Third, the research design enabled relationships between Māori principles and practices. Initially, *karakia* and *kaitahi* created security for both the participants and the researcher.

Overriding values like *manaakitanga*, *he kanohi kitea*, and *tiaki i te mana o te tangata* (protecting the integrity of people), positioned participant's experience of the research within *te ao Māori*. Without such principles becoming practices, the research would not have been safe and *takatāpui*, sharing vulnerable insights and experience, would not have had the security of a familiar cultural context to support their contributions.

Finally, the research design enabled a high level of fluidity, where the researcher could move backwards and forwards, above and below, iteratively experimenting and discovering, inside both explicit and esoteric realms of knowledge. Such a methodology also validated Māori facilities for discerning quality, such as *kupu* (words) that are formed to help inform an understanding of the idea.

## Challenges

---

However, the fluid nature of the research design and its position within the values and expectations of a Māori world view, also presented distinct challenges.

First, the *kanohi ki te kanohi* interviewing can be expensive. Such an approach can challenge time

and budgets because the researcher is required to demonstrate *manaakitangata* (generous and sensitive hosting of participants). This normally entails the provision of *kai* (food) and refreshments for both the *takatāpui tāne* participant, and support people he might bring with him. To address this

I budgeted support into the study as *koha*<sup>17</sup> so participants did not face unforeseen expenses with parking, transport or accommodation. *Kanohi ki te kanohi* interviewing and photography shoots also occurred during a pandemic that was followed by a highly destructive cyclone that affected a number of the participants' worlds. These events impacted on people's availability and meant that we often had to reschedule shoots around the availability of personnel and facilities.

Second, because *kanohi ki te kanohi* interviewing involves *kia tūpato* (being cautious) and *kāua e takahi i te mana o te tangata* (avoiding trampling on the mana of participants), respect for the participants sharing sometimes meant that discussions were lengthy, far reaching and seemingly unstructured. However, this is a Māori way of doing things and allowing the participant to freely speak what comes through is part of the *kōrero* interview process. The difference between Māori and Western approaches to interviews is the context, where Māori can situate themselves within a safe space, engage with familiar faces and discuss personal experiences can only be done if the *kaupapa* or purpose being about relation rather than it being transactional. As a way of addressing the challenge, I discussed with each participant (before their involvement), how much time they could afford to contribute to the project. I also designed data gathering in such a way that *kōrero* would be audio recorded. This meant that I could respectfully let people talk and then, in the process of *pakiwaitara*, draw out what I felt might be the essence of their *kōrero*. Photographic portraits and drafts of poems were discussed with each participant so we eventually reached an acceptable description of their identity.<sup>18</sup>

Third, because the research involved vulnerable personal material, I had to develop safe relationships

with critical thinkers who could talk with me honestly about my work. Accordingly, the study had a supervisory team, who knew me and understood what I was doing. This was supplemented by a support group of *takatāpui* colleagues who would question my thinking from informed positions. This meant that both my background research and interpretations were constantly fed through compassionate but critical networks.

A fourth challenge, lay in finding participants who would trust both the research and me as the researcher. *Takatāpui tāne* are particularly vulnerable to exploitation and misunderstanding. Accordingly, locating potential participants had to occur through informal networks where potential participants were able verify that the research was not only by Māori for Māori but also by *takatāpui* for *takatāpui*.

Finally, the research involved experimentation in sometimes vulnerable areas, where *tikanga* or religious belief might come into conflict with my inquiry. To address this I connected with other Māori researchers and discussed research challenges and hypotheses. This resulted in the growing of a research *whānau* (family) around our studies. Here we shared critical support, resources and encouragement. Discussions and reflections relating to *kaupapa* Māori (including *tikanga* practices, gender role differentiation, Māori performing arts and the journey towards inclusivity of *takatāpui* Māori), occurred inside this space. Having an interdisciplinary *whanau* of other researchers (both *takatāpui* and non- *takatāpui*), around me, helped me to carefully consider the implications of what I was doing, remove jargon from my writing, and think critically and culturally about the research's progression and interpretations.

---

17 Conventionally *koha* is a gift, offering, or monetary contribution, that is used to maintain social relationships and reinforce the concept of reciprocity.

18 This may be likened to ethical practices in some forms of journalism where a writer provides a draft copy of an article for review by the person interviewed, before it is released for publication. Kent, (2020) notes that although journalists often employ one-way relationships with sources, the vast majority of interviews are not adversarial situations. He observes, "the people we interview are often helping us out. Our relationship with them is a cooperative one. Being human, we sometimes misinterpret what they tell us. Our interviewees, also being human, can overstate a case or leave out an important qualification" (para. 3). Given the principles of *kia tūpato* and *kāua e takahi i te mana o te tangata* and the desire to provide an agreed description of identity, to a person who might be vulnerable I use the process of verification and rewriting as a form of respectful response to what I encounter.

# Te Whare Rangahau (A Casa da Pesquisa): uma estrutura metodológica para uma pesquisa artística sobre gênero, identidade e desempenho maori.

## Palavras-chave

Identidade de gênero, Metodologia de pesquisa indígena, Pūrākau, Visão de mundo maori, Takatāpui.

## Resumo

Este artigo considera a estrutura metodológica construída para a tese de doutorado Takatāpui Beyond Marginalisation: Exploring Māori Gender, Identity and Performance (Explorando o gênero, a identidade e o desempenho maori). Nessa investigação artística conduzida pela prática, o pesquisador adotou uma abordagem criticamente iterativa em que as perguntas de pesquisa eram inicialmente exploratórias e reflexivas, servindo para criar um diálogo interno entre o praticante e a criação. A pergunta formativa que embasou a tese foi: Como uma reconsideração artística da diferenciação de papéis de gênero poderia dar uma voz única à identidade takatāpui tāne? O Tīwhanawhana Trust (2017, para. 1) define takatāpui como Māori “indivíduos que são gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros, intersexuais ou parte da comunidade rainbow.” Dentro disso, os takatāpui tāne são indivíduos maoris que se identificam como homens, podem manifestar irarere e frequentemente definem seu gênero e orientação sexual em termos físicos, espirituais e genealógicos. A pesquisa procurou iluminar um contexto experiencial e, em seguida, gerar artefatos visuais e de performance em que o princípio do irarere dentro da identidade de gênero e da orientação sexual pudesse encontrar

um lugar proposital para se posicionar dentro do te ao Māori (a visão de mundo Māori - Irarere descreve a fluidez de gênero ou a capacidade que alguém tem de se mover entre expressões de masculinidade e feminilidade. Emanando de um paradigma Kaupapa Māori, o estudo empregou a metáfora metodológica do Te Whare Rangahau, um espaço de pesquisa que é povoado por métodos que incluem karakia (encantamento), entrevistas kanohi ki te kanohi (face a face), experimentação iterativa, pakiwaitara (investigação poética), fotografia e coreografia. Na tese, Te Whare Rangahau integrou vários recursos da estrutura Pūrākau de Robert Pouwhare (2020) para investigação artística conduzida pela prática - especificamente sua observação de que, em muitas pesquisas artísticas maori, por meio de mahi (prática) e investigação heurística, o pesquisador pode extrair o sustento tanto do reino de Te Kura Huna (o que é invisível, genealógico, esotérico ou tácito) quanto de Te Kura Tūrama - (o que é explícito e visto). Dentro da epistemologia maori, uma dinâmica de mahi (prática) extrai nutrientes desses reinos, sintetizando e conectando elementos na geração de resultados artísticos performativos e baseados em impressões.

# Introdução

Este artigo considera o projeto metodológico da tese de doutorado, *Takatāpui Beyond Marginalisation: Exploring Māori Gender, Identity and Performance* (Explorando o gênero, a identidade e o desempenho maori). Ele está dividido em três considerações: o paradigma Kaupapa Māori do estudo, sua metodologia Te Whare Rangahau e seus métodos. A discussão termina com uma crítica das vantagens e desafios da abordagem (Figura 1).

## Paradigma Kaupapa Māori

Carroll descreve um paradigma de pesquisa como “um conjunto de crenças e valores, leis e práticas que regem um estudo” (1997, p. 171). Mackenzie e Knipe sugerem que “a escolha do paradigma estabelece a intenção, a motivação e as expectativas para a pesquisa”. Eles argumentam que “sem nomear um paradigma como a primeira etapa, não há base para as escolhas subsequentes relativas à metodologia, aos métodos, à literatura ou ao projeto de pesquisa” (2006, par. 6).

Esta pesquisa foi enquadrada em um paradigma Kaupapa Māori (Bishop, 2005; Mead, 2003; Smith, 2000) que orientou uma investigação heurística conduzida pela prática.

Pihama, Cram e Walker (2002) sugerem que o Kaupapa Māori como paradigma de pesquisa foi desenvolvido para desafiar a hegemonia Pākehā e legitimar o te ao Māori (formas de pensar dentro de uma visão de mundo Māori). Eles descrevem a Kaupapa Māori como “Māori afirmando o direito de ser Māori e, ao mesmo tempo, construindo uma crítica das estruturas sociais que trabalham para oprimir os Māori” (p. 41). Eles veem a Kaupapa Māori como uma forma de impulsionar “as aspirações maoris e de recuar no controle e na dominação Pākehā (europeia)” (ibid.). De acordo com os princípios da Kaupapa Māori, o conhecimento maori deve se tornar acessível a todos os maoris. A pesquisa que opera sob esse

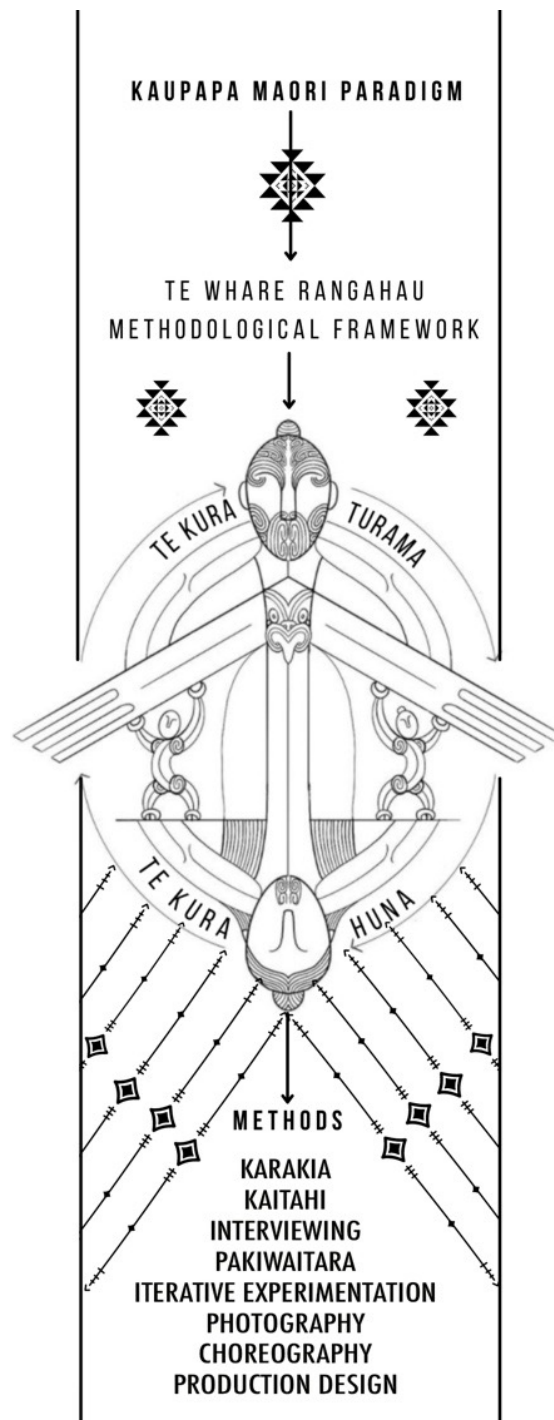


Figura 1. Projeto de pesquisa para a tese, mostrando a relação entre o paradigma, a estrutura metodológica e os oito métodos.

paradigma é baseada em uma compreensão profunda do te ao Māori (a visão de mundo Māori) e do tikanga Māori (costumes), porque essa posição defende e respeita a epistemologia Māori. É por meio da Kaupapa Māori que eu, como pesquisadora Māori, exerço minhas formas Māori de conhecer e priorizo minhas obrigações nesta pesquisa.

## Pesquisa orientada pela prática

---

Dentro de um paradigma de pesquisa Kaupapa Māori, o estudo é moldado e conduzido pela prática artística. Aqui, a pesquisa é reunida e progredida por meio do “fazer” e da reflexão crítica sobre o que surge (Ings, 2015; Scrivener, 2002; Pouwhare, 2020; Tolutau, 2015). Em Aotearoa, essa forma de pesquisa de doutorado está de acordo com a definição da Comissão de Educação Terciária da Nova Zelândia, que descreve a pesquisa como uma “investigação original e independente realizada para contribuir com o conhecimento e a compreensão e, no caso de algumas disciplinas, com a inovação cultural ou o refinamento estético” (2016, p. 14). As diretrizes das Comissões observam que “em algumas disciplinas, a pesquisa pode ser incorporada na forma de trabalhos artísticos, performances ou designs que levam a percepções novas ou substancialmente aprimoradas” (ibid.)

Orientado por um paradigma Kaupapa Māori, o estudo emprega a prática para gerar conhecimento. Bolt (2004) descreve a pesquisa orientada pela prática como essencialmente performativa. Barrett e Bolt (2007, p. 10) sugerem que, em uma pesquisa conduzida pela prática, “novos objetos de pensamento surgem por meio de ciclos de criação e reflexão”. A abordagem que ele afirma reconhece “o potencial gerador da ambiguidade e da indeterminação do objeto estético e a necessidade de decodificação, análise e tradução contínuas” (ibid.). Ambos os autores também afirmam que “os instrumentos e objetos de pesquisa não são passivos, mas emergem como coprodutores em abordagens colaborativas e, no caso de públicos, participativas, que podem não ser predeterminadas no início da pesquisa”.

## Metodologia

Guba e Lincoln (1994, p. 108) propõem que a metodologia pergunte: “Como o pesquisador pode descobrir o que ele acredita que pode ser conhecido?” Assim, uma metodologia de pesquisa descreve uma abordagem geral para uma investigação. Ao discutir a abordagem

metodológica deste projeto, é útil considerar duas ideias: rangahau (pesquisa) e investigação heurística. Rangahau emana da epistemologia maori e heurística é um conceito emprestado de uma antiga abordagem grega à pesquisa quando não se é governado por fórmulas predefinidas.

## Rangahau

---

Em Māori, rangahau pode ser entendido como reunir, agrupar e formar, para criar novo conhecimento e compreensão. Wheturangi Walsh-Tapiata observa que, “Rangahau is grounded in a cultural perspective which is tikanga Māori and ahuatanga Māori” (n.d., para. 11). Ahuatanga Māori refere-se a um atributo, característica ou aspecto da cultura Māori, incluindo seu povo, práticas consuetudinárias, valores e crenças. Conseqüentemente, rangahau oferece uma perspectiva indígena de pesquisa que é guiada por experiências e verdades não ocidentais.

A palavra rangahau consiste em duas partes. Ranga significa um grupo ou agrupamento de pessoas, mas também pode significar levantar ou puxar pelas raízes em preparação para o transporte. Assim, quando aplicada ao conhecimento, ranga pode ser associada ao esforço coletivo, à exumação e à preparação para a distribuição. A palavra hau refere-se à essência vital de uma pessoa, lugar ou objeto, ou ao vento. Embora a ideia de localizar a essência essencial do conhecimento seja facilmente associada à pesquisa, é a natureza metafórica do vento que é significativa para a natureza proteana desta investigação.



Quando sinto o vento, posso sentir sua presença, mas sua fisicalidade não é visualmente evidente. O vento é dinâmico e pode mudar de direção; ele pode tocar uma ideia com o movimento mais leve ou perturbar uma paisagem com uma força perturbadora. Vejo o pensamento criativo de maneira semelhante; ele não é estático, nem estereotipado, nem capaz de ser moldado. Seu efeito é perceptível, mas muitas vezes sua presença é invisível. Ele pode influenciar por meio de nuances ou pode mudar paradigmas.

Quando as duas palavras *ranga* e *hau* são combinadas, elas oferecem ricos potenciais. Convencionalmente, entendemos *rangahau* como um entendimento distintamente maori de

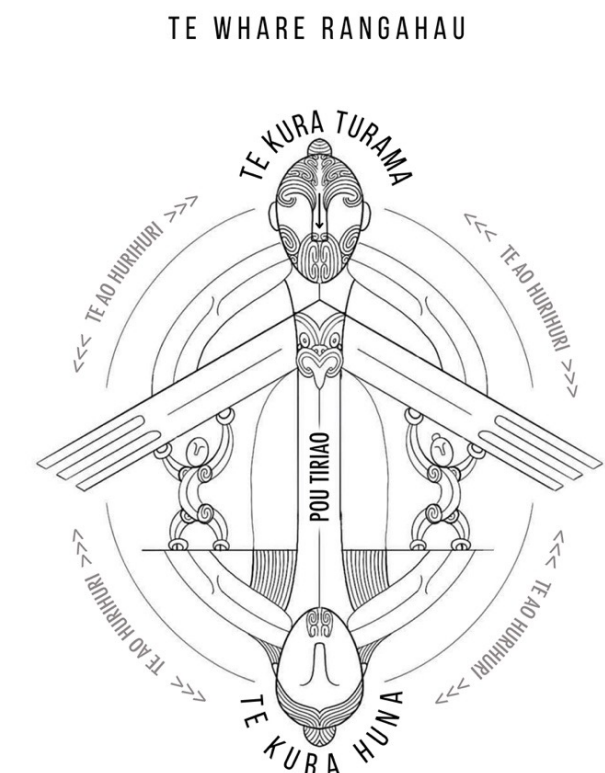
pesquisa que se baseia na exumação ou coleta ativa de conhecimento. Nesse processo, busca-se a essência das ideias e ressonâncias que podem levar a expressões criativas de identidade. Esse processo pode exigir que o conhecimento tácito seja revelado e explicitado. O conhecimento tácito ou implícito descreve o conhecimento que não é visto ou explícito. Polanyi (1967) argumentou que o conhecimento tácito é precognitivo e não pode ser adequadamente articulado verbalmente. Sela-Smith (2002) afirma que “o conhecimento tácito é uma organização estrutural profunda, multinível e de crescimento contínuo que existe, em sua maior parte, fora da consciência comum e é o alicerce sobre o qual se assentam todos os outros conhecimentos” (para.15).

## A metáfora do Whare Rangahau

Esse processo pode ocorrer em um abrigo conceitual que poderíamos descrever como Te Whare Rangahau. Neste projeto, o Te Whare Rangahau integra vários recursos da estrutura Pūrākau de Pouwhare (2020) para investigação artística; especificamente sua observação de que, em muitas pesquisas artísticas maori, por meio de *mahi* (prática) e reflexão, o pesquisador pode extrair o sustento tanto do reino de Te Kura Huna (o que é invisível, genealógico, esotérico ou tácito) quanto de Te Kura Tūrama - (o que é explícito e visto). Juntos, eles fornecem nutrientes ao projeto.

No entanto, quando esse processo é concebido como ocorrendo dentro do Te Whare Rangahau, o pesquisador artístico é protegido por um *whare* (edifício) que pode ser entendido como um abrigo cultural e uma manifestação ideológica do *te ao Māori* (Figura 2).

O fluxo de *mahi* (prática) e a reflexão sobre *mahi* é a dinâmica que permite que o conhecimento se mova com fluidez entre os reinos de *te kura huna* e *te kura turama*. Essa dinâmica é representada como *te ao hurihuri* (movimento circular do ar) e, no diagrama, sua direção é indicada pelos *manu* (que, à primeira vista, parecem ser setas). *Manu* são os pássaros nativos de Aotearoa e, às vezes,



**Figura 2.** Detalhe do projeto de pesquisa da tese mostrando a relação dinâmica entre Te Kura Huna e Te Kura Turama.

têm significado na iconografia tradicional maori como símbolos de navegação. No diagrama, os *manu* representam os ventos e o ciclo da vida dentro do *te ao maori*.



Na arquitetura tradicional maori, um whare não era separado da terra por tábuas no assoalho; ele repousava sobre o corpo de Papatūānuku. Como pai primordial, Papatūānuku não está associado apenas à terra, mas também a Te Kura huna (Pouwhare, 2020; McNeill & Pouwhare, 2018). Nesta pesquisa, entendo Te Kura Huna como o conhecimento que é recurso para a investigação, mas que não pode ser visto. Esse conhecimento pode incluir taha wairua (o metafísico), whakapapa, histórias apagadas e o misterioso e desconhecido. Todas essas coisas estão no mundo fértil do Papatūānuku. Papatūānuku é a Mãe Terra dentro das narrativas de criação maori. Ela é reconhecida como uma mãe primordial. Sua contraparte é Ranginui ou o Pai Celestial. Esses seres já foram considerados como uma única entidade antes que seus filhos os separassem e a evolução do mundo começasse.

Entretanto, quando estamos na terra, dentro do whareniui, estamos no reino de te kura turama (o que pode ser visto). Isso pode ser comparado ao mundo de Ranginui, o outro pai primordial. Ranginui é o Pai Celestial que é onisciente, vendo tudo o que é discernível na luz. Ele é ngāwari (gentil), fértil e protetor. Conectando o reino de Ranginui e o reino de Papatūānuku há um pou invisível, que em te ao maori é chamado de pou tiriao. O pou tiriao é um pilar espiritual que conecta os mundos físico e metafísico. Assim, em meu diagrama, ele se estende acima do ápice do whareniui para tocar a essência de Ranginui e desce pela terra para se unir ao corpo de Papatuanuku. Conceitualmente, esse pou tiriao conecta todas as coisas dentro, acima e abaixo do whare, contendo em sua essência o mauri ou força vital da pesquisa.

Se olharmos ao redor das paredes de um whare tradicional, veremos histórias, que são as histórias de lugares e pessoas. (Em um whareniui, geralmente são poupou (esculturas) e, em uma casa particular, são fotografias). O whareniui é uma casa de reuniões maori construída para representar o corpo, e dentro dela reside o deus da paz, Rongo-mā-tāne. O whareniui contém o conhecimento, a genealogia e as histórias dos ancestrais e do povo. Os pou dentro do whare são representantes do povo, dos ancestrais ou atua. Cada um tem sua própria

história e cada um tem uma voz única. O espaço externo do whareniui é o reino de Tūmatauenga, o deus da guerra. É no Marae que o whareniui se situa. Aqui existe o mundo da guerra e da paz, da vida e da morte, englobado nos reinos do físico e do metafísico. Assim, no Whare Rangahau, o pesquisador está posicionado dentro de uma estrutura que está imbuída de conexões espirituais, simbólicas e significativas com o cosmos e com o ambiente natural e social. Em última análise, o whareniui liga o presente ao passado antigo, autenticando e legitimando uma visão de mundo maori por meio do whakapapa. Afirmo que as camadas de significado contidas no whareniui me permitem explorar facetas do que significa ser humano e ser takatāpui no te ao maori.

Sugiro que o whare também tenha outra camada de significado simbólico como te whare o te tangata. O interior do whareniui geralmente representa o útero de Papatūānuku. Todos nós somos seus uri (descendentes) e aqui acredito que o gênero é irrelevante. Escondidas nas paredes do whareniui estão verdades sobre ser maori que são reveladas por meio de pūrākau (histórias). Ware observa: “O pūrākau incorpora os valores e as crenças do povo e, em última análise, reflete as qualidades humanas; essencialmente, os princípios, os valores, as tradições, os costumes e as qualidades humanas de uma sociedade são aprendidos com seu pūrākau” (2009, p. 22). Nesse contexto, o pūrākau está dentro do movimento do te ao hurihuri e recorre à transformação do conhecimento tácito em conhecimento explícito por meio do ato de investigação heurística e orientada pela prática.

Dentro da proteção do Whare Rangahau, o mauri de irarere pode funcionar sem impedimentos. Não mais limitado pelos binários coloniais relativos a homem e mulher, o pesquisador pode considerar e contemplar formas de identidade em que as características de gênero são fluidas e proteanas. Os resultados de tal pesquisa, como artefatos impressos e de desempenho, podem encontrar um lugar para se posicionar que englobe o passado, o presente... e as aspirações para um futuro mais justo e mais informado.

## Prática cíclica

---

Dentro do Whare Rangahau, vivencio o processo de pesquisa como cíclico. Aqui, a pesquisa conduzida pela prática se baseia no te kura huna e no te kura tūrama e desenvolve o pensamento por meio de iterações. Por exemplo, posso coletar informações de entrevistas e da literatura existente (esse conhecimento vem do domínio explícito do te kura tūrama). No entanto, também me baseio em processos ancestrais e criativos, na inspiração e na minha capacidade de sentir a “correção”, do te kura huna. Assim, posso ser guiado tanto pelo que

sinto quanto pelo que vejo. No entanto, embora eu represente o conhecimento que passa por esses reinos, o processo não é cronológico; a criação do pūrākau (como um livro ou uma performance) se baseia em ambos os reinos, muitas vezes juntos ou em oscilações. À medida que evoluem as iterações cíclicas da prática, a reflexão sobre a prática e a nova prática, desenvolvo e refino artefatos artísticos. Esses artefatos acabam se tornando artefatos que trazem ao mundo uma experiência histórica.

## Pesquisa heurística

---

Ao considerar o te kura huna, podemos encontrar certas ressonâncias no conceito metodológico não maori de investigação heurística. Como abordagem, a heurística tem uma história profundamente incorporada na pesquisa artística (Ings 2011; Najafi, 2023; Scrivener, 2002; Tavares & Ings, 2018; Ventling, 2018, Wood, 2004). A heurística vem da palavra grega heuretikos, que significa descobrir, e descreve uma abordagem metodológica em que o pesquisador vira as ideias, examinando-as de maneiras flexíveis a partir de uma variação múltipla de perspectivas (Kleining & Witt 2000), chegando finalmente “a entender por meio de experimentação, avaliação e métodos de tentativa e erro” (Ventling, 2018, p. 126). Ventling sugere que a flexibilidade da investigação heurística e a adoção de um ponto de vista subjetivo e pessoal tornaram a metodologia cada vez mais atraente e relevante em formas de pesquisa artística. Ele observa,

O praticante artístico intuitivo e imaginativo pode adaptar a estrutura heurística a uma exploração individualista. Como a heurística não

se concentra em uma fórmula ou curso de ação predeterminado, ela permite mudanças contínuas nos conceitos, na posição do pesquisador ou até mesmo no projeto de pesquisa. Particularmente na pesquisa orientada pela prática experimental, essa adaptabilidade pode ser útil porque aumenta as chances de descoberta e ajuda o artista/pesquisador a encontrar e desenvolver seu próprio significado (2018, p. 127).

**Sua observação está de acordo com a descrição de Moustakas (1990) da investigação heurística como uma ...**

... 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 crescente, o pesquisador também experimenta crescente autoconsciência e autoconhecimento (p. 9).

Em uma investigação heurística, Douglass e Moustakas (1985, p. 47) sugerem que “as andanças vagas e sem forma são características no início, mas um senso crescente de significado e direção emerge à medida que as percepções e os entendimentos do pesquisador aumentam e os parâmetros do problema são reconhecidos”. Como o hau (o vento), a investigação heurística não é limitada por fórmulas ou expectativas predeterminadas, ela se move para descobrir e revelar (Moustakas, 1990), para mudar e peneirar

(Douglass e Moustakas, 1985) e pode reunir o que não foi formalmente unido (Ings, 2011). Douglass e Moustakas sugerem que um desafio que o pesquisador heurístico enfrenta é “examinar todos os dados coletados em combinações e recombinações criativas, peneirando e classificando, movendo-se ritmicamente para dentro e para fora da aparência, procurando e ouvindo atentamente os significados dentro dos significados, tentando identificar as qualidades abrangentes que aderem aos dados” (1985, p. 52).

## Métodos

Usando o Whare Rangahau como uma metáfora metodológica para o espaço e a abordagem, utilizo diversos métodos para reunir e processar o conhecimento de forma criativa. Esses métodos permitem que novos objetos de pensamento surjam por meio de ciclos de criação e reflexão (Barrett & Bolt, 2007). Oito desses métodos merecem uma breve discussão:

- **Karakia** (encantamento);
- **Kaitahi** (quebra de alimentos);
- **Kanohi ki te kanohi interviewing** (entrevista face a face);
- **Pakiwaitara** (investigação poética);
- **Iterative experimentation and self-dialogue**;
- **Photography**;
- **Choreography and**
- **Production design**.

### Karakia

---

Um karakia é um encantamento que os maoris evocam. Ele forma uma conexão entre os reinos físico e metafísico. De manhã, faço o karakia para me orientar durante o dia e, à noite, para agradecer pelas bênçãos que me acompanharão no futuro. O karakia é o canal e a base de todas as interações com as pessoas, atua (deuses) e whenua (terra). No processo de karakia, cria-se proteção e passagem segura tanto para o pesquisador quanto para todos os que interagem no espaço de exploração e discussão (incluindo o compartilhamento de conhecimento vulnerável). Assim, no início e, às vezes, no final de uma kanohi ki te kanohi (entrevista face a face) ou kōrerorero (discussão profunda), é prática habitual começar e terminar com uma karakia. O karakia que usei neste projeto de pesquisa está associado a cuidar do Takatāpui e do nosso lugar no te ao Māori. Ela reflete sobre a narrativa criativa e como nós, como maoris, somos vistos como descendentes de Ranginui e Papatūānuku.

## Kaitahi

Em termos gerais, kaitahi significa comer juntos, mas a prática é mais profunda do que isso. Kaitahi é composto de duas palavras: kai (cestas de alimentos) e tahi (compaixão). Kaitahi descreve a prática de receber e unir pessoas com comida e hospitalidade dentro de um paradigma de pesquisa Kaupapa Māori. Aqui, as pessoas fazem karakia (orações), compartilham alimentos, pensamentos e korero (discussões). O kaitahi ajuda a moldar o espaço seguro e compassivo de um estudo. Na fase do projeto associada à fotografia e à investigação poética, o kaitahi foi usado para dar as boas-vindas e acomodar os participantes antes das sessões de fotos ou entrevistas subsequentes. Vários participantes em suas entrevistas discutiram a importância do método para ajudá-los a se sentirem inicialmente validados e bem-vindos. Durante o kai no Te Kaipara, Ngā Wai o Horotiu Marae, Universidade de Tecnologia de Auckland, os participantes do takatāpui, o pesquisador, a equipe, os supervisores, os colaboradores e os apoiadores se reuniram como um whanau. Na graça do kaitahi, as pessoas se sentiam seguras porque compartilhavam de um ambiente descontraído e hospitaleiro posicionado dentro do te ao Māori (Figura 3).



**Figura 3.** Kaitahi em Te Kaipara, Ngā Wai o Horotiu Marae (17 de junho de 2022). Da esquerda para a direita: Janet Rodrigues (assistente técnica), Whati Te Wake (participante), Gigi Pikinga (participante) e Peter Tumata (participante).

## Entrevista com Kanohi ki te kanohi

Kanohi ki te kanohi refere-se à interação face a face. Na pesquisa maori, as entrevistas kanohi ki te kanohi são uma prática recomendada porque garantem tanto a conexão pessoal quanto a presença de valores e práticas que serão realizadas por meio de discussão, reflexão e wānanga (aprendizado coletivo). Embora esse tenha sido um princípio orientador do estudo (60% das entrevistas foram kanohi ki te kanohi), o impacto da COVID na segurança dos participantes fez com que várias entrevistas de acompanhamento (que aparecem como entrevista B no Apêndice 2, tivessem de ser realizadas on-line).

A entrevista kanohi ki te kanohi também acomoda karakia e whānau tautoko (pessoas de apoio) porque são elementos essenciais para qualquer interação dentro da pesquisa kaupapa maori. De acordo com Smith (1999), a entrevista kanohi ki te kanohi contém cinco princípios que são importantes para o estudo.

- **He kanohi kitea**  
(um rosto visto é apreciado)
- **Titiro, whakarongo, korero**  
(olhar, ouvir e falar)
- **Manaakitangata**  
(compartilhar e receber pessoas, ser generoso)

- **Kia tūpato**  
(ser cauteloso)
- **Kāua e takahi i te mana o te tangata**  
(evitar interferir no mana dos participantes).

As entrevistas para este projeto foram realizadas em 26 de agosto de 2021, 10 de dezembro de 2021, 17 e 18 de junho de 2022 e 2 e 10 de abril de 2023. A distribuição das entrevistas foi afetada pelo participante e pela disponibilidade de instalações devido a interrupções decorrentes da pandemia de COVID e do ciclone Gabrielle.

A pesquisa envolveu uma discussão de orientação (várias semanas antes do início formal do projeto), seguida de duas entrevistas com cada participante.

A primeira entrevista, realizada pouco antes da sessão de fotos, envolveu os participantes falando sobre como a identidade molda sua vida cotidiana. O korero também considerou a natureza do Kapa haka e as crenças relacionadas ao gênero das dimensões físicas e esotéricas do takatāpuitanga. Uma segunda entrevista foi agendada duas semanas após a filmagem (quando as provas fotográficas já haviam sido reveladas). Esse korero permitiu que cada participante visse seus retratos e refletisse sobre como foi a experiência de fazer parte do projeto e o que sentiram ao ver suas imagens. Essas entrevistas foram gravadas em áudio e as transcrições se tornaram a fonte de material para o pakiwaitara.

## Pakiwaitara (investigação poética)

---

Pakiwaitara refere-se a uma forma particular de experimentação iterativa especificamente relacionada a narrativas dentro do te ao Māori. O Pakiwaitara permite que o pesquisador explore ideias e relacionamentos e sintetize o material registrado em artefatos coerentes.

As origens do Pakiwaitara estão na narração de histórias que vão além da palavra escrita (por exemplo, waiata, mōteatea, esculturas e oratória). Nesta pesquisa, os poemas que aparecem no livro publicado Irarere (Paora, 2023) têm suas origens nas entrevistas faladas que realizei com cada participante. Ao criar esses poemas, percorri as gravações das entrevistas de cada pessoa e empreguei um processo de subtração para elevar a essência do que foi comunicado. Dessa forma, os poemas resultantes contêm apenas palavras que foram ditas pelos entrevistados. Prendergast (2006) descreve esse método como “poesia encontrada”, que envolve escritores que criam

um novo trabalho a partir de textos existentes. Gannon define a abordagem como investigação poética e argumenta que, por meio do “rearranjo, reestruturação e edição de textos existentes até sua essência, as experiências podem ser simplificadas e apresentadas em forma poética” (2022, p. 19).

Como método, a investigação poética se baseia nas abordagens desenvolvidas por Szto et al. (2005) e Gannon (2022), que demonstraram como esses métodos podem ser usados para comprimir dados ou localizar ressonância em uma entrevista. A investigação poética descreve a pesquisa que usa a poesia “como, em, [ou] para investigação” (Brown, Kelly & Finn, 2021, p. 257). Como método, ela incentiva a criatividade e o envolvimento profundo com dados qualitativos. O método está atento à linguagem do participante e “pode aprofundar a reflexividade do pesquisador, aumentando o impacto emotivo da pesquisa e promovendo a eficiência da expressão qualitativa por meio do

uso de linguagem ‘afiada’” (ibid.). Nas últimas duas décadas, a pesquisa poética desafiou os métodos tradicionais de síntese de dados. Predenrgast e Galvin (2012) sugerem que a poesia que emana da pesquisa poética também pode atravessar disciplinas e possibilitar novas maneiras de os leitores se conectarem com as descobertas, porque a poesia pode elevar a experiência humana e o ser humano por baixo. Richardson (1994) afirma que, em alguns casos, os poemas podem representar melhor os indivíduos do que as citações literais porque a poesia dá espaço para entender suas “pausas, repetições, aliteraões, estratégias narrativas e ritmos” (p. 522). Por extensão, Holmes (2014) mostrou como a poesia pode ser usada como um método de apresentação de dados.

Além da poesia na publicação *Irarere*, a *pakiwaitara* também moldou uma parte significativa de uma apresentação no ponto culminante do estudo. A oratória nessa apresentação foi desenvolvida ao se afastar da literatura e das entrevistas e criar uma “voz de visão geral”. (Em outras palavras, criei uma voz performativa para a tese). Como consequência, a apresentação fluiu entre o *te reo maori* e o inglês.

Como o *pakiwaitara* é essencialmente uma forma de comunicação oral, a oratória desse trabalho foi refinada iterativamente por meio de ensaios e reflexões. Esse processo permitiu que eu moldasse as palavras, as pausas e as ênfases em resposta à acústica da sala e à natureza física e metafísica do espaço de apresentação.

## Experimentação iterativa e autodiálogo

---

No *Whare Rangahau*, há um ciclo de prática e reflexão que se baseia tanto no *Te Kura Huna* quanto no *Te Kura Turama*. Nesse processo, o pesquisador faz experimentos, observa, ouve e sente o *kupu* (correção) inerente do que está surgindo. Nesse processo, o pesquisador está em diálogo com a pergunta da pesquisa, o eu e os dados que emergem dela (Ventling 2018). Kleining e Witt (2000, par. 12) observam que, em uma investigação heurística,

Os procedimentos de pesquisa não são lineares, mas dialéticos. Fazemos “perguntas” ao nosso material de modo semelhante ao que se faz a uma

pessoa, recebendo “respostas” e questionando novamente. De preferência, usamos perguntas “abertas”. [...] O texto deve ser interrogado a partir do maior número possível de perspectivas diferentes e as respostas devem ser analisadas. [...] O procedimento dialógico é um meio de ajustar a estrutura epistêmica do pesquisador à estrutura do fenômeno e alinhá-la com ela mesma.

Neste estudo, a experimentação iterativa e o autodiálogo foram utilizados nos processos de ensaio associados ao desenvolvimento da performance final e na fotografia e síntese das histórias dos participantes em *pakiwaitara*.



## Fotografia

A fotografia é um método essencial para a construção do pou pou tanto no livro quanto no Whare takatapuhi. A fotografia dos participantes foi realizada por meio de um processo colaborativo com o Dr. Marcos Mortensen-Steagall. Dr. Marcos Mortesen Steagall é um fotógrafo amplamente reconhecido, cujo doutorado examinou as relações entre a terra e a corporificação do fotógrafo (vide em <http://hdl.handle.net/10292/12251>). O trabalho

do Dr. Mortesen Steagall se preocupa em registrar a natureza dos seres vivos. Por causa dessa ênfase, ele foi um colaborador valioso devido à sua experiência em pesquisar abaixo da superfície visual dos objetos para registrar sua essência viva. O material foi gravado em estúdios de fotografia em preto e branco na Universidade de Tecnologia de Auckland (figuras 4 e 5). Essas filmagens foram acompanhadas de entrevistas kanohi ki te kanohi.



**Figura 4.** Vistas externa e interna do equipamento de iluminação e do espaço do estúdio para gravar o pou pou de Aniwa Koolamatangi, (18 de junho de 2020). A filmagem usou uma câmera Studio Nikon D850 e iluminação Broncolor Precision kit.



**Figura 5.** Filmagem de Peter Tumata, em colaboração com o Dr. Marcos Steagall (18 de junho de 2020). A tela do computador à direita permitiu a visualização instantânea tanto pelo pesquisador quanto pelo fotógrafo, de modo que os ajustes na iluminação e na câmera puderam ser feitos após a captura de cada imagem.



Para a sessão de fotos, foi solicitado aos participantes que trouxessem roupas que expressassem como eles se sentiam vistos (ou “passados” - “passar” é um termo histórico usado em culturas LGBTQ+ para descrever a preservação da segurança ao aparecer em público de forma que a “queerness” ou irarere de alguém não seja identificável no mundo (em contraste com roupas que eles sentiam que expressavam sua identidade interior). Essas formas contrastantes de vestimenta foram usadas para cocriar um estudo genérico em estúdio e um retrato comparativo que o takatāpui tãne sentiu ser uma expressão de seu eu interior (Figura 6).

A maioria dos participantes usou maquiadores takatāpui fornecidos para seus retratos (Figura 7). No entanto, dois tane optaram por aplicar sua própria maquiagem (um deles, Gigi Pikinga, era um profissional respeitado internacionalmente na área). Esses dois participantes queriam criar sua própria maquiagem porque buscavam maior controle sobre suas identidades registradas. Aniwa Whaiapu disse: “Tenho uma maneira particular de fazer minhas sobrancelhas, meus lábios, meu cabelo etc. Também acho que a maioria das rainhas gosta de fazer a própria maquiagem porque isso faz parte de uma habilidade e de um ofício de pintar o rosto que ninguém mais pode reproduzir de verdade” (Figura 8).

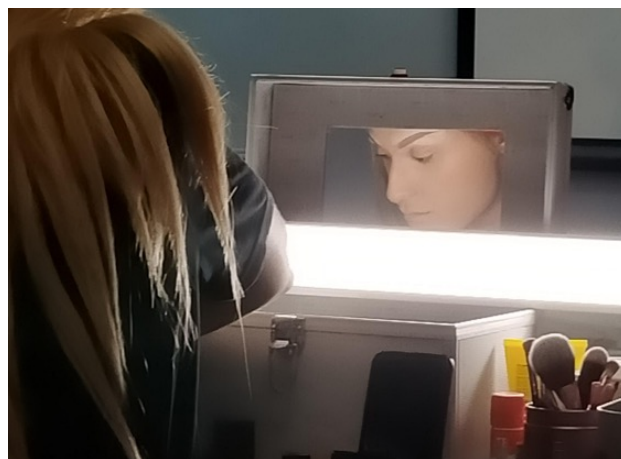
Usando as provas da sessão fotográfica, discuti as preferências de retrato com cada participante, e essas imagens funcionaram como catalisadores para a segunda entrevista (de acompanhamento). Como koha, ofereci a cada participante uma impressão digital em jato de tinta de alta qualidade do retrato que mais gostaram.



**Figura 6.** Um exemplo indicativo do ethos dos dois ensaios fotográficos. Piripi Gordon disse, ao ver essas imagens, que elas demonstravam sua ambiguidade. Ele afirmou que ambas eram representações precisas de sua identidade.



**Figura 7.** Gigi Pikinga aplicando maquiagem em Peter Tumata e Abbie Ahmed aplicando maquiagem em Piripi Gordon, (18 de junho de 2022).



**Figura 8.** Aniwa Whaiapu aplicando maquiagem. (18 de junho de 2022)

## Coreografia

---

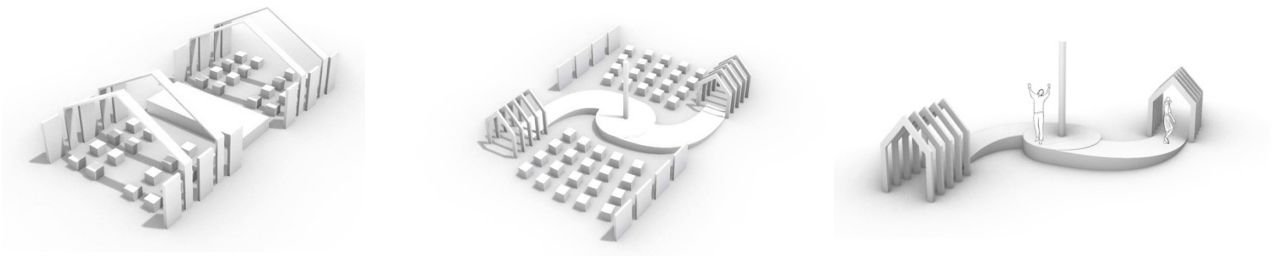
O trabalho de performance Te Whare Takatāpui também foi desenvolvido por meio de um processo de experimentação iterativa. Coreografei seis wāhine que eram altamente proficientes com o poi (todos fizeram parte do Tītahi ki Tua Kapa Haka). Ao moldar o trabalho, colaborei com Mātangireia Yates-Francis, que tem uma longa história de envolvimento com o Kapa haka como artista e professora, talentosa com o taiaha e outras formas de armamento maori. O mahi envolveu moldar e remodelar o movimento e refletir sobre as iterações do desenvolvimento. À medida que os elementos da performance tomavam forma, pude avaliar tanto o que era fisicamente evidente (forma, ritmo, tempo), no domínio do te kura turama, quanto sentir o mauri do trabalho surgindo do te kura huna. Foi quando o poder e a força dessa energia do reino do invisível se manifestaram que pude sentir as decisões artísticas se aproximando de um estado de resolução.

A coreografia envolvia três sequências. A primeira retratava um relacionamento entre duas partes de um espectro de gênero masculino. Essas manifestações inicialmente separadas se aproximam uma da outra do outro lado da sala, dignas em sua essência, até se combinarem no centro. Uma das identidades carrega um taiaha (arma usada para golpear, esfaquear e aparar) e é uma manifestação da masculinidade convencional e contemporânea. A outra identidade usa poi para expressar uma forma mais antiga e fluida de ser masculino. (Embora atualmente tenhamos a tendência de classificar o poi como feminino, na prática tradicional o dispositivo era usado por homens para desenvolver destreza no uso de armas).

A sequência coreografada foi moldada por meio de ensaios reflexivos até que o trabalho ressoasse um kupu (retidão) inerente, que comunicava um continuum de “ser masculino”, em que dois guerreiros encontram o caminho de volta para uma única unidade (uma sugestão de gênero que existia antes de ser dividida por associações contemporâneas).

A segunda sequência coreografada foi filmada e editada por Jana Nee em uma sala escura. Isso envolveu a gravação de movimentos em “close-up” cortados ao ritmo de um tambor. A ideia por trás do trabalho é que nenhum personagem individual seja identificável e que a dança seja uma expressão coletiva de movimento e ritmo sem gênero (o mauri de irarere). Essa peça foi projetada para ser um dispositivo de transição na apresentação que poderia atuar como uma ponte entre o espelhamento das dualidades tāne e uma terceira apresentação, waiata/poi.

Essa terceira sequência foi uma resposta a um waiata que foi composto para explicar a relação entre um takatāpui tane e seu lugar dentro do te ao Māori. A performance usou poi e waiata para expressar uma história de identidade que se ergue e encontra seu turangawaewae (lugar para estar no mundo). Coreografei esse trabalho em etapas, usando ensaios em diversos espaços, antes de refiná-lo no espaço final da apresentação (assim, pudemos garantir que o tempo e a distância fossem refinados e que os elementos da coreografia fluíssem de acordo).



**Figura 9.** Modelos arquitetônicos experimentais do whare takatāpui mostrando possíveis espaços de apresentação e pou pou. Aqui eu estava explorando abordagens que poderiam proporcionar acesso visual e auditivo ininterrupto a uma performance em movimento (outubro de 2021).

## Design de produção

O método final que merece discussão é o design de produção. Com isso, refiro-me ao design do domínio físico e espiritual do whare takatāpui, que se tornou o espaço conceitual do trabalho final realizado. A ideia de um espaço tradicionalmente designado para a performance tem uma história profunda no te ao Maori, e às vezes é chamado de whare tapere (Royal, 2012).

Inicialmente, pensei em um espaço aberto que fosse dividido por um palco. Eu queria que o whare contivesse retratos grandes dos takatāpui tāne fotografados como parte do estudo, que seriam interpretações fotográficas de pou. O projeto físico para esse espaço foi desenvolvido por meio de um processo de esboço e criação de modelos físicos e digitais. Isso me permitiu pensar sobre iluminação, som, movimento e o tom do encontro inicial das pessoas com a obra.

O conceito explorou inicialmente a ideia de espaço e tempo fluidos (Figura 9). Explorei várias possibilidades, fazendo experiências com projeção, som, planos de assentos e espaço de apresentação, de modo que as pessoas que estivessem experimentando o trabalho pudessem se sentir física e espiritualmente protegidas enquanto se deparavam com ideias relativamente novas e desafiadoras.

Contudo, à medida que a tese se desenvolvia, comecei a enfrentar a logística de um desempenho que esperava poder manifestar-se numa vida para além do exame. Isso porque eu queria que a pesquisa tivesse agência, podendo ser apresentada em festivais de artes nacionais e regionais. Como consequência, precisei projetar algo que tivesse potencial para viajar e se adaptar. Vários fatores determinantes começaram a remodelar minhas considerações. Primeiro, eu precisava de um espaço interior que fosse acusticamente neutro para que as mixagens sonoras e o pakiwaitara pudessem ser discernidos em seus registros mais sutis. Em segundo lugar, como estava considerando os cenários projetados, precisaria de um ambiente escuro. Em terceiro lugar, queria que a apresentação lidasse com mudanças sutis de ocultação e revelação, pelo que o espaço necessitaria de acomodar um sistema de iluminação. Finalmente, eu precisava de uma maneira de exibir os pôsteres para que eles ficassem pendurados de forma estável, mas também pudessem ser girados, já que eu queria desviá-los do retrato “de passagem” para revelar o retrato “revelador” como parte da performance.

Consequentemente, comecei a projetar um espaço de teatro pequeno e genérico que acomodaria até 50 pessoas, permitiria acesso e saída silenciosos para até seis artistas e teria uma instalação para suspender os retratos de takatāpui tane.

# Crítica da Metodologia do Projeto de Pesquisa

O design da pesquisa para este projeto teve vantagens e desafios.

## Vantagens

---

Primeiro, o projeto de pesquisa foi baseado em um conceito de parceria com os participantes. Isso não só foi parte integrante dos princípios do Te Tiriti o Waitangi, mas também está no centro da pesquisa Kaupapa Māori. Essa parceria foi ativada pela entrevista kanohi ki te kanohi e ficou evidente nas abordagens colaborativas da fotografia e do pakiwaitara. Essa parceria se envolve diretamente com os valores de titiro, whakarongo, korero (olhar, ouvir e falar), manaakitanga (compartilhar e receber pessoas, ser generoso), kia tūpato (ser cauteloso) e kāua e takahi i te mana o te tangata (evitar pisar no mana dos outros). [Esses itens estão listados em algum lugar da pesquisa de alguém, Tangaroa?]

Em segundo lugar, a pesquisa validou e combinou as experiências do pesquisador com as dos participantes, para criar trabalhos artísticos que forneceram uma visão da natureza da identidade takatāpui. O papel do eu, na investigação artística conduzida pela prática, é significativo porque, como Griffiths (2010) observa, “o eu é inevitável, porque a pessoa que cria, responde, trabalha, desenvolve ou avalia performances, artefatos e práticas é fundamental para essas atividades” (p. 185). Em terceiro

lugar, o projeto de pesquisa possibilitou relações entre os princípios e as práticas maori. Inicialmente, karakia e kaitahi criaram segurança tanto para os participantes quanto para o pesquisador.

Valores predominantes como manaakitanga, he kanohi kitea e tiaki i te mana o te tangata (proteger a integridade das pessoas) posicionaram a experiência dos participantes da pesquisa dentro do te ao maori. Sem esses princípios que se tornaram práticas, a pesquisa não teria sido segura e os takatāpui, que compartilharam percepções e experiências vulneráveis, não teriam tido a segurança de um contexto cultural familiar para apoiar suas contribuições.

Por fim, o projeto de pesquisa permitiu um alto nível de fluidez, em que o pesquisador podia se mover para frente e para trás, para cima e para baixo, experimentando e descobrindo iterativamente, dentro dos domínios explícitos e esotéricos do conhecimento. Essa metodologia também validou os recursos maori para discernir a qualidade, como o kupu (a “correção” das ideias).

## Desafios

---

Entretanto, a natureza fluida do projeto de pesquisa e sua posição dentro dos valores e expectativas de uma visão de mundo maori também apresentaram desafios distintos.

Primeiro, a entrevista kanohi ki te kanohi pode ser cara. Essa abordagem pode desafiar o tempo

e os orçamentos porque o pesquisador precisa demonstrar manaakitanga (hospedagem generosa e sensível dos participantes). Isso normalmente implica o fornecimento de kai (comida) e bebidas para o participante do takatāpui tāne e para as pessoas de apoio que ele possa trazer consigo. Para resolver isso, incluí o

apoio no orçamento do estudo como koha para que os participantes não tivessem despesas imprevistas com estacionamento, transporte ou acomodação. Convencionalmente, o koha é um presente, uma oferta ou uma contribuição monetária usada para manter relacionamentos sociais e reforçar o conceito de reciprocidade. As entrevistas e as sessões de fotos do Kanohi ki te kanohi também ocorreram durante uma pandemia, seguida de um ciclone altamente destrutivo que afetou vários mundos dos participantes. Esses eventos afetaram a disponibilidade das pessoas e fizeram com que muitas vezes tivéssemos que reagendar as filmagens em função da disponibilidade de pessoal e instalações.

Em segundo lugar, como a entrevista kanohi ki te kanohi envolve *kia tūpato* (ser cauteloso) e *kāua e takahi i te mana o te tangata* (evitar pisar no mana dos participantes), o respeito pelo compartilhamento dos participantes às vezes significava que as discussões eram longas, abrangentes e aparentemente não estruturadas. Entretanto, essa é a maneira maori de fazer as coisas. Como forma de enfrentar esse desafio, discuti com cada participante (antes de seu envolvimento) quanto tempo eles poderiam dedicar ao projeto. Também planejei a coleta de dados de forma que o *kōrero* fosse gravado em áudio. Isso significava que eu poderia, respeitosamente, deixar as pessoas falarem e depois, no processo de *pakiwaitara*, extrair o que eu achava que poderia ser a essência de seu *korero*. Retratos fotográficos e rascunhos de poemas foram discutidos com cada participante para que, por fim, chegássemos a uma descrição aceitável de sua identidade. Isso pode ser comparado a práticas éticas em algumas formas de jornalismo em que um escritor fornece uma cópia preliminar de um artigo para ser revisada pela pessoa entrevistada antes de ser liberada para publicação. Kent (2020) observa que, embora os jornalistas muitas vezes mantenham relações unidirecionais com as fontes, a grande maioria das entrevistas não é uma situação adversa. Ele observa que “as pessoas que entrevistamos geralmente estão nos ajudando. Nosso relacionamento com elas é de cooperação. Como somos humanos, às vezes interpretamos mal o que nos dizem. Nossos entrevistados, também sendo humanos, podem exagerar em um caso ou deixar de fora uma qualificação importante” (parágrafo 3). Considerando os princípios de *kia*

*tūpato* e *kāua e takahi i te mana o te tangata* e o desejo de fornecer uma descrição consensual da identidade, para uma pessoa que possa estar vulnerável, uso o processo de verificação e reescrita como uma forma de resposta respeitosa ao que encontro.

Terceiro, como a pesquisa envolvia material pessoal vulnerável, tive de desenvolver relacionamentos seguros com pensadores críticos que pudessem conversar comigo honestamente sobre meu trabalho. Assim, o estudo teve uma equipe de supervisão que me conhecia e entendia o que eu estava fazendo. Isso foi complementado por um grupo de apoio de colegas *takatāpui* que questionavam meu pensamento a partir de posições informadas. Isso significava que tanto minha pesquisa de base quanto minhas interpretações eram constantemente alimentadas por redes compassivas, porém críticas.

Um quarto desafio foi encontrar participantes que confiassem tanto na pesquisa quanto em mim como pesquisador. Os *Takatāpui tāne* são particularmente vulneráveis à exploração e a mal-entendidos. Assim, a localização de participantes em potencial teve de ocorrer por meio de redes informais, nas quais os participantes em potencial puderam verificar que a pesquisa não era feita apenas por maoris para maoris, mas também por *takatāpui* para *takatāpui*.

Por fim, a pesquisa envolveu experimentação em áreas às vezes vulneráveis, onde o *tikanga* ou a crença religiosa poderiam entrar em conflito com minha investigação. Para resolver isso, entrei em contato com outros pesquisadores maoris e discuti os desafios e as hipóteses da pesquisa. Isso resultou no crescimento de uma *whānau* (família) de pesquisa em torno de nossos estudos. Aqui compartilhamos apoio crítico, recursos e incentivo. Discussões e reflexões relacionadas ao *kaupapa* Māori (incluindo práticas de *tikanga*, diferenciação de papéis de gênero, artes cênicas Māori e a jornada rumo à inclusão do *takatāpui* Māori) ocorreram dentro desse espaço. Ter um *whanau* interdisciplinar de outros pesquisadores (tanto *takatāpui* quanto não *takatāpui*) ao meu redor me ajudou a considerar cuidadosamente as implicações do que eu estava fazendo, a remover o jargão da minha escrita e a pensar de forma crítica e cultural sobre a progressão e as interpretações da pesquisa.



# References

- Barrett, E. & Bolt, B. (Eds.) (2007) *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. London, England: I.B. Taurus.
- Bishop, R. (2005). Freeing ourselves from neo-colonial domination in research: A kaupapa Māori approach to creating knowledge. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research* (3rd ed., pp. 109–138). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Bolt, B. (2007). The magic is in the handling. In Barrett, E. And Bolt, B. (2007), *Practice As Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London, UK: I. B. Taurus.
- Carroll, K. L. (1997). *Researching paradigm in art education*. In S. D. La Pierre & E. Zimmerman (Eds., *Research methods and methodologies for art education* (pp.171-192)> Reston, VA: National Art Education Association.
- Douglass, B. G., & Moustakas, C. (1985). Heuristic inquiry the internal search to know. *Journal of Humanistic Psychology*, 25(3), 39-55.
- Gannon, E. (2022). *Mindfulness and drawing: A visual poetic inquiry into the representation of mindful drawing experiences*. [Doctoral thesis, Auckland University of Technology.]
- Griffiths, M. (2010). Research and the self. In: Biggs, M. and Karlsson, H. (eds) *Routledge Companion to Research in the Arts* (pp. 167-185). Routledge.
- Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. In N. K. Denzin & Y.S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 105-117). Sage.
- Holmes, K. (2014). Synthesis: A poetic exploration of the integral model investigating the interconnected strands of mindfulness in our educational landscapes. In *Education*, 20(2), 121–134.
- Ings, W. (2011). Managing heuristics as a method of inquiry in autobiographical graphic design theses. *International Journal of Art & Design Education*, 30(2), 226–241.
- Ings, W. (2015). The authored voice: Emerging approaches to exegesis design in creative practice PhDs. *Educational Philosophy and Theory*, 47(12), 1277-1290.
- Irarere (2021). *Te Aka: Online Māori Dictionary*. <https://maoridictionary.co.nz/search?idiom=&phrase=&proverb=&loan=&histLoanWords=&keywords=irarere>
- 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. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 1(1), <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1123/2495>
- Mackenzie, N., & Knipe, S. (2006). Research dilemmas: Paradigms, methods and methodology. *Issues in Educational Research*, 16, 1–11.
- Mead, H. M. (2003). *Tikanga Māori: Living by Māori values*. Wellington, New Zealand: Huia.
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research: Design, methodology and applications*. Newbury Park, CA: Sage.
- Najafi, H. (2023). *Displacement of Self-Continuity: An illuminative, heuristic inquiry into identity transition in an animated short film*. Doctoral Thesis, Auckland University of Technology, Auckland, NZ. <http://hdl.handle.net/10292/15784nected/news-events/2017/11/21/understanding%20rangahau>
- Pihama, L., Cram, F., & Walker, S. (2002). Creating methodological space: A literature review of Kaupapa Maori research. *Canadian Journal of Native Education*, 26(1). <https://www.researchgate.net/profile/Fiona-Cram/publications>

234647374\_Creating\_Methodological\_Space\_A\_Literature\_Review\_of\_Kaupapa\_Maori\_Research/links/5c354a6692851c22a366072d/Creating-Methodological-Space-A-Literature-Review-of-Kaupapa-Maori-Research.pdf

Pouwhare, R. (2020). *Ngā Pūrākau mō Māui: mai te patuero, te pakokitanga me te whakapēpē ki te kōrero pono, ki te whaihua whaitake, mē ngā honotanga. The Māui Narratives: From Bowdlerisation, Dislocation and Infantilisation to Veracity, Relevance and Connection*. [Doctoral thesis, Auckland University of Technology]. Tuwhera, <http://hdl.handle.net/10292/13307>

Prendergast, M. (2006). Found poetry as literature review: Research poems on audience and performance. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 369–388. <https://doi.org/10.1177/1077800405284601>

Richardson, L. (1994). Writing: A method of inquiry. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 516-529). Thousand Oaks, CA: Sage.

Royal, T. A. C. (2012, June). Towards a manifesto for Indigenous development. [Keynote presentation]. *Indigenous Development Research Conference*, University of Auckland, New Zealand.

Scrivener, S. (2002). Characterising creative-production doctoral projects in art and design. *International journal of design sciences and technology*, 10(2), 25-44.

Smith, L.T. (1999) *Decolonising Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, Zed Books, New York, and Otago University Press, Dunedin.

Smith, L. T. (2000). *Kaupapa Maori research*. In Battiste, M. (Ed.), *Reclaiming indigenous voice and vision* Toronto. Toronto, BC: UBC Press.

Szto, P., Furman, R., & Langer, C. (2005). *Poetry and photography*. Sage, 4(2), 135–156. <https://doi.org/10.1177/1473325005052390>

Tavares, T. & Ings, W. (2018). Navigating artistic inquiry in a creative-production thesis: the narrative and illustrative potentials of realismo maravilhoso. *Journal of Art, Design and Technology [DAT]*, 3(2), 9-42. [https://www.researchgate.net/publication/333073607\\_Transitando\\_pela\\_investigacao\\_artistica\\_em\\_uma\\_tese\\_de\\_producao\\_criativa](https://www.researchgate.net/publication/333073607_Transitando_pela_investigacao_artistica_em_uma_tese_de_producao_criativa)

Tiwhanawhana Trust (2017). *Takatāpui – A resource hub*. <https://takatapui.nz/definition-of-takatapui#takatapui-meaning>

Toluta'u, T. K. (2015). *Veitalatala: Mātanga 'Oe Talanoa* [Unpublished doctoral thesis, Auckland University of Technology]. Tuwhera, <http://aut.researchgateway.ac.nz/handle/10292/8671>

Ventling, D. (2018). Heuristics – A framework to clarify practice-led research. *Journal of Design, Art and Technology [DAT]*, 3(2), pp. 122-156.

Walsh-Tapiata, W. (n.d.). *Understanding rangahau*. <https://www.twoa.ac.nz/hononga-stay-co>

Ware, F. J. R. (2009). *Youth development: Māui styles Kia tipu te rito o te pā harakeke; tikanga and āhuetanga as a basis for a positive Maori youth development approach*. (Doctoral thesis, Massey University, Palmerston North, New Zealand). Retrieved from [https://mro.massey.ac.nz/bitstream/handle/10179/1152/02\\_whole.pdf](https://mro.massey.ac.nz/bitstream/handle/10179/1152/02_whole.pdf)

Wood, J. (2004). The culture of academic rigor: does design research really need it? *The Design Journal*, 3(1), pp. 44–57

#### HOW TO QUOTE (APA)

Paora, T. (2023). Te Whare Rangahau (The House of Research): Designing a methodological framework for an artistic inquiry into Māori gender, identity and performance. Translated by Marcos Steagall. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 1 (1), 73-108. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v1i1.7>