

Cena

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
INSTITUTO DE ARTES - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Número **7**

SYLVIE FORTIN

Professora do Departamento de Dança da Universidade de Québec em Montreal.

Tradução HELENA MARIA MELLO¹

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA
PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

SYLVIE FORTIN

A fim de interrogar as contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística, eu me apoio sobre as minhas experiências de estudo da prática em dança, mas também sobre os cursos de metodologia que ministrei por cinco vezes com Pierre Gosselin. Também, agradeço intensamente este último pela qualidade do que ele soube partilhar semanalmente conosco. Acompanhar cerca de cinquenta estudantes na definição de seu projeto de doutorado me permitiram constatar as necessidades, as resistências e as lacunas e foi a partir destas últimas que eu decidi abordar, no conteúdo deste capítulo, a importância de acumular os traços do trabalho de criação, os quais coligados e analisados cuidadosamente ajudarão a teorização e a produção da tese.

Teorização e prática

O projeto de pesquisa de muitos estudantes inscritos no programa de doutorado em estudos práticos de artes na Universidade do Quebec em Montreal tem por objetivo uma melhor compreensão da sua prática. Os estudos práticos, chamados também de estudos de conhecimento práticos (Elbaz, 1983), conhecimentos em ação (Clandinin, 1985), conhecimentos artesanais (Leinhardt, 1990), metáforas dos praticantes (Munby, 1986), teorias em ação (Schön, 1983), repousam sobre a premissa de que a prática artística será melhor compreendida se colocada em relação ao pensamento e ao agir dos praticantes. Certamente, estes últimos possuem os saberes que são operacionais, mas implícitos, não exigindo nada a não ser, ser explícitos.

Campo da prática

Os projetos de aprendizado da prática artística, quer se trate do seu ou de um outro artista, ocupam o *studio*, o *atelier*, a aula ou a comunidade. Considerando estes lugares como “campos da prática artística”, a etnografia e a auto-etnografia podem, desde agora, ser consideradas como métodos de pesquisa podendo inspirar a “bricolagem” metodológica do pesquisador em prática artística. Por “bricolagem” metodológica, o que Monik Bruneau chama de cenários metodológicos, eu entendo a integração dos elementos vindos dos horizontes múltiplos, o que está longe de ser um sincretismo efetuado simplesmente por comodidade. Os empréstimos são aqui pertinentemente integrados a uma finalidade particular que, muitas vezes, pelos pesquisadores em arte, toma a forma de uma análise reflexiva da prática de campo.

Etnografia

Segundo Patton (2002), a etnografia é um método de pesquisa que se distingue dos outros métodos como a heurística, a fenomenologia ou a hermenêutica, considerando a dimensão

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

SYLVIE FORTIN

cultural. Dena Davida², estudante no programa de doutorado de estudos e práticas das artes, conduziu este tipo de estudo procurando descrever e compreender um “acontecimento da nova dança” de sua concepção inicial até um momento determinado das representações. A partir de suas observações e dos diferentes pontos de vista da coreografia, dos intérpretes, dos colaboradores artísticos, dos espectadores, dos divulgadores e dos membros da administração da companhia, ela examina quais significações são dadas a este fenômeno coreográfico, sobretudo marginal em nossa cultura norte americana, do Quebec, Montreal. Tendo reunido mais de 240 páginas de notas manuscritas recolhidas de suas 135 horas de presença nos estúdios dos ensaios ou nos teatros, de forma que 25 entrevistas individuais, sete entrevistas de grupo e grande quantidade de fatos artísticos, assim como o material promocional, ela se inscreve totalmente em uma perspectiva etnográfica.

Dados etnográficos

Minha experiência de ensino nos cursos de metodologia me faz acreditar que uma minoria de estudantes inscritos no programa de Doutorado nos estudos e práticas de artes privilegiarão, como Dena, as questões de ordem cultural e, por tabela, adotarão um método do tipo etnográfico. Claro, sem conduzir os estudos tipicamente etnográficos, a maior parte deles terá necessidade de acumular os dados etnográficos, quer dizer, os dados empíricos provenientes de uma presença sobre o campo, para responder a questão que se impõe à prática. A distinção entre estudos etnográficos e dados etnográficos é importante, e eu não sou a única a destacar isso.

A exemplo de outros autores (Atkinson et Hammersley, 1994; Thomas, 2003), eu entendia que a maioria das pesquisas que se inscrevem no paradigma pós-positivista (e o caso da pesquisa em prática artística) possui naturalmente um caráter etnográfico, pois elas são efetuados sobre o campo, segundo o ponto de vista descritivo dos participantes. Desde agora, nós compreendemos a importância dos dados etnográficos, pois eles serão utilizados em diversos fins. Inspirando-se em Laplantine (2000), é possível distinguir diferentes tipos de descrição etnográfica pelos fundamentos teóricos que se encontram em direção destas: a descrição para compreender as culturas dadas (etnografia), a descrição para compreender a essência de um fenômeno (a fenomenologia), a descrição para compreender a experiência vivida (a heurística) e a descrição para compreender uma dinâmica de conjunto (a sistêmica). Os pesquisadores adotando estes diferentes métodos tirarão proveitos dos dados etnográficos sem, portanto, realizar uma etnografia. A coleta de dados se torna uma operação articulada comum às diferentes “bricolagens” metodológicas dos pesquisadores em prática artística.

Tipos de dados etnográficos

Por estas razões, convém, mesmo brevemente, discutir os tipos de dados etnográficos que são a seleção de documentos, a entrevista e observação participante. Cada tipo de dado oferece uma grande variação.

A seleção dos diversos documentos sobre o campo da prática, quer se trate de *croquis*, de gravações em vídeo ou de notas dispersas, terá um lugar mais ou menos significativo no estudo segundo a questão da pesquisa enunciada em direção à coleta dos dados.

Por sua vez, as entrevistas podem adotar uma maneira interativa muito livre e aberta ou ainda se apoiar sobre um questionário minuciosamente estruturado e objetivo. Uma entrevista ocorrida durante um estudo fenomenológico apresentará, notadamente particularidades diferentes desta realizada no contexto de um estudo etnográfico. Por exemplo, Diane Leduc, que conduz um estudo fenomenológico para elucidar o sentimento de autenticidade vivido pelos intérpretes em dança contemporânea, deve constantemente voltar às questões concernentes à essência da experiência vivida. Esta preocupação é bem diferente da de Dena Davida que questiona seus interlocutores a fim de melhor observar como o contexto cultural ajuda a compreender a produção artística e vice-versa.

A observação participante, por outro lado, poderá variar de uma observação discreta e passiva a uma participação totalmente engajada para melhor relatar os comportamentos do artista ou dos artistas selecionados para a pesquisa. Foi o que aconteceu com Monica Dantas que, seguindo à risca o processo criador de três coreógrafos brasileiros, retornou algumas vezes, inesperadamente, a preencher o papel de repetidora. Fazendo isso, ela foi levada a identificar e afirmar que tipo lhe fornecerá as melhores informações para responder a sua questão de pesquisa.

Consignação dos dados etnográficos

Pouco importa o tipo de observação participante que será adotada, o pesquisador tomará cuidado de consignar sua vivência sobre o campo. Seu relatório de bordo, crônica da ação ou carnê de prática (diferentes apelações são utilizadas de maneira quase intercambiável) compreende evidentemente a descrição dos gestos e palavras dos protagonistas do estudo, mas também as análises espontâneas ou intuições que poderiam surgir no calor da ação. Além destas notas descritivas e analíticas, ele registrará as notas metodológicas, quer dizer, as adaptações que não deixam nunca de espalhar o percurso de um estudo em arte onde o imprevisível surge e deve ser sempre compreendido. Mesmo a questão da pesquisa pode ser modificada e o pesquisador terá a vantagem de poder retrair a gênese graças as suas notas de campo.

Seleção de documentos, entrevistas e observação participante constituem os tipos de dados etnográficos admitidos nos escritos de metodologia, mas eu destaco aqui uma nova tendência, ao

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

SYLVIE FORTIN

menos aparente no meio da dança: a de considerar as reações somáticas do pesquisador como um tipo de dado etnográfico (Frosch, 1999). A corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo, são reconhecidas como fontes de informação ao mesmo título que o pode ser uma fotografia de uma obra em curso. Para evitar certos obstáculos, eu estimo, entretanto, que as reações corporais devem ser relevadas pelo que elas são: uma fonte de informação parcial que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador.

A análise dos dados etnográficos

Qualquer que seja o tipo de dados etnográficos privilegiados, estes serão apreendidos como um material, uma matéria primeira que será tratada em análise para capturar « a arte no estado vivo » para retomar o título de um livro de Shusterman (1992). Assim como os dados etnográficos são religados, em direção às diversas metodologias, elas se prestarão, em conjunto, a diferentes formas de análise: teorização ancorada, a redução fenomenológica, análise de conteúdo, análise sistêmica, etc. Eu não me prenderei ao contexto desta comunicação, nem ao que precede, nem ao que segue a coleta de dados, desejando me concentrar sobre esta etapa específica. De fato, negligenciar a coleta de dados equivale a colocar em perigo uma parte do projeto doutoral. Eu me explico.

A dupla exigência da pesquisa criativa

Pierre Gosselin (ver Gosselin e Laurier, 2004) nos lembra que o estudante em prática artística enfrenta um duplo desafio: de um lado, aquele da produção de uma obra artística que chama interpretação polissêmica e, de outro lado, aquele de uma produção textual oferecida às interpretações mais convergentes. O artista que tem o hábito de selecionar e de manipular os materiais para produzir a obra artística está convidado a reconhecer nos dados etnográficos dos materiais que o apoiarão na fabricação de sua produção discursiva. Os dados etnográficos são de alguma maneira os materiais sobre os quais se encontra a escrita da tese.

Aqui, eu me permito pegar a idéia de Bachelard segundo a qual a matéria faz chegar à idéia. É esta a orientação que traz Carole Baillargeon, uma artista que trabalha a partir dos materiais têxteis. Ela se posiciona em relação à importância da materialidade nas etapas de criação artística salientando que a matéria é, às vezes, complemento da idéia e contribui para construir o pensamento da criação.

A relevância dos materiais etnográficos a serviço da tese

Da mesma maneira que os materiais, quer sejam têxteis, sonoros, plásticos, gestuais ou

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

SYLVIE FORTIN

outros, são inseparáveis da qualidade de uma obra artística, os materiais etnográficos são inseparáveis da qualidade da tese. Os dados etnográficos fornecem as chaves do mundo representado ou vivido pelo artista. Elas não fazem como as imagens e os símbolos dados e experimentar fora da tomada de contato com a produção artística, mas pela consignação dos detalhes da prática as quais, relatadas e examinadas minuciosamente desencadeiam o jogo da visão interior e confirmam ao leitor uma compreensão baseada sobre a experiência de pesquisador em presença íntima com a coisa a ser compreendida.

A construção dos saberes no estudo da prática necessita observar o que é feito, escutar atentamente o que é dito e passar a uma escrita a partir dos modos perceptivos. Ora este empreendimento que caracteriza a etnografia é de fato extremamente problemático porque supõe a capacidade de representar e de falar da experiência do outro. Realmente, apoiado em que base se pode falar da experiência do outro? Com que direito podemos nos apropriar da palavra do outro? O questionamento da palavra, chamada “crise de representação” (Marcus e Fisher, 1986), explica em parte a passagem da etnografia exótica à etnografia local e mais tarde à auto-etnografia.

A crise de representação

Em reação à etnografia exótica e aos seus fundamentos realistas são desenvolvidos o exame das culturas locais e os estudos auto-reflexivos. A visão de uma descrição “pura e neutra” independente das percepções individuais das pesquisadoras e pesquisadores surgiu da afirmação de uma descrição, colocando no primeiro plano a palavra subjetiva. É necessário admitir que, através da escolha de uma questão de pesquisa, o peso das palavras utilizadas nas descrições, o trajeto de um pensamento se constrói: o do pesquisador, trabalhando sempre a partir de um partido escolhido mais ou menos reconhecido. O pesquisador que participa de um projeto de um artista, que observa durante um longo período de tempo, que escuta e o questiona, não produz uma descrição da realidade, mas principalmente uma construção: a construção de seu reencontro com o projeto de criação. Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo. A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. De fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?

Auto-etnografia

Nós vemos como esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística. A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. Lembraremos aqui da experiência vivida por Éric Le Coguiec, da passagem do “eu” para o “nós” na obra, e do “nós” ao “eu” na redação da tese.

“Não podemos falar a não ser de nós” é o *leitmotiv* daqueles que adotam o gênero auto-etnográfico, que se quer menos subentendido por um projeto de objetividade, que procurará a “verdade” do que aconteceu, do que por um projeto evocativo. Ellis et Bochner (2000) demoram, aliás, para distinguir o desejo de evocação daquele que representa.

No turbilhão da crise da representação, os dois autores questionam nosso relato do real. Introduzindo o que o subjetivismo sempre fez desaparecer a axiologia do pesquisador, eles introduzem imediatamente a noção de responsabilidade. Destacando uma pesquisa que não tem por objetivo a representação dos fatos, mas principalmente a evocação e a comunicação de uma nova consciência da experiência, eles definem o caráter de resistência e de *empowerment* que pode oferecer uma narratividade se afirmando sobre a base da experiência sensível e singular. Sua crítica da etnografia tradicional, em que o pesquisador fazia papel de autoridade em um tom que, por vezes, parecia perpetuar ou justificar uma atitude colonialista, é acompanhada por uma consciência dos limites de auto-etnografia. De fato, a adesão a uma perspectiva candidata a existência de realidades múltiplas co-construídas instala-se a exposição de vozes individuais, mas não coloca para tanto ao abrigo da crítica, já que a estrita contemplação da experiência individual favorece a manutenção do *statu quo*.

Auto-etnografia e alteridade

Vem daí a cautela de alguns (Bertaux, 1980) contra um possível narcismo lembrando que a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros. A este olhar, Jean Lancri nos indica que o elemento biográfico deve adquirir um estatuto de ordem teórica.

O trabalho de France Pepin, engajado a compreender sua própria prática coreográfica, pode ilustrar este ponto. Ele pega um carnê de prática, onde registra os dados auto-etnográficos, para servir não somente para a compreensão de seu processo criador, mas também para obter uma reflexão mais vasta que poderá contribuir com os conhecimentos gerais sobre a auto poética.

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

SYLVIE FORTIN

A coleta dos dados sobre seu processo criador permite ver a parte visível de sua prática efetivamente, mas, também, ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos.

Dados auto-etnográficos

Através deste exemplo, podemos ver que eu defendo ainda a idéia de que, sem fazer os estudos auto-etnográficos propriamente ditos, quer dizer, os estudos que são uma forte dimensão cultural, a grande maioria dos estudantes do programa do doutorado nos estudos e práticas das artes empreende uma coleta de informações sobre seu próprio caminho artístico e o fazendo coletando dados auto-etnográficos. Estes são recolhidos, antes misturados, em um carnê de prática para, em seguida, serem retomados a fim de encontrar sua singularidade e uma significação mais completa sem, entretanto, pesquisar uma ilusória universalidade. De fato, a auto-etnografia, nós vimos, se liga bem à perspectiva pós-colonialista que rejeita as meta-narrações, os meta-temas, independentemente das condições de possibilidade de assumir a palavra. Os dados auto-etnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito.

Validade dos dados auto-etnográficos

Evidentemente, os dados auto-etnográficos não escapam às exigências de rigor que são impostas por toda pesquisa universitária. Sophia Burns questiona o sentimento de validade da palavra do artista que, seguidamente no passado, prefere colocar a palavra do outro (filósofo, historiador, sociólogo) para falar de sua própria prática. O estabelecimento de padrões de qualidade pelos estudos auto-etnográficos é um tema de verdadeira preocupação já que nós assistimos hoje ao surgimento de todos os tipos de etnografias não tradicionais, os quais Richardson (2000) denominava “Creative Analytical Practice Ethnography”. Os modelos desenvolvidos se inserem em uma tentativa de difusão dos saberes pelas formas de escrita evocativas em que a narração não tem por objetivo relatar os fatos, mas se torna principalmente um ato de comunicação para atingir o outro. O que faz alguns dizerem que a auto-etnografia, em razão de suas exigências literárias, não convém a todo mundo.

As novas práticas de escrita preconizam muitas vezes formas mistas de escrita incluindo a narração, o romance e mesmo a poesia. Nós criamos, assim, uma divergência do ponto de vista dos pesquisadores sobre o que deveria ser considerado dados da pesquisa, e qual explicação eles deveriam dar da transformação desta narrativa em outras formas literárias. Assim, compreenderemos que o tema é de uma amplitude colossal. Eu abordei rapidamente porque ele pode inspirar os praticantes pesquisadores que querem construir uma tese, refletindo o caráter

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

SYLVIE FORTIN

liminar, misto, descontínuo ou fragmentário de sua prática de criação. Conservemos aqui a amplitude de aproximações metodológicas que marca a conjuntura atual dos estudos do tipo de auto-etnografia.

Bricolagem etnográfica e auto-etnográfica

Aliás, os estudos etnográficos e auto-etnográficos podem muito bem ser o objeto de uma “bricolagem” metodológica para servir o artista desejoso, por sua vez, de uma teorização de sua própria prática e a de outros artistas. É, por exemplo, o caso de Julie Forgues, quem deseja compreender a fotografia de grande formato, examinando sua própria prática, assim como aquela das fotografias de alguns fotógrafos de renome do mercado.

Eu aproveito a ocasião para definir que, mesmo quando o pesquisador efetua uma coleta de dados sobre a prática de outros artistas, é a partir de sua posição de artista que ele o faz, e isto pinta o processo da coleta e da análise. Assim, talvez, isto nos permitirá, em alguns anos, fazer um balanço dos estudos realizados pelos artistas, com outros artistas, para melhor compreender os processos colocados na obra da pesquisa em prática artística.

Os dados a serviço dos processos cognitivos da pesquisa criativa

Jean Lancri e Pierre Gosselin destacam pertinentemente que o trabalho de criação artística e o da pesquisa teórica têm uma ligação com processos cognitivos diferentes. O trabalho da criação artística fará intervir de maneira vantajosa os processos subjetivos experimentais enquanto que o trabalho de pesquisa solicitaria, de maneira vantajosa, os processos objetivos conceituais. É possível, então, vislumbrar que o corpo de estudos, que se edifica progressivamente a partir da abertura do programa em estudos e práticas das artes, nos permitirá eventualmente esclarecer o jogo destes processos? Para isso, é necessário admitir que a racionalidade como o imaginário, o conceitual como o sensível, a razão como o sonho (para citar os dados de Jean Lancri) podem e devem ser objeto de uma preocupação concreta de informações. Os dados sobre estes diferentes processos podem ser recolhidos por meios, ao mesmo tempo, sensíveis e rigorosos.

Potencial dos dados de campo para os métodos próprios para as artes

Por hora, os meios não são ainda claramente balizados. Muitos já foram mencionados, a pesquisa na prática artística é recente. Longe de me achar indisposta para o clima de abertura e de incerteza que caracteriza a emergência desta forma de pesquisa, eu sou daquelas que acham o estado atual estimulante. A pesquisa em prática artística dá lugar a inovação e a bricolagem metodológica.

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

SYLVIE FORTIN

Entretanto, eu compartilho da opinião daqueles que acreditam que os fundamentos se impõem para assegurar a qualidade das ações da pesquisa e, por mim, a noção de campo é um deles. Os dados etnográficos e auto-etnográficos me aparecem como os materiais privilegiados para o estudo da prática artística. Os dados de campo levam a se deslocar do ponto de articulação entre um método em questão e uma forma de análise avaliada, assim que, da diversidade de suas utilizações, emerge, pouco a pouco, uma aproximação unificante, ultrapassando as tradições existentes da pesquisa. Eu encorajo assim o desenvolvimento possível de métodos de pesquisa adaptados às necessidades da prática artística. Estas me parecem que serão calcadas sobre o modelo de criação que os artistas conhecem bem. Neste sentido, estabelecer uma analogia entre a manipulação criativa dos materiais da produção artística e a manipulação não menos criativa dos materiais da produção textual me parece uma pista fecunda para conduzir a obra e a tese que, longe de se opor, convergem e se completam. Os dados de campo, como qualquer outro material empírico, oferecem ao artista pesquisador o prazer de um ato de criação colocado sobre eles. Sem isso, eles continuarão mudos.

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

SYLVIE FORTIN

NOTAS:

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Os trabalhos de muitos estudantes no programa de doutorado em estudos e práticas das artes na Universidade do Québec, em Montreal, são mencionados neste texto. Trata-se de Carole Baillangeon, Sophia L. Burns, Dena Davida, Mônica Dantas, Diane Leduc, Éric le Coguiec, Julie Borgues e France Pepin.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ATKINSON, Paul; HAMMERSLEY, Martyn. "Ethnography and Participant Observation". In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna (dir). *Handbook of Qualitative Research*. Beverly Hills: Sage Publications, 1994, p.248-262.
- BERTAUX, Daniel. «L'Approche Biographique: sa Validité Méthodologique, ses Potentialités». *Cahiers Internationaux de Sociologie*. Paris: PUF, 1980, v.69, p.197-225.
- CLANDININ, Dorothy Jean. "Personal Practical Knowledge; A Study of Teachers' Practical Knowledge". *Curriculum Inquiry*, Toronto: Blackwell Pub., 1985, v. 15, p.361-385.
- ELBAZ, Freema. *Teacher Thinking: A Case Study of Practical Knowledge*. New York: Nichols Publishing, 1983.
- ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur. "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity". In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna (dir.), *Handbook of Qualitative Research*. Beverly Hills, CA: Sage, 2000, p.733-768.
- FROSCH, Joan. «Dance Ethnography». In: FRALEIGH, Sondra; HAINSTEIN, Penelope. (dir.) *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999, p.248-280.
- GOSELIN, Pierre; LAURIER, Diane. «Des Repères Pour la Recherche en Pratique Artistique». In: LAURIER, Diane; GOSELIN, Pierre. (dir). *Tactiques Insolites*. Montréal: Guérin Universitaire, 2004, p.165-183.
- LAPLANTINE, François. *La Description Ethnographique*. Paris: Nathan Université, 2000.
- LEINHARDT, Gaea. "Capturing Craft Knowledge in Teaching". *Educational Researcher*. Thousand Oaks, CA, USA: Sage Pub., 1990, v. 19, n. 2, p.18-25.
- MARCUS, George E.; FISHER, Michael M. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Movement in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MUNBY, Hugh. "Metaphore in the Thinking of Teachers: an Exploratory Study". *Journal of Curriculum Studies*, 1986, v. 18, p.197-209.
- PATTON, Michael Quinn. *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Beverly Hills, CA: Sage Pub., 2002.
- RICHARDSON, Laurel. "New Writing Practices in Qualitative Research". *Social Sciences Journal*, 2000, v. 17, n. 1, p.5-19.
- SCHÖN, Donald. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York:.

CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA

SYLVIE FORTIN

Basic Books. 1983.

SHUSTERMAN, Richard. *L'Art à L'Etat Vif : la Pensée Pragmatiste et L'Esthétique Populaire*. Paris: Mínuít, 1992.

THOMAS, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.