

Resumo

O etnodrama, resultado da escrita de uma peça teatral a partir de informação recolhida num processo de investigação qualitativa, pode ser enquadrado entre métodos etnográficos e estudos de teatro e de performance, na categoria ampla de “arts-based research”. O método visa possibilitar que a história dos participantes na investigação possa ser contada a um público de forma vívida, credível e persuasiva, criando uma experiência de entretenimento para uma audiência, a qual deve ser informativa, esteticamente apelativa, intelectualmente rica e emocionalmente evocativa. Neste artigo enquadra-se a emergência desta forma de escrever teatro e pesquisa etnográfica e sintetiza-se a proposta metodológica de etnodrama de Johnny Saldaña. Procede-se com uma reflexão sobre as potencialidades e constrangimentos de uma abordagem participativa a este campo de pesquisa e escrita teatral, propondo uma abordagem metodológica processualmente enraizada, emancipatória e integradora dos participantes em diversos níveis dos projectos de pesquisa e escrita teatral.

Palavras-chave: arte participativa; métodos etnográficos; pesquisa qualitativa; teatro documental.

Entrada

No cruzamento entre estudos de performance, teatro e etnografia, e em particular em projectos que visam o engajamento crítico da audiência, encontramos o etnodrama — método entre pesquisa etnográfica e escrita teatral, promotor de uma forma de pesquisa baseada em arte, que propõe o registo dramático de experiências e discursos com comunicação ampla de resultados de investigação (Given, 2008; Marsch e Davis, 2017; Vieira e Gaspar, 2020). O etnodrama configura-se num modo de representação e apresentação do reporte etnográfico através do género literário dramático, podendo a sua acção expressar-se através da performance teatral ou, noutro termo, pelo etnoteatro (Salgado, 2013). Esta abordagem permite contar a história dos participantes na pesquisa através da escrita de uma peça teatral sustentada na informação recolhida num processo de investigação qualitativa, história que deve ser enquadrada entre informação, estética, densidade intelectual e evocação emotiva, tornando-se vívida, credível e persuasiva (Saldaña, 2003: 219-220).

O meu interesse pelo etnodrama desenvolveu-se a partir da oportunidade de participar em projectos artísticos de teatro documental, projectos não académicos nem com bases de pesquisa e escrita inteiramente enquadráveis como etnodrama. Porém, durante este envolvimento e na sua sequência, procurei aprofundar referências sobre abordagens metodológicas que potenciassem a recolha e o relato etnográficos em estreita ligação com o registo dramático, encontrando no etnodrama um método que considero válido para potenciar a participação dos intervenientes nos processos de pesquisa e criação artística.

O primeiro projecto de teatro documental em que tive a oportunidade de participar foi o “Próximo”, realizado entre Outubro de 2018 e Abril de 2019, da Companhia de Teatro de Sintra, com direcção de Susana C. Gaspar, pesquisa e interpretação de Diana Narciso, Miguel Moisés, Patrícia Cairrão e Susana C. Gaspar, produção Chão de Oliva. O “Próximo” pretendia aprofundar as relações de proximidade entre a estrutura teatral e os territórios de Sintra, contemplando residências artísticas na Tapada das Mercês, em São João das Lampas e Assafora e no centro histórico de Sintra, nas quais os actores recolheram testemunhos de residentes e visitantes sobre os territórios, documentando experiências e vivências comunitárias e restituindo-as inicialmente aos públicos locais e posteriormente num espectáculo que integrava as três residências. Participei com documentação e apoio à dramaturgia, tendo acompanhado momentos de recolha e contribuído com análise de imprensa e discussão com a equipa criativa de questões problemáticas que fossem encontrando no trabalho de campo, potenciando a problematização colaborativa das formas de pesquisar e de escrever. O enquadramento reflexivo do projecto e seus guiões intermédios e final foram publicados, evidenciando os diálogos interpretativos do trabalho realizado (Vieira e Gaspar, 2020). Neste livro, e em resposta ao desafio de Nuno Pinto, director artístico do Chão de Oliva — “escreve-nos como é que um projecto como o *Próximo* pode contribuir, o que oferece à dramaturgia?” —, inclui-se uma primeira ponderação da abordagem etnodramatúrgica (idem, p. 21-24), que aqui se revisita e aprofunda.

Mais recentemente participei em workshops de teatro documental da companhia de teatro Hotel Europa, sob a orientação geral de André Amálio, os quais se inserem na produção de “Filhos do Mal”, espectáculo em coprodução com o Teatro Municipal São Luiz, com filhos e netos de pessoas que participaram activamente na resistência ou no funcionamento do Estado Novo. Nestes workshops participei enquanto familiar de um resistente ao regime ditatorial português, aprofundando a pesquisa documental na vertente de processo biográfico individual historicamente inscrito, recolhido por uma descendente e valorizando os seus reflexos intergeracionais. Para além da pesquisa, os workshops contemplaram a sua integração em exercícios de dramatização e prática performativa, dirigidos a profissionais e não profissionais de

¹ Investigadora em ciências sociais e educadora, com doutoramento em Ecologia Humana (NOVA FCSH): ines.vieira@ulusofona.pt.

teatro (incluindo-me na segunda categoria), assim requerendo uma mobilização do que é pesquisado para o corpo e a voz do pesquisador-performer, com a complexidade inerente à partilha de histórias de quem nos está vinculando por laços familiares, físicos e afectivos.

Em ambos os projectos teatrais se trabalha teatro documental, com abordagens artísticas, de pesquisa e de participação diferentes, que me suscitam a necessidade de aprofundar os alcances da pesquisa, os lugares de investigador (e) participante e a mobilização de investigação para audiências não científicas, em particular através de textos no género dramático. O contacto que tive com estes projectos de teatro documental ocorreu em períodos de transição na minha trajectória pessoal e profissional e potenciou a tomada de novos rumos, particularmente no sentido de privilegiar a investigação aplicada e o “fluxo reflexivo” da investigação-acção. Estando actualmente a trabalhar etnografia e participação noutros projectos de pesquisa, propiciou-se que trouxesse para esta reflexão o etnodrama enquanto método de pesquisa e escrita teatral e o seu potencial para pesquisas de campo participativas.

Entre pesquisa etnográfica e escrita teatral

Por forma a enquadrar a emergência do etnodrama enquanto forma de escrever teatro e pesquisa etnográfica, importa considerar o desenvolvimento de ambos os campos, salientando a vertente de dramaturgia documental e o percurso até à performance da etnografia.

No teatro, sobretudo desde Erwin Piscator há cerca de um século atrás, observam-se construções dramáticas a partir de dramas sociais e políticos, com recurso a fontes documentais, assumindo o teatro como lugar de crítica, contestação política e social, bem como de imaginação de mundos alternativos. O autor relativiza a importância da ficção face ao que a “vida real” permite transportar para o palco, assim viabilizando uma nova forma de escrever teatro, incluindo documentos e fontes directas de informação, introduzindo comentários via narradores e materiais físicos, bem como complexificando a cenografia e potenciando cenas simultâneas, por forma a salientar condições sociais e conceitos que se propõe reflectir na peça (Salgado, 2013: 33-34). Pode considerar-se que a base de construção dramática de Piscator evoluiu para o campo amplo do teatro documental contemporâneo, onde se inclui o etnoteatro, que potencia a ampliação da voz e do poder dos interlocutores no processo de pesquisa e criação (Salgado, 2013).

Ponderando o foco teatral no percurso da etnografia, o teatro enquanto ritual e performance cultural pode ser considerado nos estudos antropológicos pelo menos desde a década de 1950, primeiro enquanto “performance tradicional” e mais tarde como “performance cultural”, instituição social que transporta e difunde um sistema simbólico (D’Onofrio, 2018: 1). No entanto, é sobretudo com a crítica pós-colonial e a crise de representação que se passa a olhar para o teatro como lugar não só de crítica e contestação, mas também de co-construção de conhecimento (entre investigadores, artistas e interlocutores do processo de pesquisa e criação) e devolução performativa para lá da escrita. A crítica pós-colonial da antropologia relaciona-se proximamente com a crise de representação: face ao reconhecimento de que a realidade é lida, num processo através do qual um sujeito historicamente situado dá sentido à forma como a sua cultura se representa e produz imagens sobre a realidade, essa leitura deixa de ser encarada de forma natural e inocente, deixando de ser possível descodificar as representações da realidade através de um consenso partilhado sobre a sua natureza (Ebert, 1986: 894). Os reflexos desta crise de representação na antropologia (Clifford e Marcus, 1986) incluem a problematização dos métodos, géneros e formas de comunicar a pesquisa etnográfica, dando lugar, nomeadamente, ao que se identifica como viragem sensorial na etnografia (Pink, 2009).

Da etnografia da performance até à performance da etnografia, com a apresentação teatral dos resultados de investigação qualitativa (nomeadamente através do etnodrama) encontra-se um caminho possível para superar a limitação das narrativas de verdade na produção de conhecimento. Potencia-se o desenvolvimento de outras formas legitimadas de investigar, conhecer e representar, reconhecendo os limites da objectividade, da dominação opressiva da palavra escrita e do efeito colonizador de se encarar as pessoas como objeto de investigação (D’Onofrio, 2018: 6-8). Pode construir-se, na performance teatral com base etnográfica, uma forma legítima e eticamente reflectida de qualificar o encontro etnográfico com um sujeito “outro”, uma forma de responder à crise de representação com produção e comunicação de conhecimento implicando uma utilização profunda do corpo (Conquergood in D’Onofrio, 2018: 7).

Práticas de etnodrama: o método de Johnny Saldaña

O etnodrama é proposto por Saldaña (2019) como uma espécie de termo agregador para um conjunto de abordagens à escrita teatral com base documental, ao exemplo de dramatismo conversacional ou verbatim, teatro baseado em inquirição ou em realidade/ teatro de pesquisa ou do real, ou ainda dramaturgia não ficcional. Seria redutor, porém, considerar que estas abordagens são exclusivamente recentes no teatro dada a sua influência actual — podendo considerar-se que o teatro, desde a sua origem, foi representando a vida social em palco e nos seus textos. Igualmente redutor seria considerar que estas abordagens não ficcionais se esgotam no campo teatral — o autor salienta a importância da viragem realista e de pesquisa no cinema documental e particularmente na televisão, observando-se em meio televisivo a mistura de registos de entretenimento e representação (não exclusivamente artística, ao exemplo de *reality shows*), em *settings* e com protagonistas identificáveis com o quotidiano — podendo o etnodrama relacionar-se

com tais histórias reais de pessoas reais, sem esquecer o seu aprofundamento, restauro, dignificação e questionamento (Saldaña, 2005: 4-9).

Enquanto método, o etnodrama constitui-se na conjugação de abordagens de investigação etnográfica, dramaturgia e performance. Isto significa que a escrita etnodramatúrgica difere de relatos etnográficos publicáveis em registos científicos mais convencionais, sendo necessário harmonizar os textos com critérios de excelência teatral e com uma audiência em mente. Para Saldaña,

O principal objectivo do teatro não é educar ou iluminar. *O principal objectivo do teatro é entreter — entreter ideias tal como entretém os seus espectadores.* Assim, com a performance etnográfica vem a responsabilidade de criar uma experiência informativa de entretenimento para uma audiência, que seja esteticamente forte, intelectualmente rica e emocionalmente evocativa. O etnoteatro revela uma cultura viva através das suas personagens-participantes, e, se for bem-sucedido, a audiência aprende sobre o seu mundo e sobre o que é viver nele.

(...) Não há critérios estabelecidos ou estandardizados para o que constitui “bom” etnodrama. O sucesso de um trabalho é conjuntamente construído e determinado pelos participantes, colaboradores artísticos e suas audiências. (Saldaña, 2005: 14, tradução livre, destaques do autor na versão original)

Johnny Saldaña propõe um conjunto de competências técnicas e princípios da prática artística a integrar com metodologia em pesquisa qualitativa. Destaca-se, da sua proposta de trabalho (Saldaña, 2003, 2005, 2011):

1. *Plotting* e estruturação do etnodrama

O autor considera o *plot* (trama ou enredo) enquanto estrutura conceptual do etnodrama, sendo a *story line* o arranjo sequencial das unidades no enredo. As estruturas dramáticas incluem o número de actos, cenas e vinhetas (ou unidades), a ordem temporal dos eventos e as formas mais apropriadas de dramatizar/construir narrativa para as personagens. Para a construção do conteúdo do etnodrama deve analisar-se a informação recolhida (através dos meios e fontes de pesquisa considerados mais adequados), a qual deve ser categorizada, podendo as categorias estar na base das cenas, colando reflectidamente essas cenas e assim construindo o enredo. Procede-se à redução do corpus do texto até que este se restrinja à porção que contenha maior potencial de impacto dramático (Saldaña, 2003: 220-221; 2005: 15-16).

2. Monólogo e diálogo enquanto formas de dramatizar a informação

O monólogo é uma narrativa dramática unipessoal e extensa que transmite um retrato denso da personagem, e o exercício da sua escrita potencia o desenvolvimento de competências de *plotting*, caracterização e selecção registo de fala e de terminologia. No etnodrama o monólogo tende a sustentar-se em estudo de caso individual ou autoetnografia. Dos elementos do monólogo, Saldaña destaca o ponto de vista da personagem e a sua relação com a audiência, o seu potencial de revelação (de motivações, conflitos e estratégias para além da caracterização) e o seu arco estrutural (tema, orientação, acção, resultado e finalização da narrativa) (Saldaña, 2011: 63-86). Por sua vez o diálogo consiste na acção, reacção e interacção verbal entre duas ou mais personagens, o que em etnodrama pode sustentar-se em entrevistas grupais, em alguns casos em entrevistas dialógicas entre pesquisador e participante, ou ainda na construção textual plausível/ não-ficção criativa. As funções do diálogo neste contexto metodológico são sobretudo informativas, sobre as vivências num mundo sociocultural, através de conversas do quotidiano ou troca de ideias (Saldaña, 2011: 99-124).

3. Foco em protagonista ou *ensemble* de personagens múltiplas

Um etnodrama pode focar-se numa personagem protagonista e na sua história, incluindo autoetnografia, ou pode apresentar múltiplas personagens em várias vinhetas com uma série de monólogos ou cenas em pequeno grupo que ilustrem momentos significativos das suas vidas — peças *ensemble* com um espectro de vozes e sem evidenciar protagonistas. As cenas grupais permitem, entre outras possibilidades, revelar posições dispares e/ou em confronto (Saldaña, 2003: 222).

4. Tornar visível o que se quer apresentar

Por considerar que as peças teatrais não devem ser pensadas apenas para serem lidas, o autor defende a “etnoteatricalidade”, a necessidade de pensar espaços e acções das personagens, figurinos e cenografia. Desse modo torna-se possível mostrar mais do que se conta por palavras, dando utilidade ao meio visual que se disponibiliza em palco. Em termos de reflexo da etnografia, esta é uma oportunidade para evidenciar espaços observados e referências subtextuais de acções, expressões faciais, posturas, formas de andar e de vestir, tonalidades e interacções (Saldaña, 2003: 227; 2011: 133-163).

5. Adequação dos métodos de pesquisa

Importa também pensar nos métodos de pesquisa e representação em função dos objectivos do etnodrama. A título de exemplo, a realização de entrevistas pode ser importante para a construção de personagens ao permitir captar os seus discursos, percepções e representações. Notas de campo, notícias e outros materiais recolhidos permitem que o investigador compare e contraste discursos e práticas dos participantes e dos contextos em que se enquadra a observação. Revisão de literatura e entrevistas a especialistas acrescentam a contribuição de outros investigadores sobre o fenómeno em observação (Saldaña, 2003: 221-222).

6. Personagens-participantes na investigação

Este material de pesquisa recolhido não deve ser distanciado do carácter central das personagens-participantes no etnodrama. As personagens podem ser interpretadas por actores, mas evidencia-se a oportunidade de ter em palco os participantes na investigação, incluindo o investigador. A cada personagem (seja ou não protagonista) deve ser atribuída a dimensão necessária para que se justifique a sua presença em peças que, comumente, são compostas pelo número mínimo necessário de participantes para que se evidencie a progressão do enredo e cujas histórias sejam potencialmente apelativas para a audiência. (Saldaña, 2003: 221-223; 2005: 16-19).

7. Trabalho em colaboração

Por fim, não obstante o esforço de sistematização e a proposta operacional e didática deste autor no sentido de potenciar a aprendizagem do etnodrama, Saldaña defende uma abordagem a esta forma de *arts-based research* que não desvirtue nem a componente de pesquisa nem a componente artística, convidando a uma maior colaboração entre artistas (encenadores, actores, cenógrafos, figurinistas) e investigadores, por forma a que todas as partes realizem o melhor possível as suas visões em cada — e entre as várias — áreas de trabalho (Saldaña, 2003: 228-230).

Para além da sua contribuição em termos de produção, reflexão metodológica e dimensionamento didático do etnodrama, o autor providencia uma bibliografia anotada e categorizada em torno de experiências nesta área (Saldaña, 2011: Appendix B). Aqui se destacam referências metodológicas sobre *arts-based research* (nomeadamente Jim Mieczakowski sobre composição etnográfica e teatro; Ross Gray sobre teatro baseado em pesquisa), estudos de performance e de teatro (com Dwight Conquergood sobre etnografia, performance, ética e cultura; Ronald J. Pelias sobre etnodrama, escrita performativa e estudos de performance; Nathan Stucky sobre performance natural, estética e envolvimento corporal profundo) e diversas reflexões sobre a utilização metodológica do etnodrama em áreas como a educação (utilizando o etnodrama para contar histórias de contextos educativos, para a formação de funcionários do sistema educativo e para a reflexão educativa), os cuidados de saúde (em particular para a transferência de conhecimento e a melhoria da compreensão de leigos sobre determinados problemas de saúde, cuidados e perspectivas terapêuticas) e os estudos culturais, de género e de orientação sexual (com destaque para o potencial libertador, afirmativo e emancipatório do etnodrama).

Para pensar pesquisas de campo e criações teatrais participativas

Qual o alcance e que desafios pode trazer o princípio da participação às práticas metodológicas em etnodrama?

Tal como noutras áreas de mobilização do princípio de participação em situações de fronteira entre domínios de saber especializados e leigos — por outras palavras, de aproximação reflexiva e interventiva de profissionais (nomeadamente dos sectores da ciência e das artes) na sociedade —, ao exemplo de projectos de intervenção ambiental participativa (ex. van Dam, 2000), pode apontar-se que a participação se realiza mais em fases de diagnóstico e, com assinalável assimetria de poder, de pesquisa, e só em alguns casos em fases de execução/escrita e de avaliação.

Pensando na proposta metodológica de Johnny Saldaña, podemos também notar que o autor confere centralidade aos participantes na pesquisa enquanto base das personagens, considerando o trabalho colaborativo como algo a desenvolver com outros profissionais de áreas de saber e trabalho especializado nas artes e na ciência, e não necessariamente com os participantes no processo de pesquisa e criação artística.

Destaque-se, porém, que Saldaña não identifica o seu trabalho como sendo participativo; antes propõe o etnodrama e o etnoteatro como termos a acrescentar aos movimentos teatrais realistas contemporâneos, nos quais também considera, elogiando, os movimentos de teatro comunitário e educativo que procedem ao desenvolvimento de trabalho original, muito situado em termos de tema, contexto e audiência (e por isso dificilmente reinterpretável por outras companhias teatrais), os quais, na senda de Augusto Boal (1979), providenciam um fórum para artistas com visão social e audiências com necessidades sociais. É a este nível de teatro que Saldaña associa o potencial de participação, quando se substitui a procura de criação teatral canónica por mérito de consciência e propósito social maior — incluindo aqui abordagens de Teatro do Oprimido, teatro para a mudança social, para o desenvolvimento, teatro popular, aplicado e *grassroots*, onde se associam propósitos sociais e terapêuticos (Saldaña, 2005: 8-9). Mas será necessário que a participação seja relegada para um plano de teatro que não o do etnodrama?

Ricardo Seiga Salgado, referência do etnoteatro em contexto português, aponta que actualmente o etnoteatro está ligado

ao campo geral de “teatro e comunidade”, por trabalhar “sobre” e “com” os membros de dado grupo, identidade ou dimensão de opressão social, permitindo a imaginação de mundos alternativos, dinamizando e reforçando laços de comunhão. O autor adverte, porém, para a necessária profundidade destas abordagens, sob pena de perderem estrutura e função; “teatro e comunidade” e etnoteatro demandam uma intervenção não pontual, no sentido de se potenciar a participação mais alargada “na” e “sobre” a comunidade (Salgado, 2013: 34).

Entre as questões que podem ameaçar a oportunidade da participação no etnodrama colaborativo podem elencar-se o tempo necessário para a participação e o tempo diferencial da realização de pesquisa etnográfica e das práticas teatrais (e correspondentes situações profissionais em Portugal). Para uma aproximação ilustrativa, pensemos no contexto e na duração mais frequente de projectos em contexto académico (comumente plurianual e, para muitos investigadores, com obrigatoriedade de dedicação oficialmente exclusiva) e em contexto teatral (durante alguns meses e por vezes em articulação de vários projectos simultâneos), bem como nos vínculos (ou na sua maioritária ausência ou insuficiência) dos profissionais de teatro (Borges, 2007: 32-33) e de investigação nas instituições que acolhem o seu trabalho. Acresce que a promoção da participação em trabalhos de pesquisa necessita de tempo longo, no sentido de permitir o estabelecimento de relações de confiança, garantir compreensão, abertura e honestidade, clarificar finalidades, negociar protocolo, obter consentimento informado, garantir o envolvimento comunitário no processo e o seu controlo sobre os resultados, entre vários outros princípios éticos primordiais para a realização de práticas participativas (Rambaldi et al., 2006).

Em termos de criação etnodramatúrgica, ao falarmos de potencial de participação é desejável ultrapassar a visão de “formação de públicos”, consideravelmente paternalista face à descodificação das linguagens teatrais contemporâneas (se o potencial público for visto na necessidade de ser formado); em vez de se fixar o olhar em modos de recepção teatral, atentar em formas plurais de relação com a arte através do teatro (Lopes e Dias, 2014).

Tal não obsta, a meu ver, a que a visão de formação possa ser potenciada, não enquanto “formação de receptores de práticas culturais consagradas” mas sim no sentido de potenciar a aprendizagem de metodologias de trabalho, neste caso, para a pesquisa e a escrita dramatúrgica. Esta sugestão é feita na direcção do que foi sugerido por Sinho Baessa de Pina no seminário que deu origem a este artigo: não abordar o campo de pesquisa como fonte de extracção e posterior reconhecimento e ganho exclusivos de quem interpreta e edita o que extraiu; partilhar recursos de trabalho, potenciando o reconhecimento dos verdadeiros titulares das histórias que vão ser contadas e o reflexo do eventual sucesso do produto final desse projecto nas vidas de quem nele participou, em particular no reforço da sua formação e empregabilidade.

Apesar de os processos participativos e os métodos de investigação criativos não apagarem os desequilíbrios de poder na relação entre investigador/artista e restantes participantes, estes processos e métodos permitem reflectir sobre relações desiguais de poder no terreno, conferindo importância às experiências e narrativas dos participantes no processo de investigação-criação artística (D’Onofrio, 2018) e ao espaço de aprendizagem do próprio investigador/criador em matérias tais como a participação. Tal permite reforçar as componentes de inclusão e reflexão sobre as práticas, engajando diferentes grupos sociais relevantes nos territórios e processos sobre e nos quais se está a trabalhar, constituindo-se como restituição e co-construção de investigação artística situada, colaborativa e reflexiva (D’Onofrio, 2018; Rutten, 2016).

Em diálogo com as leituras de Fawzia Afzal-Khan, enquanto campo onde se reflecte e constrói escrita a partir de pesquisa, o teatro permite-nos aprofundar a aprendizagem da descolonização de pensamentos e práticas disciplinares, num processo de desafio contínuo que inclui vigilância e auto-consciência críticas (Afzal-Khan, 1997: 266). O foco nas práticas teatrais e nos seus processos de construção potencia que nos desloquemos da observação de uma pessoa “outra” enquanto sujeito estático, permitindo compreender o significado social como recriação constante, dinâmica e muitas vezes conflitual (Afzal-Khan sobre o trabalho de Mary Jo Arnoldi, idem, p. 267). Em particular quando trabalhamos sobre memórias, a abordagem participativa na pesquisa e escrita teatral confere a oportunidade de superar a ideia de uma visão fixa da história (reconhecendo que as visões do passado reflectem o entendimento presente sobre o que ele foi), contribuindo para que se confira agencialidade ao sujeito a partir do qual a história é contada (Afzal-Khan sobre o trabalho de Amin e Ranajit Guha, idem, p. 273). Poderá então ser com uma lente pós-colonial sobre o teatro (e a investigação) que se constrói uma abordagem metodológica mais enraizada no processo do que no produto (princípio central das propostas participativas), e por isso potenciadora de que os instigadores da pesquisa/criação teatral permaneçam vigilantes sobre a sua prática e produção (idem, p. 276-277).

Bibliografia

Afzal-Khan, F. (1997) ‘Postcolonial theatre anthropology’, *Reviews in Anthropology*, 26(4), pp. 265–277.

Boal, A. (1979) *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Borges, V. (2007) *O mundo do teatro em Portugal. Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: ICS.
- Clifford, J. e Marcus, G. (1986) *Writing culture: the poetics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- D'Onofrio, A. (2018) 'Anthropology and Theatre', *The International Encyclopedia of Anthropology*. John Wiley & Sons.
- Ebert, T. (1986) 'Review: The crisis of representation in cultural studies: reading postmodern texts', *American Quarterly*, 38(5), pp. 894–902.
- Given, L. (2008) 'Ethnodrama', *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. SAGE Publishing.
- Lopes, J. T. and Dias, S. J. (2014) "'O público vai ao teatro": uma etnografia dos públicos em ação', *Sociologia, Problemas e Práticas*, 74, pp. 51–72.
- Marsch, J. e Davis, C. (2017) 'Ethnodrama and Ethnotheatre', *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*. Wiley Online Library.
- Pink, S. (2009) *Doing sensory ethnography*. Londres: SAGE Publishing.
- Rambaldi, G. et al. (2006) 'Practical ethics for PGIS practitioners, facilitators, technology intermediaries and researchers', *Participatory Learning and Action*, 54, pp. 106–113.
- Rutten, K. (2016) 'Art, ethnography and practice-led research', *Critical Arts*, 30(3), pp. 295–306.
- Saldaña, J. (2019) 'Interview with Johnny Saldana', *2nd Documentary Theatre Festival*, Hong Kong. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zp-LNp48Gzc&t=724s>.
- Saldaña, J. (2011) *Ethnotheatre: research from page to stage*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press (Qualitative inquiry and social justice).
- Saldaña, J. (ed.) (2005) *Ethnodrama: an anthology of reality theatre*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press (Crossroads in qualitative inquiry).
- Saldaña, J. (2003) 'Dramatizing data: a primer', *Qualitative Inquiry*, 9(2), pp. 218–236.
- Salgado, R. S. (2013) 'Etnoteatro como performance da etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário português', *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1, pp. 31–52.
- van Dam, C. (2000) 'Dos décadas de desarrollo forestal participativo ¿qué fue lo participativo?', *Revista Forestal Centroamericana*, 31, pp. 5–10.
- Vieira, I. e Gaspar, S. C. (2020) *"Próximo": os territórios de Sintra em palco. Reflexões sobre um projecto de teatro documental*. Sintra: Chão de Oliva.