

Proceso e experiência na construção de uma rede.

Inês Alcaraz Marocco.

Cita:

Inês Alcaraz Marocco (2008). *Proceso e experiência na construção de uma rede. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-080/216>

Processo e experiência na construção de uma rede

Profa Dra. Inês Alcaraz Marocco¹
Departamento de Arte Dramática/Instituto de Artes- UFRGS
imarocco@terra.com.br

Palavras chave: Etnocnologia, Arte do ator, Sistema de treinamento, Rede

Quando iniciei a pesquisa “*As Técnicas Corporais do gaúcho e a sua relação com a performance do ator/dançarino*”, juntamente com um grupo de alunos² do curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, em 2001, o seu primeiro objetivo era o de criar um sistema de treinamento que desenvolvesse a presença física do ator/dançarino a partir das técnicas corporais dos gaúchos³ campeiros nas suas atividades de lide. Essa idéia surgiu a partir da formação que realizei na *Escola Internacional de Mimo, Teatro e Movimento de Jacques Lecoq*⁴ cuja pedagogia se fundamenta, entre outros aspectos, na observação da vida cotidiana, no movimento, nos fenômenos dinâmicos da natureza e a sua recriação no corpo mimético do ator e que tem como base um sistema de 20 movimentos. Este se constitui de movimentos estilizados retirados de ações da vida cotidiana, da ginástica⁵ e do esporte, e alguns movimentos básicos de acrobacia, os quais servem para desenvolver a presença física dos atores. Eu poderia transmitir para o grupo de alunos o sistema dos 20 Movimentos que por si só continham o que eu queria alcançar, que era o desenvolvimento da presença física do ator/dançarino. Mas como, durante o processo de criação artística do espetáculo *Manantiais*⁶, em 1989, eu tive a oportunidade de assistir a uma demonstração de um gaúcho campeiro realizando a atividade de laçar e havia percebido no seu corpo uma grande presença física, vislumbrei ali um rico material para a criação de um sistema de

¹ Professora lotada no departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS.

² O primeiro grupo de alunos foi composto por Andressa de Oliveira, Carla Tosta, Cristina Kessler Furtado, Daniel Colin, Elisa Lucas e o profissional Luiz Antonio Texeira.

³ O gaúcho a que me refiro aqui é o habitante do interior da campanha do Rio Grande do Sul.

⁴ A *Escola Internacional de Mimo, Teatro e Movimento* foi criada por Jacques Lecoq em 1956, em Paris. Em diversos países do mundo várias gerações de atores, diretores e autores de teatro se inspiraram e se inspiram ainda hoje no ensino que eles receberam na Escola de renome internacional Jacques Lecoq: Ariane Mnouchkine, Luc Bondy, Yasmina Reza, Philippe Avron, Claude Evrard, Geoffrey Rush entre outros

⁵ Jacques Lecoq foi professor de ginástica para pessoas portadoras de deficiência física

⁶ Espetáculo constituído por lendas e contos de autores riograndenses como Barbosa Lessa e Simões Lopes Neto, além de descrições históricas e antropológicas recolhidas pelo historiador Auguste de Saint-Hilaire. O espetáculo foi realizado pelo TEU (Teatro Experimental Universitário) sob a minha direção, e obteve subvenção e apoio do FIPE e Pró Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Santa Maria.

treinamento para o ator/dançarino. Percebi naqueles movimentos, princípios da extra cotidianidade, segundo as *Leis do Movimento*⁷ a partir do corpo humano em ação de Jacques Lecoq que se confirmavam com os preconizados por Eugenio Barba quando na sua definição de *Pré expressividade*⁸. Para a realização do espetáculo sobre a cultura gaúcha, tínhamos que ambientar os atores no contexto das histórias que seriam encenadas ao mesmo tempo desenvolver a presença física dos mesmos. Para isso então através da técnica de *Análise de Movimentos* do sistema pedagógico de Jacques Lecoq criamos um exercício de quarenta e quatro ações estilizadas correspondentes a atividade de laçar. Esta partitura de movimentos foi memorizada e treinada diariamente pelos alunos/atores proporcionando domínio, amplitude e limpeza gestual⁹.

Como os resultados foram excelentes, entendi que da mesma forma que trabalhamos com uma das atividades, poderíamos investigar as possibilidades dramáticas das diferentes técnicas corporais do gaúcho campeiro, numa pesquisa científica. Depois de uma seleção, instrumentei os alunos do primeiro grupo da pesquisa, para criarem um sistema de treinamento constituído por partituras estilizadas, a partir das técnicas corporais dos gaúchos campeiros retiradas de suas atividades de lide. Inicialmente, como eu aprendi com o mestre Lecoq, transmiti o Sistema de 20 movimentos e as técnicas de *Mimo de Ação* e *Análise de Movimentos* do seu sistema pedagógico para que eles pudessem ter condições de realizar este tipo de transposição de atividades cotidianas para partituras teatralizadas. Após a pesquisa de campo¹⁰ onde realizamos o registro das atividades, retornamos a Porto Alegre e fizemos a seleção das seguintes atividades, conforme as suas densidades dramáticas, obstáculos e resistências: o laçar, o *pealar*¹¹, a *tosquia*¹², o *tronco*¹³ o *ginetear*¹⁴, tirar o leite e fazer a lingüiça. Depois, iniciamos o processo de decodificação utilizando as técnicas já referidas acima. Primeiramente aplicamos a técnica *Mimo de Ação*, onde por meio da imitação das ações fizemos a reprodução de cada atividade. A segunda etapa do processo foi de separar, enumerar e *codificar* as ações por meio da técnica de *Análise de movimentos*, criando novas seqüências. Por fim, as sintetizamos, aplicando em cada uma delas os princípios da extra cotidianidade segundo Lecoq e Barba. O resultado foi a criação de nove partituras de movimentos estilizados.

Com a realização do sistema do treinamento, surgiu a necessidade de testá-lo quanto a sua eficácia e por isto partimos para uma criação artística. A idéia era a de que

⁷ As Leis do Movimento a partir do corpo humano em ação, segundo Jacques Lecoq são: Equilíbrio, Desequilíbrio, Oposição, Alternância, Compensação, Ação, reação.

⁸ Os princípios da extra cotidianidade segundo Eugenio Barba são: Equilíbrio de luxo, Oposições, Incoerência coerente e virtude da omissão. (BARBA, SAVARESE, 1985).

⁹ Maiores referências sobre o processo e a construção do espetáculo *Manantiais* está descrito no artigo *Manantiais: pesquisa teatral sobre a cultura gaúcha* de (D'AGOSTINI e MAROCCO, 1991: 141-162).

¹⁰ A pesquisa de campo foi realizada na região da campanha do Rio Grande do Sul, na cidade de Caçapava do Sul, numa fazenda onde os peões ainda realizam atividades campeiras rústicas.

¹¹ O *pealar* consiste na atividade de laçar o animal pelas patas. Esta atividade está em extinção.

¹² A atividade da *Tosquia*, no sentido mais rústico, corresponde a de tirar a lã da ovelha com uma tesoura que não machuca o animal.

¹³ Tronco, segundo o *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul* (NUNES e CARDOSO, 1993), é um corredor estreito, junto à mangueira, no qual se faz entrarem os animais vacuns e cavalares que vão ser marcados, tosados, etc. Denominamos Tronco a seqüência de movimentos que faz o peão ao abrir o portão do corredor por onde passam os animais.

¹⁴ A ação de *Ginetear* constitui uma das fases da doma do cavalo chucro, em que o *ginete* (peão especializado na doma) tenta dominá-lo, montando-o sem utilizar dos *arreios*. Definição retirada do *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul* (NUNES e CARDOSO, 1993).

este servisse somente como treinamento para os atores/dançarinos aperfeiçoando a sua presença física. Desenvolvemos durante oito meses, um processo que resultou no espetáculo *O Nariz*¹⁵, onde realizamos não só a criação artística, mas também a adaptação dramática do conto. Durante o processo percebeu-se que os movimentos das partituras do sistema estavam presentes nos corpos dos atores/pesquisadores, pois os seus movimentos estavam impregnados dos desenhos das partituras do sistema de treinamento. Após este trabalho de criação artística, vislumbramos também a possibilidade de utilização do próprio material das partituras do sistema como instrumental na criação e composição de personagens e de situações dramáticas¹⁶. Com isto ficou demonstrado que além de servir como um sistema de treinamento os movimentos das partituras poderiam ser utilizados como material concreto, um instrumental para a criação de personagens e situações dramáticas. E ao contrário do que possa parecer, a precisão gestual e o corpo instrumentalizado do ator, longe de prejudicar o jogo, ao contrário, possibilita ao ator uma eficácia maior. Apesar das diferenças de princípios e procedimentos¹⁷ entre o nosso sistema e o de Meyerhold na *Biomecânica*, eu a tomo aqui como referência para melhor justificar a eficácia de um treinamento no jogo do ator. Da mesma forma que os *études* biomecânicos possibilitam *treinamentos para a virtuosidade técnica que permitem ao ator de exercitar seu corpo, como o músico exercita o seu instrumento e liberam a imaginação* (Garine apud Picon Vallin, 1990:118), o sistema de treinamento criado possibilitava ao ator disponibilizar seu corpo e sua imaginação para o jogo.

Uma vez comprovada a eficácia do sistema de treinamento como instrumental técnico para a formação do ator/dançarino, conclui que da mesma forma que eu aprendi e transmiti o sistema de Jacques Lecoq, os alunos do primeiro grupo deveriam, eles também passar adiante os seus conhecimentos, verificando assim a eficácia pedagógica do mesmo.

E desde 2003, realizamos de forma sistemática a transmissão do sistema de treinamento que já foi trabalhado por três grupos de alunos. O procedimento adotado é de que o grupo que recebe o sistema o transmita para o próximo, até porque o tipo de aprendizagem é mais corporal e só pode ensinar aquele que aprendeu pela prática. Este tipo de ensino-aprendizagem de um sistema corporal composto de partituras de movimentos é específico porque só pode ser realizada através de uma prática constante e se desenvolve pela observação e imitação, nos moldes da formação artística no Oriente. A transmissão se faz então, primeiro pela demonstração dos movimentos pelos alunos/instrutores para o grupo aprendiz, o qual depois imita e é corrigido pelos primeiros, através da manipulação de seus corpos. Trata-se então de um processo de aprendizagem essencialmente corporal que se caracteriza pela forma 'artesanal' com que

¹⁵ Criação de espetáculo e adaptação dramática a partir do conto homônimo de Nicolai Gogol

¹⁶ A aluna Elisa Lucas se utilizou no seu trabalho de graduação em 2003, de fragmentos de movimentos das partituras do sistema de treinamento, para a criação e composição da personagem principal do espetáculo, *Confesso Capitu* de Machado de Assis.

¹⁷ Parece que, apesar de Meyerhold construir o movimento cênico sobre o modelo do movimento perfeito do operário no trabalho (Economia de energia, ritmo, equilíbrio e precisão), ele não utiliza nem comportamentos nem situações do trabalho e da vida cotidiana, mas sim aqueles do jogo, que é o trabalho do teatro. Situações e comportamentos na sua maioria já teatralizados na tradição dos *lazzi* da *Commedia Dell'Arte* que servem de pontos de partida escolhidos para a análise contemporânea do movimento. Assim a biomecânica, que tira seus princípios do estudo do movimento racional, se desenvolve não no cotidiano, mas no teatral, mesmo se ela lança uma "ponte" entre o teatro e a vida, mesmo se cada um pode encontrar aí princípios úteis de equilíbrio e eficácia. (PICON VALLIN, 1990: 107). Tradução por Inês Marocco.

é feito, onde cada aprendiz é trabalhado individualmente no seu tempo/ritmo, caracterizando assim uma verdadeira formação artística.

A verificação da eficácia do sistema na criação artística e na sua transmissão para um novo grupo de alunos¹⁸ foram tão produtivas que continuaram a trabalhar com o sistema tornou-se imprescindível. Tratava-se de um sistema de treinamento que possibilitava o desenvolvimento de competências e habilidades além de constituir um alfabeto concreto para a criação do trabalho do ator. Durante a etapa de transmissão deste, do primeiro para o segundo grupo de alunos/pesquisadores percebi a sua importância e que ela por si só se constituía num trabalho tão fundamental quanto foi a criação do próprio sistema, pois estávamos construindo *um núcleo de valores, uma identidade profissional* como explica E.Barba através desta citação,

A meta a ser atingida não é identificar-se em uma tradição, mas construir um núcleo de valores, uma identidade pessoal, rebelde e leal para com as próprias raízes. O caminho a alcançar é sempre uma prática minuciosa que constitui a nossa identidade profissional (Barba,1994).

Outro fator importante que se delineou neste tipo de transmissão de conhecimentos foi o fato dela ser feita de forma vertical, no sentido de cada vez aperfeiçoar mais os movimentos do sistema de treinamento. Isto se dá porque há uma necessidade, por parte de quem transmite, de entender melhor os movimentos aprendidos, para poder passá-lo para o outro, com mais competência e eficácia. Dessa forma, com esta prática o resultado está sendo o aperfeiçoamento do sistema de partituras com movimentos cada vez mais delineados, precisos e pontuais. Tomo emprestado de Grotowski a noção de verticalidade, para quem, ela se caracteriza por ser uma investigação axial, perpendicular como alguém que cavasse um poço (Grotowski,1993: 73-75).

Esta verticalidade também aparece no processo de criação durante a etapa de ***Construção de Dramaturgias do Ator***¹⁹ desenvolvida em 2005/6. Dando continuidade a perspectiva iniciada por uma das componentes do grupo, como já foi citado mais acima e também no sentido de aperfeiçoar ainda mais as possibilidades de uso das partituras de movimentos do sistema, como instrumental na criação e composição de personagens e situações dramáticas, iniciamos com os alunos do segundo grupo²⁰ da pesquisa, uma investigação experimental no processo de construção de dramaturgias do ator. Primeiramente, o objetivo deste experimento era o de explorar as inúmeras possibilidades de uso destas partituras como matriz para a elaboração de ações físicas dramáticas que levasse em conta a complexidade dos estados e paixões humanas, ultrapassando a mera imitação de sensações e sentimentos. A maioria dos atores, quando na criação do personagem de um texto dramático tende a imitar as emoções e os estados propostos pelo autor, de forma superficial. Esta pesquisa pretendia investir numa via indireta, ou seja, possibilitar ao ator partir do movimento físico para atingir o estado interior da personagem. Inicialmente os alunos criaram cada um uma seqüência de

¹⁸ Os alunos que constituíram o segundo grupo de pesquisa foram: Carina Ninow, Felipe Vieira, Lesley Bernardi, Maico Silveira e Mariana Mantovani.

¹⁹ A noção de Dramaturgia do Ator que empregamos aqui é a de Eugenio Barba : *Dramaturgia é uma sucessão de acontecimentos baseados em uma técnica, a qual busca dar à cada ação trabalhada sua própria peripécia, isto é, uma mudança e direção e conseqüentemente de tensão.* **The Theme of XII ISTA Session/septembre 2000.** Trad. para fins exclusivamente didáticos por Maria Lúcia Raymundo.

²⁰ Grupo de alunos já citados na nota de rodapé de n° 19.

movimentos, a partir de uma das partituras do sistema de treinamento. E depois passaram a investigar as possibilidades de criação de ações físicas respeitando a seqüência da partitura, estabelecendo pequenas situações dramáticas. A seguir, estas composições *dramatúrgicas* passaram a ser repetidas até se tornarem memória física, intelectual e afetiva. Num segundo momento, foi realizado um *bricolage*²¹ com as composições de dois ou três alunos/pesquisadores, o que gerou uma terceira situação.

Os resultados não nos satisfizeram, mas mesmo assim os apresentamos num Congresso de Teatro em Buenos Aires²² até para expor as nossas dúvidas e incertezas e discutir com outros pesquisadores as possíveis soluções para o problema. À partir das reações dos pesquisadores, entendemos a razão de nossa insatisfação: as ações tinham perdido as qualidades originais dos movimentos do sistema de treinamento e haviam se tornado banais, lineares e estereotipadas. Iniciamos, então, uma segunda investigação, com os mesmos objetivos, tendo como ponto de partida a idéia de que seria interessante criarmos partituras mais diversificadas e desta forma propiciaríamos a criação de ações físicas mais complexas e coerentes com o comportamento humano. Definimos que as partituras seriam construídas a partir de movimentos de diferentes fontes: de fragmentos de algumas das nove partituras do próprio sistema de treinamento, da técnica do *Mimo Corpóreo*²³ e de movimentos acrobáticos. Através de um processo de montagem com esses diferentes recursos, cada aluno criou a sua própria seqüência de movimentos. O passo seguinte foi o de explorar as qualidades de cada movimento destas partituras, a partir das oito ações básicas do sistema de Análise de Movimentos de Rudolf Laban²⁴, quanto a energia, tempo e espaço. Investigamos também as possibilidades desses mesmos movimentos quanto aos planos e níveis em relação ao espaço. Depois de trabalhar com as qualidades de cada um dos seus movimentos e de realizar um trabalho minucioso na organização de sua composição, inserimos fragmentos de textos de personagens dramáticas assim como ações concretas a serem realizadas, de forma aleatória. Constatamos, através dos resultados, que esta abordagem de construção de dramaturgias é eficaz, pois além de dar autonomia ao artista na sua criação, possibilita ao mesmo um instrumental na composição de personagens mais complexos através do seu próprio corpo. Tivemos alguns resultados bastante interessantes: o jogo do ator se aproximando mais da dança e ao mesmo tempo cheio de peripécias, gerando constantes surpresas, nos aproximando mais do teatro de imagens, onde o texto é parte orgânica do todo.

Atualmente, ao sistematizarmos a fase em que se encontra o terceiro grupo de alunos/pesquisadores²⁵ concluímos que alguns aspectos da pesquisa, que até então não haviam sido analisados, deveriam ser enfocados pela sua importância e recorrência. Estes são o da transmissão sistemática de um sistema de treinamento que já está no seu terceiro grupo e o aspecto da verticalidade das investigações desenvolvidas. Estes fatores

²¹ A expressão *bricolage* aqui é utilizada na sua conotação francesa de construção, montagem ou colagem.

²² Desde 2004 temos apresentado os resultados da pesquisa nos Congressos Internacionais de Teatro Iberoamericano e Argentino que se realizam anualmente em Buenos Aires.

²³ *Mimo Corpóreo*, disciplina criada no final dos anos 20 por Etienne Decroux (1898/1991) foi ensinada ao grupo da pesquisa pela atriz profa Leela Alaniz, em julho de 2005.

²⁴ Rudolf Laban (1879-1958) desenvolveu uma notação de movimentos capaz de registrar qualquer um de seus tipos, a *Kinetography Laban*, conhecida nos EUA como *Labanotation*

²⁵ O terceiro grupo de alunos/pesquisadores que iniciou em março de 2006 é composto por: Elisa Beschorner Heidrich, Kalisy Cabeda, Philipe Philipsen, Rodrigo Fiatt e Sofia Vilasboas Slomp.

têm promovido não só um aperfeiçoamento contínuo nos movimentos das partituras como na sua utilização como instrumental cada vez mais elaborada, na construção de processos artísticos. Podemos afirmar que a transmissão sistemática desses conhecimentos, de grupo para grupo, se processa como uma *rede*, a palavra *rede* é aqui utilizada no seu sentido metafórico segundo Assmann²⁶ .

REDE. Network. Teia. Com uma série de usos no sentido comum (teia de aranha, rede de tecido, rede elétrica, etc.) o termo transmigrou por diversas áreas, especialmente das tecnologias da informação e da comunicação (redes digitais, e se erigiu em metáfora da interconectividade praticamente inabarcável. Rede de computadores interligados. internet é a "rede de alcance mundial", (worldwideweb, abrev. www). Redes neuronais. O ápice da metáfora é, sem dúvida, a própria teia da vida. A metáfora da rede sinaliza, além disso, descentralização do dinamismo fundamental de um sistema. O conceito é inovador enquanto aponta para uma complexidade de interconexões tal que nela já não existe propriamente um centro, nem uma simples multiplicidade de centros, mas uma espécie de contínua interpenetração e convocabilidade do todo (Assmann, 2001: 30).

O outro aspecto importante que caracteriza a pesquisa tem sido o fator da *verticalidade* , isto é , de sempre aprofundarmos a investigação, inicialmente com a criação do sistema e depois com a utilização do material proveniente deste como instrumental para a criação e composição de dramaturgias do ator e de espetáculos. Acreditamos, seguindo os princípios de Grotowski, que a arte do teatro se faz a partir de um trabalho de investigação no sentido de um aprofundamento diferente daquele mais superficial, sem compromisso com o essencial. Neste tipo de trabalho é o processo que conta, o aprender fazendo, lidando com o erro, experimentando e gerando outros conhecimentos a partir disto. Neste sentido também encontramos na metáfora do conceito de *rede* dentro da nova concepção de educação ecológica de Fritjof Capra²⁷, fundamento para justificar esta maneira de ensinar/aprendendo. Para ele a nova concepção de conhecimento como uma *rede*, se caracteriza por uma *mudança da estrutura para o processo* e por uma *mudança da ciência objetiva para "a ciência epistêmica"* (Idem) .

É este tipo de trabalho em profundidade, em que cada um é responsável e tem autonomia na sua aprendizagem que tem favorecido as várias descobertas e *links* realizados pelo grupo. Desta forma fica reforçado o tipo de transmissão realizada, como uma *rede*, onde não existe um centro, mas partes, subconjuntos que continuamente se interpenetram e alteram o todo, com uma interconexão mais complexa onde não existe um centro do saber ao qual os alunos devem se dirigir e depender, mas, sim *uma espécie de contínua interpenetração e convocabilidade do todo* (Idem.). Neste mesmo sentido, Capra expressa a *mudança da parte para o todo* (Idem.) como uma das características do novo paradigma da concepção de conhecimento.

Além disso, este tipo de trabalho da pesquisa, possibilita aos grupos de alunos experimentar um tipo de formação que não lhe é possibilitado na academia, pela sua

²⁶ Natural de Venâncio Aires (RGS) , Hugo Assmann é Doutor em Teologia e Mestre em Ciências Sociais. Ele escreveu um dos primeiros livros sobre a Teologia da Libertação, abrindo caminho para Leonardo Boff entre outros.

²⁷ Fritjof Capra (Áustria, 1939 -) é um físico teórico e escritor que desenvolve trabalho na promoção da educação ecológica. [Http://pt.wikipedia.org/wiki/Fritjof_Capra](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fritjof_Capra) 6/8/2007.

estrutura fragmentada e divisão de conhecimentos. Procura-se desenvolver uma formação do indivíduo como um todo. Além de proporcionar o trabalho em equipe, a pesquisa proporciona encontros teóricos e a prática do jogo teatral como complementares a investigação. É importante ressaltar que a aquisição de competências técnicas e habilidades implica para quem faz, entre outras coisas, persistência, trabalho árduo, rotineiro, convivência e tolerância no grupo, um treino diário muito difícil. Trabalho em equipe, mas sempre privilegiando a autonomia do artista. Neste sentido, segundo Taviani, o treinamento assim como o trabalho em equipe é eficaz porque além de privilegiar a autonomia do artista ele reforça também a consciência do indivíduo cidadão na sua integralidade.

O treinamento do ator é na maioria das vezes considerado de maneira reducionista: como a marca do caráter profissional do ator (se ele treina todos os dias como um atleta ou um pianista) ou como o signo de sua consciência moral (todos os dias ele faz seus exercícios). Não se compreende que o treinamento é -ou pode ser- um fator de independência. Independência do ator em relação ao diretor. Independência da continuidade de seu trabalho em relação ao caráter episódico dos espetáculos sucessivos, mas independência também em relação aos espectadores. Quando ele não é episódico, o treinamento serve, no início, a introduzir o ator ou aluno na profissão teatral. Além disso, ele o integra numa tradição, grande ou limitada na história de um grupo restrito (...) (Taviani, 1985:204)

E qual é a relação da *Etnocenologia*²⁸ com os paradigmas já citados de Assmann e Capra? Esta disciplina, perspectiva adotada pela pesquisa em questão, é definida por Jean Marie Pradier, como sendo o “*estudo nas diferentes culturas das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHSO)*” (Pradier, 1985:16). A noção de espetacular segundo Pradier, considera os comportamentos e as manifestações organizadas do homem nas suas respectivas culturas como um conjunto do qual fazem parte vários subconjuntos, dentre os quais podemos citar o teatro. Da mesma forma que a metáfora do conceito de *rede* de Assmann, esta noção compartilha deste mesmo pensamento sistêmico, onde se desenvolve numa interconexão contínua e complexa, caracterizando um sistema organizado, onde não existe um centro, mas partes, subconjuntos que continuamente se interpenetram e alteram o todo. As manifestações e comportamentos humanos organizados aos quais se refere o conceito de Pradier fazem menção àqueles advindos de uma tradição, isto é de um sistema cultural de transmissão de pai para filho, ou de mestre para discípulo, como a metáfora do conceito de *rede* explicita muito bem quando faz referência a teia.

Num mundo pluralista e midiático, onde a tecnologia toma cada vez mais o lugar do homem, estudar o vivo pode se tornar no futuro um grande desafio a ser encarado pela Etnocenologia,

Uma ciência da presença do vivo, uma disciplina voltada a descrição dos comportamentos emergentes fundadores da identidade não tem somente um valor de erudição. Ela introduz a

²⁸ Esta disciplina criada por um grupo de intelectuais entre os quais o professor Jean Marie Pradier foi oficializada na sede da UNESCO, por ocasião do *Colloque de fondation du Centre International d'Ethnoscénologie*, nos dias 3 e 4 de maio de 1995 na *Maison des Cultures du Monde*, em Paris.

descoberta do múltiplo na unidade da espécie, do sutil na diversidade, no mais profundo do enigma da vida e de seu respeito amoroso (Pradier, idem:41)

Como conclusão podemos afirmar que, da mesma forma que a **Etnocenologia** a metáfora do conceito de rede de Assmann tem também como princípio comum, o estudo do homem na sua complexidade e especificidade cultural que se revela através de suas manifestações e comportamentos vivos.

Bibliografia:

- ASSMANN, Hugo. 2004. **Reencantar a educação: rumo à sociedade aprendente**. Petrópolis (RJ): Vozes,.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. 1985. **Anatomie de L'Acteur. Un dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale**. Cahilhac (FR)/Roma/Holstebro (Dinamarca): Bouffonneries Contrastes/Zeami Libri/ International School of Theatre Anthropology .
- BARBA, Eugenio. 1994. *Tradição e fundadores de tradição*. Editado por Rina Skeel. Trad. Patrícia Alves Braga e Cláudia Tatinge. In: **A Tradição da ISTA**. Londrina: FILO/UUEL.
- BARBA, Eugenio. 2006. **A Terra de Cinzas e Diamantes**. São Paulo: Ed Perspectiva.
- D'AGOSTINI, Nair, MAROCCO, Inês Alcaraz. 1991. *Manantiais: pesquisa teatral sobre a cultura gaúcha*. In: **Revista do Centro de Artes e Letras**, v.13, n°1-2, jan/dez, pg 141-162.
- GREINER, Christine, BIÃO, Armindo (org.). 1998. **Etnocenologia**: Textos selecionados. São Paulo: Annablume.
- GROTOWSKI, Jerzy. 1993. *Tu eres hijo de alguien*. In: Revista **Máscara**, México, año 3, n° 11-12, enero.
- MAROCCO, Inês Alcaraz; NINOW, Carina; VIEIRA Felipe; BERNARDI, Lesley; SILVEIRA, Maico e MANTOVANI, Mariana. 2005. *Um Sistema de treinamento e sua transmissão*. In: **Revista Cena** n° 4, Departamento de Arte Dramática/UFRGS.
- NUNES, Zeno e CARDOSO, Rui. 1993. **Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, Martins Livreiro-Editor.
- PAVIS, Patrice. 1996. **Dictionnaire de Théâtre**, Paris, Dunod.
- PICON-VALLIN, Béatrice. 1993. *Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold*. In: **Les mouvements du mouvement scénique. Beyond Stanislavsky. Actes du colloque international** des 5,6,7 avril 1991. Saintes-França, La Rochelle/Saintes (France): Rumeur des Âges/Maison de Polichinelle.
- _____. 1990. *Autour de L'Octobre Théâtral* in: **Les Voies de La Création Théâtrale- Meyerhold**, n° 17, Paris: CNRS.
- PRADIER, Jean Marie. 1996. *Ethoscénologie: La profondeur des émergences*. In: **Internationale de L'imaginaire: La scène et la Terre**. Questions d'Ethnoscénologie. nouvelle série, n°5.
- RUFFINI, Franco. *'Sistema' de Stanislavski*. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. 1995. **A Arte secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Ed. Hucitec/UNICAMP.
- The Theme of XII ISTA Session/septembre 2000**. Trad. para fins exclusivamente didáticos por Maria Lúcia Raymundo.

Pesquisa sobre Fritjof Capra no site [Htp://pt.wikipedia.org/wiki/Fritjof_Capra](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fritjof_Capra) 6/8/2007