

XI CONGRESSO DA  
**ABRACE** 2021

ARTES CÊNICAS E DIREITOS HUMANOS  
EM TEMPOS DE PANDEMIA E PÓS-PANDEMIA

13-18 JUN | ONLINE



PPG Artes da Cena  
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena  
Instituto de Artes - UNICAMP



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS



**INSCRIÇÃO GRATUITA PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA**

Conferências e mesas convidadas contarão com tradução em libras e audiodescrição



**ANAIS**

**XI CONGRESSO DA ABRACE**

**v. 21 (2021)**

**XI Congresso da ABRACE**

**Artes Cênicas e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia**

O XI Congresso da ABRACE reuniu no ano de 2021, de forma virtual, artistas, associadas e convidadas que debateram ações, conceitos, estratégias humanas, políticas e artísticas para aprofundar as discussões sobre artes cênicas e direitos humanos em contexto de pandemia e pós-pandemia.

ANAIS PUBLICADOS EM 20/12/2021

## **DESAFIOS DE UMA PESQUISA PRÁTICA REALIZADA PELO MODO REMOTO**

Profa.Dra. Inês Alcaraz Marocco (Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS)<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Este artigo trata dos desafios do registro da transmissão via remota de um sistema de treinamento para um grupo de alunas do Curso de Teatro do DAD/UFRGS. O artigo aborda os conceitos de treinamento para o/a ator/atriz, presença física, energia corporal, técnicas corporais de atuação, comportamento restaurado entre outros. O referencial teórico que ampara esta investigação vem de diferentes áreas do conhecimento, tais como: Etnocologia, Estudos da Performance, Antropologia Teatral e o Sistema pedagógico da Escola de Jacques Lecoq.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Performance; Sistema de treinamento; Presença física; Técnicas corporais de atuação.

### **RÉSUMÉ**

Cet article traite des défis de l'enregistrement de la transmission en ligne d'un système d'entraînement à un groupe d'étudiants du cours de Théâtre de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul. L'article porte sur les concepts d'entraînement pour l'acteur et l'actrice, présence physique, énergie corporel, techniques corporels d'interprétation, comportement restauré entre d'autres. Le référentiel théorique qui est le fondement de cette recherche se trouve dans différents secteurs de la connaissance, tels que: l'Ethnoscénologie, Études de la Performance, Anthropologie Théâtral et le Système pédagogique de l'École de Jacques Lecoq.

### **MOTS- CLÉS**

Performance; Système d'entraînement; Présence physique; Techniques corporels d'interprétation.

---

<sup>1</sup> Professora Titular do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS. Ministra aulas no curso de Teatro do DAD e no PPGAC do IA/UFRGS. Diretora teatral do grupo Cerco de Teatro de Porto Alegre.

## CONTEXTUALIZANDO

O tema sobre a presença física dos atores e atrizes no campo das Artes Cênicas tem sido objeto de estudo em diferentes pesquisas práticas e teóricas. Em relação às pesquisas práticas elas têm se realizado de forma presencial e uma grande parte delas tem como modelo, diferentes sistemas pedagógicos na formação de atores/atrizes e diretores/as, como os que foram difundidos pelos pais fundadores do teatro e seus discípulos desde o final do século XIX. Algumas destas práticas possuem como ferramenta sistemas de treinamento onde o corpo é o material a ser trabalhado possibilitando eliminar os condicionamentos e os reflexos aos quais estamos acostumados nos permitindo descobrir novas possibilidades para desenvolver assim nossa própria cultura individual. No século XXI, mais especificamente em 2020, em virtude da pandemia do COVID 19, estas pesquisas tiveram que ser reinventadas, pois não foi possível trabalhar presencialmente. Trata-se do caso da pesquisa *As técnicas corporais do gaúcho e a sua relação com a performance do ator/atriz dançarino/a*<sup>2</sup>, criada em 2001 e desenvolvida no Curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

Esta pesquisa, que investiga técnicas corporais de atuação a partir de elementos da cultura gaúcha, serve para complementar a formação acadêmica do futuro ator/atriz dançarino/a e tem sido desde a sua criação, passado de grupo a grupo de alunos/as de forma presencial se constituindo numa tradição viva. Este artigo, mais especificamente trata do registro da fase de instrumentalização da transmissão do sistema de treinamento do oitavo grupo da pesquisa para o atual, que apesar de ser realizada de forma remota, obteve um resultado surpreendente e positivo. Para aqueles que transmitiram, foram descobertas novas possibilidades de transmissão de partituras corporais incluindo o sentido da audição, que foi fundamental para a apreensão da sequência de movimentos. E para as alunas do novo grupo que receberam o sistema de treinamento houve o reconhecimento, de que apesar das dificuldades, estas foram superadas, graças à união do grupo, fator este que foi importante também para impulsionar a autonomia e a independência de cada uma durante a fase de instrumentalização. Os princípios de trabalho coletivo, autonomia e independência que constituem a base da pesquisa e são desenvolvidos ao longo do período em que cada grupo de

---

<sup>2</sup> Para maiores informações reportar-se aos artigos de MAROCCO, NINOW, VIEIRA, BERNARDI, SILVEIRA e MANTOVANI, 2005; MAROCCO, HEIDRICH, CABEDA, PHILIPPSEN E FIATT, 2011.

alunos permanece na equipe, neste contexto de pandemia, anteciparam-se devido à própria situação emergencial do formato remoto.

Inicialmente mostraremos as origens desta pesquisa, antes de a situarmos no contexto que impossibilitou o contato presencial entre os alunos e registrarmos os desafios que permearam a instrumentalização da transmissão do sistema de treinamento para o novo grupo de pesquisa, no formato remoto.

É fundamental ressaltar que o interesse em trabalhar com as técnicas corporais do gaúcho campeiro do RS surgiu de um trabalho artístico. Isso aconteceu em 1989, durante o processo de criação do espetáculo *Manantiais*<sup>3</sup>, que foi realizado pelo Teatro Experimental Universitário da UFSM. Para a produção deste trabalho fizemos, também, uma pesquisa antropológica, histórica e folclórica contextualizando o grupo de alunos no universo dos contos de Simões Lopes Neto e Barbosa Lessa, sobre os quais nos baseamos para a realização do espetáculo, que se passam no final do século XIX, em plena campanha do Rio Grande do Sul. Mas, o nosso objetivo também foi o de imbuir fisicamente os/as alunos/as com material para a criação e a transposição da linguagem literária para a cênica. Uma das investigações práticas que realizamos foi a de convidar um laçador para fazer uma demonstração e pedir aos/as alunos/as que se apropriassem dos movimentos dele. Solicitamos, então, que ele realizasse a ação de laçar e percebemos através de seus movimentos as técnicas corporais extra cotidianas e a sua impressionante presença física, qualidades que ele adquiriu através do seu trabalho diário. A demonstração do laçador serviu para que criássemos uma sequência de movimentos que serviria como um sistema de treinamento para os/as alunos/as perceberem e se inserirem corporalmente neste universo rústico.

Como uma extensão deste trabalho prático foi realizada a tese de doutorado intitulada *O gesto espetacular na cultura gaúcha do Rio Grande do Sul-Brasil*<sup>4</sup>, onde foi possível fundamentar a prática artística. Além da disciplina da Etnocologia<sup>5</sup>, criada em 1995 por intelectuais e artistas franceses que visa estudar “nas diferentes culturas as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados” (PRADIER, 1996, p.16) baseamo-nos

---

<sup>3</sup>Para maiores informações se reportar ao artigo: D'AGOSTINI e MAROCCO, 1991, p. 141-162.

<sup>4</sup>Esta tese foi desenvolvida na Université de Paris 8- Saint-Denis, França, sob a orientação do professor Dr. Jean-Marie PRADIER e defendida em 1997.

<sup>5</sup>Esta disciplina foi fundada oficialmente em Paris, na sede da UNESCO, no Colóquio de Formação do Centro Internacional de Etnocologia, nos dias 3 e 4 de maio de 1995, na Maison des Cultures du Monde.

nos princípios do *Sistema pedagógico de Jacques Lecoq*<sup>6</sup> e da *Antropologia Teatral*<sup>7</sup> de Eugenio Barba para a concretização da tese. A partir deste arcabouço teórico e prático, foi possível verificar que as técnicas corporais<sup>8</sup> do gaúcho na sua lide apresentam alguns dos elementos que caracterizam a extra cotidianidade e a presença física do ator: um corpo dilatado, preciso, eficaz, em constante estado de alerta. Estas *técnicas corporais* específicas pertencem a uma cultura tradicional e atraem o nosso olhar porque apresentam “*um desvio do uso normal do corpo, uma alteração dos ritmos, das posições, das utilizações da energia*” (VOLLI apud BARBA e SAVARESE, 1985, p.117). Como uma extensão às investigações realizadas para a tese de doutorado, foi criada em 2001, a pesquisa intitulada *As Técnicas corporais do gaúcho e a sua relação com a performance do/a ator/atriz-dançarino/a* no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do RGS. O objetivo da pesquisa foi o de criar com um grupo de alunos do Curso de Teatro, um Sistema de treinamento (ST) para o/a futuro/a ator/atriz dançarino/a desenvolver a sua presença física a partir da utilização das diferentes técnicas corporais das atividades da lide campeira do gaúcho.

O primeiro grupo<sup>9</sup> da pesquisa (2001-2003) que criou o Sistema de treinamento (ST) passou por diferentes fases: a instrumentalização onde lhes foi transmitido as técnicas do sistema pedagógico de Jacques Lecoq para aprender a codificar e estilizar movimentos; a pesquisa de campo numa fazenda<sup>10</sup> onde ainda se praticavam as atividades de trabalho do campeiro de forma rústica para observar as atividades da lide e por fim a seleção, análise e depuração do material observado e registrado. O resultado deste trabalho foi a criação de um ST composto por nove sequências de partituras que se caracterizam pelas *Leis do Movimento* segundo Jacques Lecoq, a partir do corpo humano em ação: *equilíbrio, desequilíbrio,*

---

<sup>6</sup>A Escola Internacional de Mimo e de Teatro Jacques Lecoq foi criada em 1956 em Paris. Escola de renome internacional, ela é reconhecida por desenvolver uma pedagogia que 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.

<sup>7</sup>Segundo Eugenio Barba, originalmente, “(..) a *Antropologia Teatral* foi entendida como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sociocultural, mas também no nível fisiológico. A *Antropologia Teatral* é, portanto, o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação”. (BARBA e SAVARESE, 1995, p.8)

<sup>8</sup>A expressão técnicas corporais é aqui utilizada no sentido que M. Mauss dá a esta expressão: “(...) as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. (MAUSS, 1974, .211)

<sup>9</sup>Fizeram parte do primeiro grupo de pesquisa os alunos graduandos do Curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS: Andressa Cantergiani, Carla Tosta, Cristina Kessler, Daniel Colin, Elisa Lucas e o técnico de Artes Cênicas Luiz Antônio Teixeira dos Santos.

<sup>10</sup>Fazenda situada em Caçapava do Sul, interior do Rio Grande do Sul.

*oposição, alternância, compensação, ação e reação*, as quais constituem também os princípios universais da extra cotidianidade definidos por Eugenio Barba.

Depois da criação do ST, nós o testamos em relação a sua eficácia na criação artística. Inicialmente, o sistema deveria ter como função o de treinamento para os atores/dançarinos aperfeiçoarem suas presenças físicas. Mas, aconteceu que como consequência da evolução da pesquisa, as sequências dos movimentos do ST passaram a servir também como material para a criação de dramaturgias do ator e da atriz da mesma forma que para a criação de personagens e situações dramáticas em espetáculos<sup>11</sup>.

Uma vez comprovada a eficácia do ST como instrumento técnico para a formação do/a ator/atriz dançarino/a, concluímos que da mesma maneira que aprendemos e transmitimos o sistema de Jacques Lecoq, os estudantes, eles mesmos, deveriam passar o treinamento criado pelo primeiro grupo para os outros e assim verificar sua eficácia pedagógica.

Desde 2003, realizamos de forma sistemática e presencial, a transmissão do sistema de treinamento, de grupo para grupo, uma vez que se trata de um trabalho cuja base é corporal. Este tipo de ensino/aprendizagem de um sistema de treinamento composto por partituras de movimentos é muito específico porque ele não pode ser realizado senão através de uma prática cotidiana e seu desenvolvimento se faz pela observação e imitação, da mesma maneira que no Oriente com as tradições artísticas. A transmissão é feita inicialmente pela demonstração dos movimentos pelos estudantes ao novo grupo, o qual reproduz as técnicas, através da imitação, e tem seus movimentos corrigidos pelos primeiros, através da manipulação. Trata-se de um processo de aprendizagem essencialmente corporal, caracterizado pela forma ‘artesanal’ com a qual ela é feita, onde nos ocupamos de cada estudante, individualmente, respeitando seu tempo/ritmo o que constitui uma verdadeira formação artística.

Os resultados a partir da transmissão e utilização do sistema de treinamento foram tão produtivos e eficazes que verificamos as potencialidades do sistema ele mesmo como um alfabeto concreto para a criação do trabalho do ator. Ao mesmo tempo, percebemos a

---

<sup>11</sup> Os espetáculos realizados pelos grupos da pesquisa sob minha direção e orientação: *O Nariz* (adaptação do conto homônimo de N. Gogol(2003); *O Sobrado* (adaptação dos sete capítulos dos volumes Continente I e II da obra O tempo e O Vento de Erico Veríssimo- 2008); *Incidente em Antares* (adaptação da obra homônima de Erico Verissimo- 2012); *Santo Qorpo ou o louco da província* (adaptação da obra Cães da Província de Luis Antonio Assis Brasil e fragmentos da obra de Qorpo Santo-2014); *Os dragões não conhecem o paraíso* (adaptação de contos de Caio Fernando de Abreu-2016) e *O homem que confundiu sua mulher com o seu chapéu* (adaptação de contos da obra homônima de Oliver Sacks- 2019).

importância da própria transmissão, porque estávamos criando 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,p.92 e 93).

O outro fator importante em relação a transmissão, é que ela foi feita de maneira verticalizada, no sentido de aperfeiçoar cada vez mais os movimentos do sistema de treinamento. Isto aconteceu porque há uma necessidade da parte daquele que transmite, de melhor compreender os movimentos aprendidos, para poder ensiná-los com mais competência e eficácia. Desta maneira com esta prática, o resultado demonstra o aperfeiçoamento do sistema de partituras com os movimentos cada vez mais delineados, precisos e pontuais. Para melhor exemplificar esta prática, tomamos emprestado a noção de verticalidade de J.Grotowski, para quem, ela se caracteriza como uma pesquisa essencial, perpendicular como alguém que cava um poço. (GROTOWSKI,1993, p. 73-75).

## **DESAFIOS**

Em 2020, deveria acontecer a transmissão do ST do oitavo para o novo grupo, constituído por cinco alunas, mas estávamos em plena pandemia e a universidade fechada. Acreditando que a pandemia passaria logo, iniciamos com seminários teóricos sobre a função do treinamento e a importância do desenvolvimento da presença física do ator, para não dispersar o novo grupo. Fizemos o contrário do procedimento normal da pesquisa, que é o de começar pela prática e depois complementar com a teoria. Em 2021 fizemos planos de trabalharmos presencialmente, porque julgávamos que a pandemia terminaria. Sem perspectiva da volta ao trabalho presencial, iniciamos a transmissão do ST pelo modo remoto porque o tempo dos bolsistas que fariam a transmissão terminaria em julho de 2021. Apesar do receio de ambas as partes, dos alunos que transmitiram como daqueles que receberam o ST, tivemos que nos reinventar e o resultado foi surpreendente e positivo. Para aqueles que transmitiram o ST apesar da dificuldade na sincronização do tempo das partituras e o acerto nos lados diante dos espelhamentos das telas do *Google Meet*, a solução foi a decupagem dos movimentos e seus respectivos tempos de execução para que as alunas tivessem idéia da duração de cada um deles. Assim, o sentido da escuta foi mais utilizado do que a visão ou o



tato, para a apreensão e transmissão dos movimentos, conforme depoimento de Gabriel Farias dos Santos<sup>12</sup>

No tempo em que eu realizava as partituras, eu contava o tempo para elas pelo microfone. Pelo áudio dos computadores elas ouviam e reproduziam em seus corpos. Aos poucos o tempo não precisava mais ser contado porque elas haviam entronizado os movimentos.

Nas impressões do grupo de alunas para quem foi transmitido o ST existe o reconhecimento da dificuldade que foi de permanecer engajada o suficiente para aprender pela tela do computador as partituras e o que ajudou foi a determinação, interesse e paciência de todas. Elas perceberam também a evolução e a superação das dificuldades em seus corpos e nos das outras, apesar dos limites impostos pelo ambiente virtual. E constataram o desenvolvimento da independência e autonomia de cada uma, pois por mais que o contexto virtual limitasse o seu desenvolvimento e a percepção corporal, elas destacaram que a maneira com que os bolsistas/pesquisadores ensinavam as partituras foi importante para que elas pudessem perceber as possibilidades de seus corpos e descobrir as suas potencialidades. E que mesmo cada uma aprendendo no seu próprio ritmo, foi possível, no final do processo, um certo nivelamento e internalização das partituras corporais.

Elas concluem que apesar das dificuldades, saíram fortalecidas desta experiência, conforme nos relata Luana Milidiu Pereira, integrante do novo grupo da pesquisa<sup>13</sup>,

Não foi um processo fácil, nunca é, mas as trocas que realizamos dentro da pesquisa nos fortaleceram como um grupo de pessoas dentro das suas subjetividades, e mais, que buscavam de maneira conjunta superar as diversas e diferentes intempéries que se apresentavam no caminho.

## **FINALIZANDO**

Pelos resultados obtidos até agora, nós podemos enfatizar alguns aspectos recorrentes da pesquisa tanto na forma presencial, quanto na experiência realizada pelo formato remoto. O primeiro seria o do sentido da **verticalidade** com que a transmissão do ST vem sendo realizada desde 2003, como já anunciamos mais acima no texto. Outro elemento importante é que a transmissão sistemática desses conhecimentos, de grupo para grupo, tem funcionado

---

<sup>12</sup> Estudante bolsista da pesquisa PIBIC/CNPQ/UFRGS (2017-2021).

<sup>13</sup> Estudante bolsista voluntária do grupo da pesquisa (2020-2023).

como uma rede, a palavra rede aqui é utilizada num sentido metafórico. Trata-se de uma transmissão, onde não há um centro, mas subconjuntos que continuamente se espalham alterando o todo, com uma interconexão mais complexa onde não há um único centro do saber, ao qual os estudantes devem se dirigir e depender, mas *uma espécie de contínua interpenetração e uma convocabilidade do todo* conforme a definição de Hugo Assmann, (2001,p. 30). Neste sentido encontramos também a metáfora do conceito de rede numa nova definição de educação ecológica de Fritjof Capra, fundamento que justifica esta maneira de ensinar aprendendo. Para ele, essa nova concepção de se referir ao conhecimento como uma rede, se caracteriza por *uma mudança na estrutura pelo processo e por uma mudança da ciência objetiva por uma “ciência epistêmica”* (CAPRA). Desta forma, Capra anuncia *a mudança da parte pelo todo* como uma das características do novo paradigma da concepção de conhecimentos.

Outra parte importante e perceptível presente na pesquisa é o da autonomia e da aprendizagem da técnica. A aquisição das competências técnicas e habilidades implica, entre outras coisas, persistência, trabalho rotineiro, familiaridade e tolerância no grupo, um treinamento cotidiano que é muito difícil. Segundo Taviani, o treinamento assim como o trabalho em equipe é eficaz porque ele privilegia a autonomia do artista ao mesmo tempo que reforça a consciência do indivíduo cidadão na sua integralidade.

O treinamento do ator é na maior parte das vezes considerado de maneira reducionista: como a marca do caráter profissional do ator (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 entende muito que o treinamento é - ou pode ser - um fator de independência. Independência do ator em relação ao diretor teatral. 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, para introduzir o ator ou o aluno na profissão teatral. Além disso, ele o integra numa tradição, seja ela ampla ou limitada à história de um grupo restrito (...) (TAVIANI,apud BARBA e SAVARESE,1985,p.204)

Concluimos então que a pesquisa, seja presencial ou pela via remota, permite além da aquisição de competências técnicas e habilidades, um aperfeiçoamento artístico e ético dos/as atores/atrizes dançarinos/as que trabalham sempre em grupo. É um trabalho que desenvolve o aperfeiçoamento de si mesmo enquanto individualidade artística e que valoriza ao mesmo tempo o trabalho em grupo, caracterizado pela responsabilidade ética e o respeito ao outro.

## REFERÊNCIAS

ASSMANN, Hugo. **Reencantar a educação: rumo à sociedade aprendente**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2004.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **Anatomie de L'Acteur. Un dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale**. Cazilhac (FR)/Roma/Holstebro (Dinamarca): Bouffonneries Contrastes/Zeami Libri/ International School of Theatre Anthropology, 1985.

BARBA, Eugenio. *Tradição e fundadores de tradição*. Editado por Rina Skeel. Trad. Patrícia Alves Braga e Cláudia Tatinge. In: **A Tradição da ISTA**. Londrina: FILO/UUEL, 1994.

D'AGOSTINI, Nair, MAROCCO, Inês Alcaraz. *Manantiais: pesquisa teatral sobre a cultura gaúcha*. In: **Revista do Centro de Artes e Letras**, v.13, n°1-2, jan/dez 1991.

GREINER, Christine, BIÃO, Armindo (org.). **Etnocenologia**: Textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. 1993. *Tu eres hijo de alguien*. In: Revista **Máscara**, México, año 3, n° 11-12, enero.

LECOQ, Jacques en coll. Avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias. **Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale**. Paris: Actes Sud – Papiers/ANRAT, 1997.

MAROCCO, Inês Alcaraz. *Le geste spectaculaire dans la culture gaúcha du Rio Grande do Sul, Brésil*, **Tese de Doutorado**, Université Paris 8 Saint-Denis, França, 1997.

MAROCCO, Inês Alcaraz; NINOW, Carina; VIEIRA, Felipe; BERNARDI, Lesley; SILVEIRA, Maico e MANTOVANI, Mariana. *Um Sistema de treinamento e sua transmissão*. In: **Revista Cena** n° 4, Departamento de Arte Dramática/UFRGS, 2005.

MAROCCO, Inês Alcaraz Marocco, HEIDRICH, Elisa, CABEDA, Kalisy, PHILIPPSSEN, Philipe e FIATT, Rodrigo. *O pulo do gato ou reflexões sobre a presença do ator*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. FAGED/UFRGS. v.1, n.2 (2011): jul/dez 2011.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. vol II. São Paulo: E.P.U/EDUSP, 1974.

PRADIER, Jean Marie. *Ethoscénologie: La profondeur des émergences*. In: **Internationale de L'imaginaire**: La scène et la Terre. Questions d'Ethnoscénologie. nouvelle série, n°5, 1996.

Pesquisa sobre Fritjof Capra, Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Fritjof\\_Capra](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fritjof_Capra) (acessado em 6/8/2007 às 10:00)