



Desde março de 2010 uma equipe de pesquisadores da Graduação e da Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, desenvolve, sob coordenação de Suzi Sperber e Renato Ferracini, o Projeto Temático “Memória(s) e Pequenas Percepções”, com apoio da FAPESP. Para a realização desse projeto, a pesquisa foi dividida em alguns temas que se relacionam entre si e dialogam com o eixo central sobre memória e microperecepções. Este artigo, por sua vez, apresenta reflexões sobre um dos temas abordados no Projeto Temático e fruto da pesquisa de Doutorado “Metáforas de Trabalho em Práticas de Criação”. No estudo a seguir, apresentamos discussões sobre as metáforas de trabalho utilizadas no workshops do LUME Teatro.

Pretendemos, com essa investigação, olhar questões não necessariamente inovadoras, mas aquelas que sejam vistas, talvez, sob outro ângulo, aquele da própria prática, presente nas metáforas utilizadas nos comandos de trabalhos e no discurso de artistas quando falam de seus próprios trabalhos. A questão central é a construção-manutenção-atualização-criação da presença do ator. Uma questão antiga para o teatro. O Projeto Temático que desenvolvemos, não tem a pretensão de resolvê-la, mas de pensá-la sob novos paradigmas, a partir de conceitos específicos como de microperecepção, no contexto das problemáticas atuais. Como, neste teatro contemporâneo – no qual o ator ganha e ao mesmo tempo perde importância –, é possível gerar presença e recriá-la a cada novo ensaio ou nova apresentação, renovando-a, atualizando-a a cada instante? Como criar bases de pensamento corpóreo, que sustente e, ao mesmo tempo, dê vazão ao imponderável, para sempre tornar vivo um acontecimento?

Somos artistas investigando a arte, atores que buscam problematizar sua própria prática, pesquisadores imersos no ambiente da criação. Estamos experimentando sem a pretensão de garantir algo para nosso trabalho, entretanto, nos instiga e nos mobiliza o território invisível de forças que permeiam o estado cênico, forças essas que modificam radicalmente a qualidade e potência de uma obra de arte.

Pensemos num simples exemplo: um ator na sala de trabalho, a partir de exercícios e experimentações, gera ações que são memorizadas e organizadas em uma sequência. No ato da criação, notamos o corpo vivo e potente na sua realização. Observamos um fluxo orgânico que gera os impulsos criadores e sustenta uma continuidade na sequência. No dia seguinte, essa mesma sequência memorizada é repetida. Vamos supor, neste caso, que a forma precisa da movimentação se repete, no entanto, as forças que geraram aquele estado se perdem. Podemos dizer que observamos, então, uma repetição mecânica, ausente de “vida” ou “organicidade”, tornando-se, por consequência, menos “presente” e menos “potente”.

Diante dessa situação, nos colocamos as seguintes questões: o que aconteceu com as forças (invisíveis, virtuais) que preenchem as ações quando

elas foram criadas? Por quê, no ato da repetição, algo se perdeu? Como recriar a cada instante essas forças que tornam vivo o trabalho do ator? Como se dá o processo de uma forma mecânica para uma forma de força? Como se liberam essas forças, como gerar fluxo? Como, em última instância, no desenho preciso de uma sequência macroscópica, criar total liberdade no plano microscópico?

As metáforas de trabalho utilizadas em práticas investigativas da arte teatral, fazem parte de uma busca de impulsionar o ator e auxiliá-lo num processo de constante provocação dessas questões de presença. Coloca-se para o ator a problemática de sua própria expressão por meio de sugestões imagéticas que o tirem do lugar comum, cotidiano e confortável, na tentativa de romper os modelos pré-existentes e criar novos territórios de experimentação.

Sabemos que a metáfora é, por natureza, a própria linguagem do discurso poético. Ao se tratar de arte, portanto, é inevitável a ligação com o campo metafórico. Vejamos um exemplo: para os artistas da cena é familiar e natural escutar uma indicação, como a de Grotowski, para alcançar uma vibração da voz no crânio: “a sua boca está sobre a sua cabeça” (GROTOWSKI, *apud* FLASZEN E POLLASTRELLI, 2010, p. 155). Na prática de criação e preparação estamos imersos no universo metafórico e não cogitamos, portanto, a interpretação literal da boca sobre a cabeça. A metáfora, nesse caso, é evocada para que a voz vibre em um lugar não convencional do cotidiano, ou seja, para que o ator descubra e crie, invente um território desconhecido e concreto em seu corpo a partir de uma imagem dada. Sendo metafórica, a imagem sugerida amplia as possibilidades de pesquisa corporal, pois gera liberdade absoluta.

A Metáfora como Potência

Pensemos agora na potência da metáfora como recurso. Ao recorrermos ao estudo desse conceito no campo da linguística, verificamos que é um termo polêmico e que vem sofrendo modificações significativas ao longo da história. Sendo assim, diversas visões sobre o significado e uso da metáfora na vida e na linguagem vem sendo debatidas. Para o nosso enfoque, nos centraremos no campo da linguística cognitiva: uma área do estudo da língua que se baseia na “percepção e conceitualização humana do mundo” (TRASK, 2008, p. 180).

A metáfora, de acordo com o “Dicionário de Linguagem e Linguística” de R. L. Trask (2008, p. 190) é “o uso não literal de uma forma linguística, utilizado como recurso para chamar a atenção para uma semelhança percebida”. No campo da linguística cognitiva, Lakoff e Johnson (2002) realizaram um estudo aprofundado

da metáfora como parte fundamental da nossa maneira de pensar e agir no mundo:

Se estivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceitual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora. (LAKOFF E JOHNSON, 2002, p. 45).

No trabalho citado acima, os autores denominam dois tipos de metáforas presentes em nossas vidas: as metáforas convencionais (presentes no cotidiano e muito familiares, como parte do nosso sistema conceitual) e metáforas novas (imaginativas e criativas). As metáforas convencionais irão trabalhar com as semelhanças para a tradução ou explicação de uma coisa a partir de outra. Nesses casos, a utilização de conceitos concretos é utilizada para entendimento de um conceito abstrato (cf. Lakoff e Johnson, 2002, p. 201). Como ilustração deste caso, pensemos no exemplo “mergulhei fundo neste assunto”. Um assunto é um termo abstrato e um mergulho uma ação concreta. Sendo assim, o “mergulho fundo neste assunto” é uma expressão metafórica convencional que utiliza uma imagem concreta (o mergulho) para falar sobre algo abstrato (como o aprofundamento de um assunto).

Já as metáforas novas são criativas e podem, de acordo com Lakoff e Johnson (2002, p. 242), modificar o nosso sistema conceitual alterando em consequência nossas percepções e ações a que esse sistema deu origem, conseguindo criar realidades. Mais do que trabalhar com uma semelhança para o entendimento de algo, as metáforas novas criam um mundo. As metáforas poéticas, geradas no universo artístico, estariam, naturalmente, inseridas neste potencial criativo.

Outro autor que contribuiu de forma significativa para o estudo da metáfora foi o filósofo Paul Ricoeur (1913-2005). A partir do diálogo com a semântica, o autor propõe um entendimento do processo metafórico como algo além da palavra em si, mas como um aspecto produtivo de “assimilação predicativa”. Em suas palavras: “O condutor do sentido metafórico não é mais a palavra mas a sentença como um todo” (RICOEUR, 1992, p. 147). A assimilação predicativa é gerada a partir de uma tensão na suposta semelhança existe no processo metafórico, semelhança na realidade ambígua, divida (uma coisa é e não é):

A assimilação predicativa envolve, dessa maneira, um tipo específico de tensão que está não tanto entre um sujeito e um predicado quanto entre congruência e incongruência semânticas. O insight da semelhança está na percepção do conflito entre a

incompatibilidade anterior e a nova incompatibilidade. O 'distanciamento' está preservado dentro da 'proximidade'. Enxergar a semelhança é ver o mesmo apesar e, através, da diferença. Essa tensão entre similitude e diferença caracteriza a estrutura lógica da semelhança. A imaginação, assim sendo, é essa habilidade de produzir novos tipos por assimilação e de produzi-los sem eliminar as diferenças, como ocorre nos conceitos, mas apesar, e através, dessas mesmas diferenças. (RICOEUR, 1992, p. 150).

O interessante para nosso estudo, é a análise de Paul Ricoeur sobre o processo metafórico como cognição e também como imaginação e sentimento. Nesse sentido, assim como Lakoff e Johnson (2002), Ricoeur pensa a metáfora na linguagem poética como produtiva e criativa (como a metáfora nova), em paralelo à metáfora da linguagem descritiva (como a metáfora convencional), que teria a propriedade simplesmente de referenciar algo. Imaginação, para Ricoeur, diferentemente da representação de uma imagem mental de coisas já percebidas, é criação, pode gerar ficção:

A ficção reporta-se às potencialidades profundamente arraigadas da realidade ao ponto em que elas estão ausentes dos fatos com os quais lidamos na nossa vida cotidiana sob a forma de uma manipulação e controles empíricos. Nesse sentido, a ficção apresenta de um modo concreto a estrutura dividida da referência que pertence à expressão metafórica. (RICOEUR, 1992, p. 155).

O sentimento, por sua vez, para Ricoeur (1992), não está em oposição ao pensamento, mas nasce para "tornar nosso o que foi colocado à distância pelo pensamento em sua fase de objetivação". Sentimento é o "pensamento legitimado como nosso". (RICOEUR, 1992, p. 157). Sendo assim, na tensão que existe entre congruência e incongruência gerada no sentido metafórico, no "é e não é", a imaginação e o sentimento se fazem presentes como parte do processo cognitivo. No campo artístico:

O poeta é esse gênio que produz referências divididas ao criar ficções. É na ficção que a "ausência" apropriada para o poder de apagar o que chamamos de "realidade", em linguagem comum, concretamente se aglutina e se funde com o insight positivo nas potencialidades de nossa existência no mundo que nossas transações cotidianas com objetos manipuláveis tendem a ocultar. (RICOEUR, 1992, p. 156).

Depois de pensar a metáfora como processo cognitivo e criativo, voltando ao nosso território da sala de trabalho, poderíamos então supor que o uso de metáforas como estímulo do processo de experimentação do ator, pode ser uma prática potente para gerar novas realidades corpóreas e artísticas. O uso da metáfora pode ser visto como o emprego prático desse paradoxo da tensão entre diferença e similitude, que cria ficção e pode modificar o real.

A escolha das metáforas de trabalho empregadas nas práticas parece ser algo muito particular a cada singularidade e cada coletivo. O que nos interessa é a propriedade da metáfora de trabalho como estímulo ao corpo-em-arte, como potencializadora de estados vivos e orgânicos. O importante, como afirma Grotowski, é um “estímulo eficaz”:

Provavelmente não se pode dizer, de modo geral, que alguns estímulos sejam bons e outros não. (...) Um bom estímulo era tudo aquilo que nos jogava na ação com todos nós mesmos, ao contrário, um mau estímulo era aquele que nos dividia em consciência e corpo. (...) Era algo – independentemente do campo de que se tomava – que, se nos referíamos a ele, nos ajudava a agir na nossa inteireza. Não procurava-los aplicar alguma definição verbal exata. Compreendemos que se tratava de um conhecimento empírico e que não pode ser idêntico ao conhecimento do cientista. Esse ponto se mostrou essencial porque até mesmo quem guiava o trabalho o fazia eficazmente só quando – também ele – agia por sua vez na interpenetração de consciente e inconsciente. Ao contrário, quando assumia uma atitude “científica” agia somente a sua consciência. (GROTOWSKI *apud* FLASZEN E POLLASTRELLI, 2010, p. 202).

A criação artística nos parece ser esse campo um pouco intraduzível que dialoga de forma natural com as forças conscientes e inconscientes do ser. Na preparação do ator, a condução das práticas a partir de metáforas de trabalho busca liberar essas forças ao mesmo tempo em que busca dar forma a elas. Uma forma de força será sempre viva, pois as forças invisíveis que constituem uma prática são a própria matéria da vida, do fluxo. A execução de uma forma puramente mecânica parece ter carência de forças que a impulsionam. Estamos na busca de vasculhar a criação e atualização dessas forças, ou seja, diante de um território vasto e instigante. O estudo das metáforas de trabalho representam apenas uma pequena parte desta investigação.

Um estudo de caso: o workshop "O Corpo como Fronteira"

Se pensarmos a arte do teatro, podemos imaginar uma encenação como a criação de uma atmosfera que pode potencializar o encontro. O que será gerado a partir desse encontro é sempre uma questão de risco e experimentação. Nada se garante, mas poderíamos arriscar dizer que essas produções teatrais tentam criar uma atmosfera para um encontro alegre. No sentido Espinosano, encontro que pode gerar, em última instância, potência de vida naqueles que o partilham. Como podemos verificar de forma clara em Pélbart (2006):

Somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte.

Nesse sentido, tendo em vista um aumento da potência de vida a partir de encontros alegres na atmosfera de um espetáculo, observamos a preparação do ator e experimentações por meio de treinamentos e laboratórios representando o centro das atividades cotidianas de grupos teatrais. Um dos mais representativos grupos de pesquisa continuada dentro desses parâmetros é o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, criado em 1985, por Luiz Otávio Burnier.

O workshop do LUME "O Corpo como Fronteira", ministrado por Renato Ferracini, tem como objetivo investigar um corpo localizado num lugar entre: não é dança, nem performance, nem teatro, mas algo que possa ser contaminado por todas essas sub-áreas da arte da cena. Deseja-se, assim, potencializar as qualidades pré-existentes de cada singularidade e criar fissuras nessas representações mais confortáveis (lugar conhecido de cada um), explorando novos territórios. As discussões e dados apresentados neste texto têm como suporte o acompanhamento e anotações de três versões desse workshop: em 2004 (como participante); 2009 e 2011 (como observadora).

O curso tem duração de dez dias, quatro horas por dia. A manhã começa com alongamento individual e depois se faz em coletivo um fortalecimento dos músculos do corpo, por meio de exercícios individuais e em dupla. Começa-se então uma prática, na qual nos concentraremos neste texto, que visa primeiramente um aquecimento sensível (por diferentes qualidades de movimento e ação) para depois alcançar um estágio que poderíamos chamar de “dança livre”.

As metáforas de trabalho utilizadas por Renato Ferracini nesse curso provocam os alunos a adentrar lugares desconhecidos de suas próprias potencialidades expressivas; ao mesmo tempo em que provocam, também, a radicalização de expressões conhecidas. Não é nunca um em detrimento do outro, não se propõe a explorar novas possibilidades para que se abandone o repertório corporal existente. Contudo, se deseja ampliar, problematizar, radicalizar, investigar espaços-limite, tempos-limite, pesos-limite.

Neste estudo pretendemos olhar de perto para algumas metáforas utilizadas no curso e verificar suas possíveis propriedades e características a fim de investigar sua potência. Verificamos, nessa análise, que tão importante quanto o registro das palavras e imagens empregadas, é a compreensão de que elas só ganham a dimensão real na própria prática, já que correm o risco de parecerem banais ou ingênuas, quando lidas somente no papel. Isso significa que o estado do condutor do trabalho influencia de modo significativo o jeito de pronunciamento dessas metáforas, algo também invisível, permeado por forças determinantes da qualidade do encontro. É interessante, por isso, considerar essa observação na leitura das descrições que se seguem.

O aquecimento sensível se dá pela pesquisa de diversos movimentos de oitos e infinitos com o corpo. Oito no quadril, para frente, para trás, para os lados, nas diagonais, infinitos desenhados pelo corpo, pequenos e grandes, ondulações na coluna. Depois de exercícios fortemente repetitivos de fortalecimento dos músculos, nos quais os corpos são colocados diante de seus limites e resistência, inicia-se esta investigação de movimentos circulares, inicialmente de olhos fechados. Os movimentos de oitos e infinitos parecem auxiliar os alunos, por um lado, a internalizar e tomar contato com seu íntimo e, por outro, a externalizar, na ação, por meio de indicações concretas:

Ao mesmo tempo que estou completamente em mim eu tenho que estar completamente fora pra não bater no outro. Como é, estar dentro e fora ao mesmo tempo? Sente as costas, o que tem nas costas? O que tem atrás de mim, o que tem na minha frente? Mas continuem dançando. Dancem dentro, sintam fora. (FERRACINI, anotações minhas do curso, 2011).

Importante ressaltar também, neste momento, um recurso-estímulo fundamental utilizado neste workshop: a música. Nesta parte do curso, diariamente, coloca-se músicas de atravessamento: ou seja, músicas, “escolhidas a dedo”, que provocam diferentes estados e, inevitavelmente, interferem no trabalho. Desde o início do workshop deixa-se claro que, em relação à música, deve-se atuar de forma livre – porém concreta –, podendo afirmá-la, negá-la, ignorá-la, compor com ela. O ritmo, a melodia e a pulsação invadem os corpos de forma enfática e impulsionam os alunos a lidar com esse elemento (música), criando uma atmosfera na qual podem se pesquisar, se expor, se vasculhar.

A partir do momento em que os corpos estão imersos nessa atmosfera, aquecidos, alongados, fortalecidos e abertos ao espaço do afetar-se, são sugeridas diferentes qualidades de energia para se experimentar: tensão, leveza, grande, pequeno, fora, dentro. Qualidades estas aparentemente contraditórias, que são primeiramente experimentadas no corpo como um todo, passando depois a se localizar somente em certas partes de forma isolada (abdômen, braços, etc.):

Fica livre pra experimentar coisas que acontecerem, de repente isso pode levar você pra outro lugar. Faça disso um fluxo, tensiona e distensiona, que vai levar você pra um lugar que você não conhece. Ou fica no vazio. O vazio tenso e o vazio suave. Tensiona uma parte só, deixa uma parte tensa, uma parte não tensa. Brinca com essas coisas, são só duas, mas tanta coisa pra brincar. Pega um fio e vai. Continua, agora cada vez que eu tensiono eu deixo um pouco de relaxamento e cada vez que eu relaxo deixo um pouco de tensão. Deixa rabo de tensão e rabo de relaxamento. (FERRACINI, anotações minhas do curso, 2011).

É importante que se investigue a fundo cada uma dessas qualidades, explorando graus de intensidade e formas de movimento diversas. Chega-se então no estágio de indicações paradoxais: “deixa rabo de tensão e rabo de relaxamento”. Esta talvez seja uma experimentação bem singular, na qual não existe um método a se seguir nem um modelo a ser copiado, nem uma solução a qual se chega: eis, portanto o porquê da grande riqueza e potencialidade desses paradoxos.

Pede-se aos alunos que dancem de maneira livre, porém que experimentem a tensão dentro e uma leveza fora. Ou uma tensão no centro do corpo e uma leveza na periferia. Ou muito pequeno fora e muito grande dentro. Vejamos um exemplo no qual os alunos estavam de olhos fechados, soltos pelo espaço, seguindo as indicações de Ferracini (anotações minhas do curso, 2011)

Dancem dentro, sintam fora. (...) Cada vez mais dentro e cada vez mais fora. As duas coisas não são incompatíveis. (...) Lembra que o espaço é uma vértebra do seu corpo. Vocês só estão sem a vértebra do olho, mas tudo é uma coluna só. (...) Agora de olho fechado, muito pequenininho vou dançar essa música pra fora, mesmo que de olho fechado, sintam a sala toda. Olho fechado, mas não é porque estou de olho fechado que não estou pra fora. (...) Continua, agora completamente escondido. Sendo que à medida que eu quiser e puder eu vou abrindo o olho. Mas dançando lá dentro, sai pelo olho.

As metáforas de trabalho que pudemos observar acima apresentam, quase todas, paradoxos sugeridos aos alunos. Um paradoxo não tem solução e busca, sobretudo, fugir dos dualismos – ou forte **ou** fraco – para experimentar uma soma –, forte **e** fraco. Ou também dentro **e** fora; denso **e** suave... Como não são expostos modelos pré-existentes, corretos, o aluno é obrigado a criar, fissurar possibilidades, sair do campo do raciocínio lógico e aderir a um pensamento do corpo. O paradoxo é de tal maneira insolúvel em uma síntese de consciência, que resolvível só na prática.

Uma indicação recorrente neste workshop, que afirma ainda mais esse tipo de conduta é de que nada é errado: “tudo o que vocês fizerem estará certo”. Acostumados normalmente a seguir um modelo, seja ele real ou imaginado como meta, os alunos se deparam agora com essas condições de criação de liberdade absoluta e são, dessa forma, pressionados a gerar, em ação física, algo totalmente singular e inevitavelmente vivo – pois se encontram então em tentativa constante de algo que os ecoe, que em seguida se escorrega, depois ecoa novamente, num processo contínuo de risco eminente e constante.

A união dessas duas vertentes – “tudo está certo” e “paradoxo” - nas metáforas de trabalho apresentadas neste workshop cria um ambiente de investigação notadamente novo para os alunos que frequentaram o curso, como podemos ver nos comentários de alunas: “ficou muito forte ter experienciado essa porosidade no corpo, de um jeito diferente, que eu nunca tinha experimentado”; ou “ultrapassei uma barreira no curso, acho que ninguém nunca me viu como vocês me viram. Como vou seguir trabalhando com o que achei em mim?”.

O curso “O Corpo como Fronteira” apresenta caminhos possíveis, palpáveis, para se ingressar em novos territórios e, ao mesmo tempo, se desvincular de outros. A partir de uma tentativa de alterar as percepções e entrar em contato com forças inconscientes, invisíveis, acredita-se poder experimentar estados de micropercepção. Essa linha não é retilínea e nem de fácil repetição-atualização. É uma trajetória ainda desconhecida que está sendo pesquisada e que não gera

nem pretende gerar um método ou uma forma única para se alcançar esses estados.

As metáforas utilizadas no curso, que serão ainda mais profundamente estudadas, pretendem ser detonadoras desses processos. É visível o quanto elas atuam e modificam a qualidade das ações, movimentos e estados dos alunos no curso. Diferentemente da maneira usual de se entender metáfora, como “figura de linguagem”, para se explicar algo, a metáfora de trabalho tem significação nela mesma, sem necessidade de tradução. Ela cria sentidos múltiplos e sempre renováveis nos corpos dos atores, gera terrenos férteis de pesquisa e constantes descobertas:

A ideia de que metáforas conseguem criar realidades desafia as posições mais tradicionais sobre metáforas. Isso se explica pelo fato de a metáfora ter sido vista tradicionalmente como simples fato da língua e não como um meio de estruturar nosso sistema conceptual e os tipos de atividades diárias que desenvolvemos. É muito razoável presumir que simples palavras não mudem a realidade. Mas as mudanças em nosso sistema conceptual realmente alteram o que é real para nós e afetam nossa percepção do mundo, assim como as ações que realizamos em função dessa percepção. (LAKOFF E JOHNSON, 2002, p. 242).

As metáforas muitas vezes são a única forma de explicar certas experiências. No discurso de artistas, muitas vezes notamos esse fato na forma como descrevem seu trabalho, como pudemos ver na fala da aluna do curso quando disse: “ultrapassei uma barreira no curso”, por exemplo. Entretanto, além desta propriedade de explicar experiências, as metáforas de trabalho são criadas e utilizadas para gerar realidades, alterar percepções, pressionar o atuante a ingressar em territórios de experimentação. A potência da metáfora de trabalho para gerar imagens concretas e vivas no corpo-em-arte, nos revela um campo para amplos estudos sobre a presença cênica. Estudar a prática a partir da própria prática, a partir das questões que emergem dela mesma, gerar uma teoria da prática: esse é o nosso desafio.

Referências Bibliográficas

FERRACINI, R. A Potência das Metáforas de Trabalho. In: **Ensaio de Atuação**. No prelo.

FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. (Orgs.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: 2010.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. **Metáforas da Vida Cotidiana**. Trad. Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM) e Vera Maluf. São Paulo: Editora PUC-SP, 2002.

PELBART, P. P. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade. In: **Revista Próximo Ato 2006**. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/peter_pal_pelbart.pdf

RICOEUR, P.. O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento. In: SHELDON, S. (Org.). **Da Metáfora**. Trad. Leila Cristina M. Darin *et al.* São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p. 145-160

TRASK. R. L. **Dicionário de Linguagem e Linguística**. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2008.