



Compondo espaços para a percepção sensível
Componer espacios para la percepcione sensible
Building spaces for sensitive perception

Vanessa Corso¹

<https://orcid.org/0000-0001-7515-5726>

Marta Isaacsson²

<https://orcid.org/0000-0002-1702-1030>

Resumo

O presente artigo insere-se no campo das poéticas tecnológicas interdisciplinares e discute o aspecto sensorial da vivência do espectador como fator central da concepção cênica. São visitados os desafios enfrentados e os procedimentos adotados no processo de criação de O que se vê ao fechar os olhos, instalação teatral resultante de pesquisa-criação realizada no mestrado em Artes Cênicas do Programa de Pós-graduação da UFRGS. Diante de um mundo conturbado pela violência e por catástrofes climáticas, aposta-se no deslocamento funcional ordinário dos sentidos dos corpos como meio de fomentar novas formas de estar e agir no mundo, de estimular uma presença não automatizada, de constituir uma teatralidade do sensível.

Palavras-chave: dramaturgia sensorial; pesquisa-criação; procedimento cênico; teatralidade.

Resumen

Este artículo se inscribe en el campo de las poéticas tecnológicas interdisciplinarias y discute el aspecto sensorial de la experiencia del espectador como factor central en el diseño escénico. Se visitan los desafíos enfrentados y los procedimientos adoptados en el proceso de creación de O que se vê ao fechar os olhos, instalación teatral resultado de la investigación-creación realizada en la maestría en Artes Escénicas del Programa de Posgrado de la UFRGS. Frente a un mundo perturbado por la violencia y las catástrofes climáticas, se presta atención al desplazamiento funcional ordinario de los sentidos de los cuerpos como medio para fomentar nuevas formas de ser y actuar en el mundo, de estimular una presencia no automatizada, de constituir una teatralidad de lo sensible.

¹ Artista da cena. Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Profa. Dra. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista Produtividade de Pesquisa 1B/CNPq. Representante da área de Artes Cênicas no Comitê de Artes do CNPq 2019-2022.

Palabras clave: dramaturgia sensorial; investigación-creación; procedimiento escénico; teatralidad.

Abstract

This article from the field of interdisciplinary technological poetics, discusses the sensorial aspect of the spectator's experience as a central factor in scenic design. The challenges faced and the procedures adopted in the process of creating *O que se vê ao fechar os olhos* are visited, a theatrical installation resulting from research-creation carried out in the master's degree in Performing Arts of the UFRGS Postgraduate Program. Faced with a world troubled by violence and climate catastrophes, there is a focus on the ordinary functional displacement of the bodies' senses as a means of fostering new ways of being and acting in the world, of stimulating a non-automated presence, of constituting a theatricality of the sensitive.

Key-words: sensory dramaturgy; research-creation; scenic procedure; theatricality.

Nosso corpo, organismo autopoietico³, está organizado para apreender informações do ambiente por múltiplos sentidos: olfativo, tátil, gustativo, auditivo e demais vias sensoriais, já definidas pela literatura científica ou não⁴. É a partir de combinações entre estímulos de modalidade diversas que a percepção ganha formas. O corpo é um espaço de fronteiras permeáveis, entre memórias, desejos e o mundo. A experiência estética envolve atravessamentos sensoriais, assim como a experiência da vida cotidiana, mesmo quando a criação não parece privilegiá-las. Afetar sensorialmente o público não é exclusividade das artes visuais e da música, nas quais, por definição, a visão e a audição são prioridades. O teatro é uma arte multimeios, integra uma diversidade de componentes visuais e sonoros que convocam diferentes sentidos do sujeito.

O emprego de tecnologias de imagem e som, desde as criações de Svoboda, tem despertado o campo do teatro para a relevância da dimensão sensorial da experiência estética. A sensorialidade do espectador tem se tornando fator determinante na concepção de algumas obras cênicas, como é o caso do espetáculo *The Encounter*⁵, do coletivo inglês Complicité. Nessa criação, baseada no livro *Amazon Beaming* que narra o encontro verídico de um jornalista com o povo indígena Mayoruna, o espectador

³ Ver Maturana e Varela, 1991.

⁴ Com essa nota gostaria de ressaltar que o método científico quantifica e generaliza os sentidos para identificá-los, assim valoro também as singularidades dos sujeitos e as possibilidades do corpo relatadas em culturais orais.

⁵ Espetáculo de 2015, apresentado no Brasil de modo remoto, pelo MIT - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, em 2021.

é solicitado a usar continuamente fones de ouvidos, o que o coloca em um entre sensorial, de um lado, aquilo que vê e, de outro lado, aquilo que ouve. Enquanto escuta os sons ambientais da floresta amazônica, previamente registrados na América do Sul; os movimentos dos personagens e as falas do protagonista junto aos indígenas, o espectador visualiza no palco o performer produzindo algumas sonoridades a partir de materiais simples, mixadas ao vivo aos registros pré-gravados. Os fones de ouvido dos espectadores encontram-se conectados ao sistema de áudio e os sons são espacializados em 3D, dessa forma, quando de olhos fechados, cada espectador sente-se isolado em sua floresta particular. Por meio da escuta, o espectador imerge no interior da floresta, enfrenta os desafios do ambiente, onde vive, por exemplo, o receio de ser atacado por uma abelha que zoa em seu ouvido. Por meio da visão, ele pode descortinar a realidade na qual se encontra, posto diante de um palco, na companhia de vários espectadores. Sua atenção está então dividida entre as duas realidades, a do mundo ficcional e a do acontecimento cênico. Movido pelo desejo de apreender tanto o que escuta quanto o que vê, o espectador vivencia em seu corpo uma oscilação perceptiva.

A investigação da sensorialidade do espectador como fator central da concepção cênica é justamente o enfoque da reflexão deste artigo que visita os desafios enfrentados e os procedimentos adotados no processo de criação de *O que se vê ao fechar os olhos*, criação resultante da pesquisa de mestrado realizada junto ao Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas da UFRGS. Da pesquisa proposta por Vanessa Corso, com duração de 32 semanas, participaram: Alécio Pereira, Ana Saquetti, Bathista Freire, Damiel Brocker, Pâmela Walter⁶. A pesquisa-criação visava encontrar estratégias que promovesse no espectador desorientações sensoriais acerca do tempo, do espaço e de seu próprio corpo. Tratava-se de instaurar teatralidade, essa entendida como deslocamento perceptivo do sujeito para um espaço-tempo diverso do real, a partir de suas memórias e imaginação, despertadas por estímulos sensoriais. Para assegurar um processo imaginativo autônomo e amplo, entendia-se necessário explorar estímulos dissonantes, evocados por fontes sensoriais tangíveis (folhas, tecidos, água) e virtuais (música, ruídos, falas). O trabalho foi apresentado na Casa de Cultura Mario Quintana, na cidade de Porto Alegre, em março de 2023.

1. Pressuposto : desafia a atividade sintética da percepção

⁶ Participantes que atuaram no processo como músico, artista visual, iluminador e performers, respectivamente.

Em seu polêmico estudo acerca da cena contemporânea, o pesquisador Hans-Thies Lehmann destaca o modo operatório pelo qual criações interrogam os sentidos dos espectadores.

Se a percepção sempre funciona de maneira dialógica, na medida em que os sentidos respondem a estímulos ou exigências do ambiente, revela-se ao mesmo tempo uma disposição para reunir a diversidade em uma textura de percepção, para constituí-la portanto como unidade, de modo que as formas da prática estética criam a possibilidade de intensificar essa atividade sintetizadora e corpórea da experiência sensorial (Lehmann, p. 2007, 141).

Nesse processo de sintetização, o corpo “decide”, ele “inibe” determinados estímulos para dar presença a outros em nossa consciência. A percepção não é, portanto, uma transcodificação de sensações, mas uma ação, sustenta o neurofisiologista Alain Berthoz. Expor simultaneamente diferentes captos sensoriais do visitante a estímulos aleatórios, se colocou como uma estratégia capaz de problematizar a percepção do visitante, desafiar sua ação de síntese das sensações, estimulando o surgimento de associações pessoais que mobilizam o deslocamento para espaços-tempos desconhecidos.

O tensionamento sensorial por estímulos de naturezas diferentes, tangíveis como a água e virtuais como as sonoridades, tinha por objetivo submergir a/o visitante em uma realidade mista. O conceito de realidade mista surge no campo da ciência da computação para designar "uma experiência como uma mistura complexa de espaço, tempo, interfaces e funções performativas que estão conectadas em uma estrutura sofisticada usando tecnologias de computação" (Benford e Giannachi, 2011, p. 15).

Se, por um lado, tinha-se ciência da escassez de recursos tecnológicos disponíveis no ambiente acadêmico para pesquisa-criação, por outro lado, tinha-se por pressuposto que todo elemento é passível de afeta os sentidos. Assim, grande parte do processo de criação se constituiu na fabricação de recursos para provocar sensações, tais como texturas, sonoridades, provocações corporais dos performers e interações com o experimentador.

2. Instalação sensorial: imersão, trajetórias e ilhas

A primeira questão enfrentada na investigação dizia respeito à definição do espaço. No propósito de promover uma experiência sensorial intensa, surge a necessidade de ruptura com o modelo tradicional da expectativa teatral em favor de uma vivência espacial imersiva.

A imersão constitui uma experiência incorporada, que no campo da neurociência diz respeito ao estado de plena união do corpo e da mente, tão discutido no Ocidente desde a cisura proposta por Platão. No pensamento do filósofo, o corpo estaria atrelado aos desejos da carne, ao mundano, enquanto a mente corresponderia às ideias associadas à pureza do espírito, ao divino. Esta teoria explícita uma binaridade e valora o pensamento racional na relação com o corpo. É na contramão dessa divisão que se buscava promover no espectador um estado de vivência em que o mental e a energia corporal estivessem fundidos. O estado imersivo se opõe então à dissociação corpo e mente sustentada pelo filósofo grego.

Em O que se vê ao fechar os olhos, escolheu-se então criar uma instalação teatral, onde o espectador pudesse experienciar estímulos de diferentes naturezas, muitos dos quais provocados simultaneamente. É sabido que a instalação, enquanto forma de expressão artística, surge no campo das artes visuais em um movimento de saída da tela e ocupação do espaço pelos artistas. No campo do teatro, a instalação é um conceito bastante recente. Stephan Baumgartel conclui que os procedimentos teatrais na operação da encenação contemporânea se aproximam da ideia de instalação, pois

criam arranjos cênicos que misturam espacialmente o real e o ficcional. Performativamente, eles fazem oscilar as modalidades de representar, performar, e ser do fenômeno cênico. No que diz respeito à relação com o espectador, esses procedimentos podem romper com a posição fixa e estável do espectador e inseri-lo no espaço cênico em diferentes funções simultâneas [...] O objetivo é criar um diálogo entre espectadores e prática teatral que não focalize o conteúdo, mas principalmente os procedimentos e meios de apresentação; (Baumgartel, 2010, p. 2).

No curso das experimentações, a instalação O que se vê ao fechar os olhos, se organizou como um conjunto de ilhas sensoriais a serem percorridas pelo visitante acompanhado de um performer. No total, foram criadas cinco ilhas sensoriais fixas, isto é, onde o visitante adentra e permanece em diálogo sensorial com o mundo ali proposto e uma móvel, constituída por um carrinho de supermercado com a sua frente retirada, onde o visitante senta e é deslocado em diferentes ritmos e intensidades pelo espaço. As mesmas ilhas compõem dois trajetos, sendo que as entradas de cada trajeto são diferentes e exclusivas para cada pessoa da dupla de visitantes que experimenta a instalação simultaneamente.

Imagem 1: desenho de trajetórias



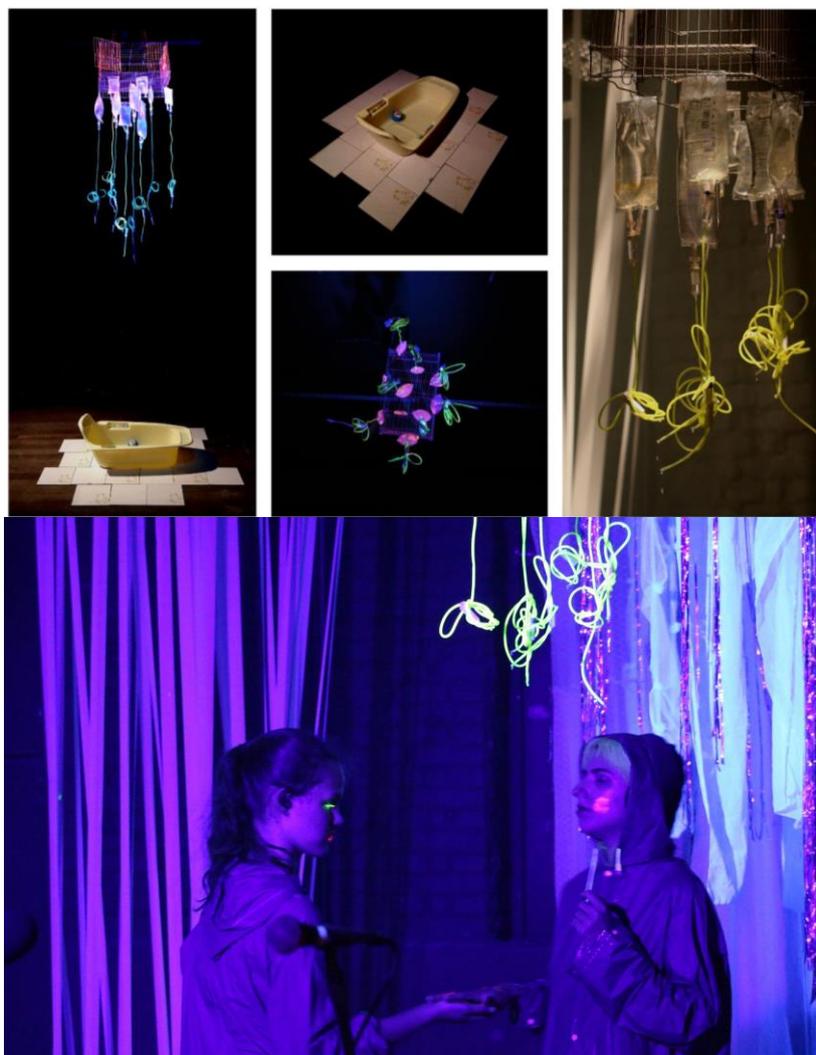
Fonte: acervo da pesquisa (2023).

As ilhas se colocam como espaços sensoriais possíveis de serem ativados quando há a presença de um visitante. O funcionamento está associado à experiência vivenciada no ambiente virtual, onde o espaço só passa a existir quando é acessado pelo usuário. O dispositivo pode ser melhor compreendido a partir da descrição das seguintes ilhas:

Segurar ou soltar o choro, composta por azulejos sob uma caixa de isopor grande cheia de água e bolinhas de gel⁷. Suspensos a uma gaiola encontram-se diversos sacos de soro pintados de neon, que pingam ao longo da instalação.

Imagem 1: mídias ilha segurar ou soltar o choro

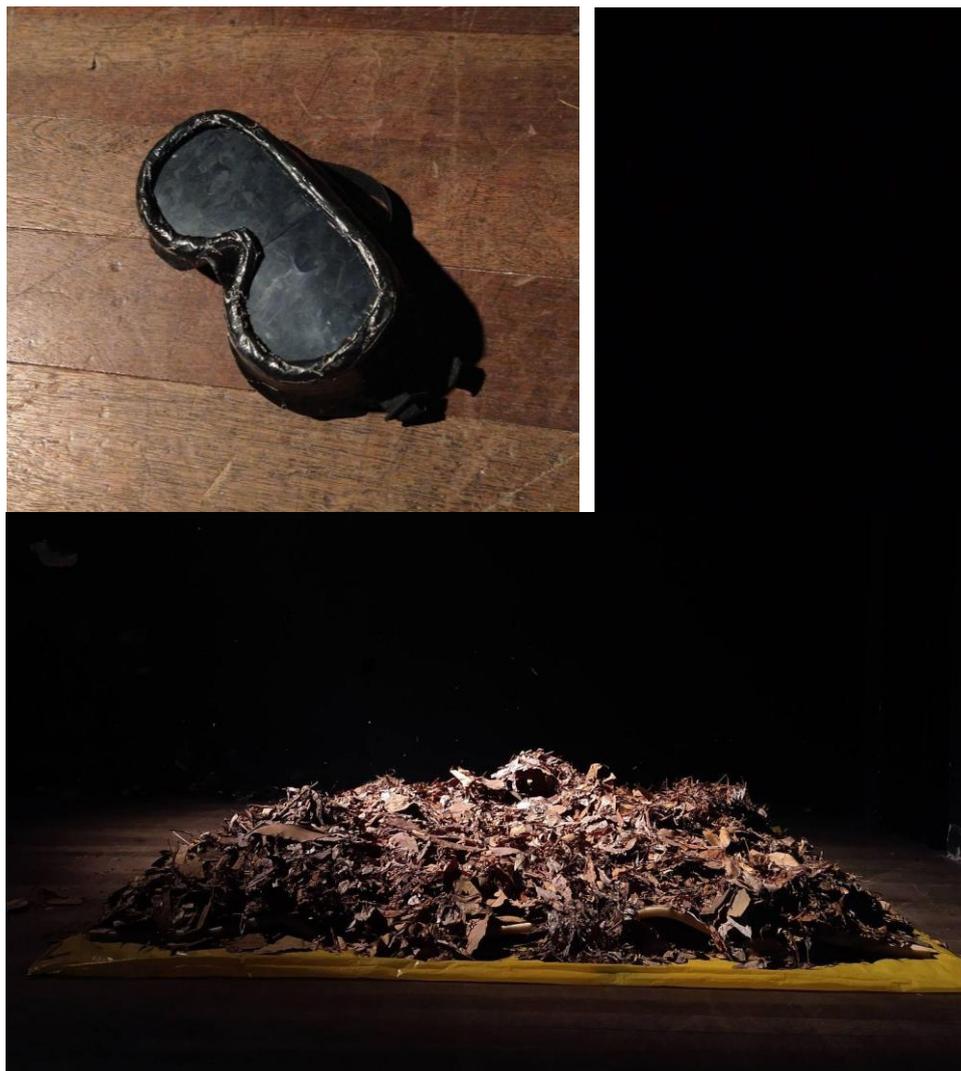
⁷ Os recursos foram sendo aprimorados, como se pode ver na imagem quando a caixa de isopor foi substituída por uma banheira de criança.



Fonte: acervo da pesquisa (2023).

O chão lá de cima, exclusiva da trajetória guiada pela performer Pamela, composta por espumas umidificadas, que forram o chão em um retângulo, cobertas por folhas secas. Pelos fones de ouvido a pessoa visitante escuta sons de passos sobre vidros e, através do óculos sensorial que usa, recurso criado a partir de óculos de proteção, manta asfáltica e folhas de raio-x, vê a luminosidade dos movimentos da mão do performer com luva de led.

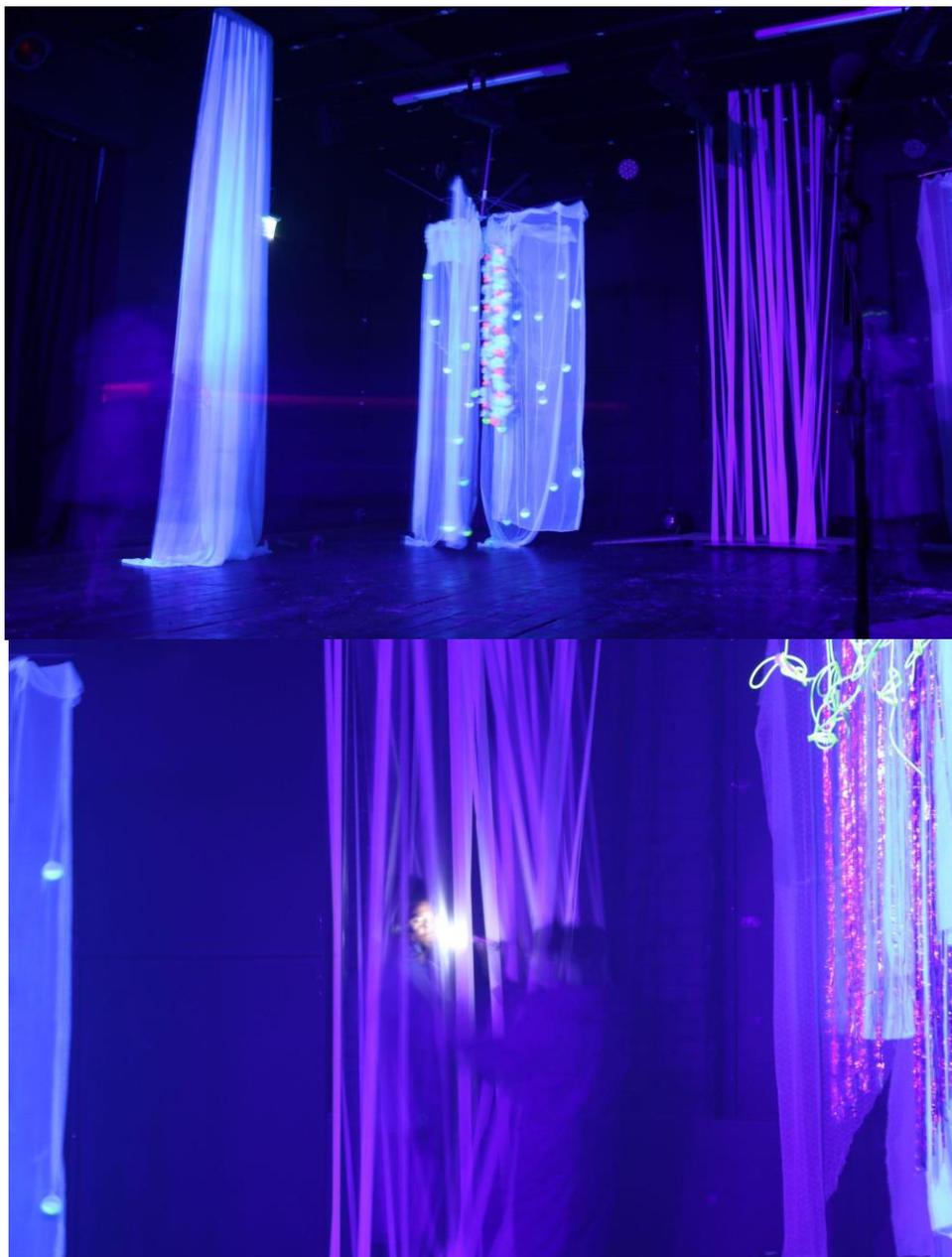
Imagem 2: mídias ilha o chão lá de cima



Fonte: acervo da pesquisa (2023).

Hora H, exclusiva da trajetória guiada pelo performer Daniel, composta por tecidos suspensos em guarda-chuvas e guarda-sóis, uma ponte de madeira elevada a 5 centímetros do chão e elásticos. Pelos fones a pessoa ouve sons sintéticos. Estando de olhos fechados, mas sem óculos, o performer a guia com a luminosidade de uma lanterna.

Imagem 3: mídias ilha hora h



Fonte: acervo da pesquisa (2023).

Todas as experiências geram memórias e essas interferem nas experiências subsequentes. Tratam-se de memórias explícitas e, também, implícitas que, segundo Ivan Izquierdo “são as coisas que aprendemos e fazemos memórias delas sem nos dar conta, portanto são implícitas desde a aquisição até a extinção” (2015, 1:16:15’). O grande pesquisador brasileiro do cérebro exemplificava que, no aprendizado de uma língua, associada à memória explícita, há a muita memória implícita, “devido ao que sentimos quando aprendemos tal palavra, ou tal frase, ou tal verso em inglês, ou italiano. Isso se adquire junto, se mistura junto de uma forma implícita, não porque tenham procurado aprender isso” (2015, 1:16:35). As memórias estão na base do processo imaginário. Convocar a

imaginação a partir de sensações significa despertar memórias, pois, como afirma Mc Burney, embora tenhamos a pretensão de achar “que a imaginação dá vida ao que não existe, o que é extraordinário é que, a memória e a imaginação são, na verdade, o mesmo processo bioquímico no cérebro. Você pode lembrar sem imaginar, mas não pode imaginar sem lembrar” (2016, 1:36’). Na realidade, a distinção entre imaginação e memória aparece algo muitas vezes incerto e a experiência da instalação o afirma, conforme relatos de experimentadores:

EXPERIMENTADOR: *Deitei no travesseiro e fechei os olhos. Quando eu era pequeno, deitava e olhava as nuvens se moverem no céu. Acho que inconscientemente, tentei repetir isso.*

Assim, as ilhas funcionam enquanto lugares do despertar da imaginação e da memória do visitante, que experimenta ali sensações resultantes da combinação de estímulos que evocam espaços-tempos distintos do real, construindo teatralidades íntimas.

3. Processo de criação e a artesanania de meios provocadores dos sentidos

O processo de criação se dividiu em fases em uma abordagem livremente inspirada na criação em ciclos (Cycles Repères⁸). Na fase improvisacional, quando não havia estímulos selecionados, cada artista participante do processo levava ao ensaio recursos materiais ou virtuais a serem experimentados como estímulos sensoriais em uma organização espacial criada para o dia, quando mídias diversas eram combinadas pelos performers. Conforme avançavam as experimentações em sala de ensaio, alguns recursos-disparadores eram selecionados, assim como a disposição no espaço.

Após cada fase de experimentação, o processo de pesquisa-criação contemplava uma fase de avaliação, essencial para os avanços do trabalho colaborativo-criativo, pautada nos objetivos da investigação, ou seja, promover alterações da percepção do espectador sobre si, uma desorientação corporal no tempo e no espaço capaz de mobilizar memórias e imaginação.

O processo criativo de O que se vê ao fechar os olhos, envolveu fases de participação de convidados, que vieram não só experimentar as trajetórias sensoriais até aquele momento constituídas, mas fazer o relato das associações pessoais despertadas pelas ilhas sensoriais. Tanto as particularidades do jogo sensível instaurado entre experimentadores e performers-guia quanto os relatos dos primeiros acerca da vivência foram determinantes para a seleção final de estímulos e

⁸ Estratégia de criação usual do trabalho do encenador Robert Lepage na companhia Ex Machina.

combinações. A dinâmica do trabalho consistia em possibilitar à pessoa convidada de atravessar um dos percursos organizados no espaço para aquele dia de ensaio e, logo após, o grupo sentava-se para ouvi-lá, muito mais ouvir do que perguntar.

Relato de ensaio

Porto Alegre, setembro de 2022

PARTICIPANTE 1: fiquei imaginando uma cena, de algum filme que eu nem sei, talvez tenha visto, em alguma igreja, no interior do Nordeste e estava frio, ventando, porque tinha o barulho do sino uma hora. Isso me transportou pra como se fosse um vilarejo no interior, desenho animado até, um lugar meio sombrio assim...

Eventualmente, era pontuado um momento específico, sobre o qual o grupo queria verificar a potência imagética de determinado recurso, como: o que você achou da parte com o “carrinho” em movimento? qual a sensação de se ver no espelho?

Relato de ensaio

Porto Alegre, janeiro de 2023

PARTICIPANTE 14: no espelho, quando a gente se olha que reflete o neon, aparece bem, aí fiquei olhando para mim mesma assim: era eu aqui?

As ambiguidades e diversidade de imagens despertadas por um mesmo estímulo/recurso interessavam ao grupo, pois o propósito era dar espaço à singularidade imagética, à subjetividade no cumprimento de mesmos percursos.

À medida em que a obra era organizada em torno da qualidade da experiência sensorial e não de uma narrativa previamente concebida e a ser representada ou performada, uma mudança nas atribuições artísticas do ator e da atriz se impôs e, por consequência, na forma de identificá-los.

Como esses artistas têm por tarefa principal, não a representação ou a interpretação, mas construir um jogo com o corpo do visitante, promovendo sensações, a noção de performer pareceu mais adequada aquilo que os atores executam. Isso porque, conforme definição de Pavis, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz papel de outro” (1999, p. 285).

Também a denominação de espectador passou a não atender às peculiaridades da experiência vivenciada pelo visitante na instalação proposta. A pessoa não contempla uma obra, na realidade, ela a experimenta ao realizar o circuito sensorial proposto. Assim, passou-se a designá-la como experimentadora. Enquanto a expressão espectador carrega o sentido de recepção, ou seja, o sujeito que aprecia o dizer e o fazer de outrem, o experimentador corresponde ao sujeito que age, que vivência.

4. Dramaturgia sensorial

A dramaturgia de O que se vê ao fechar os olhos não foi estruturada por uma narrativa, mas por disparadores de sensações. A fim de oferecer ao visitante um momento de escuta de seu próprio corpo e de devaneio imagético movido pelas sensações, experiência distinta daquela da vida comum, alguns princípios se colocaram de início.

Primeiro, tensionamento sensorial pela exposição simultânea do corpo do/da experimentador/a, a estímulos não complementares, de forma a evitar respostas associativas óbvias. Segundo, a supressão da visão, sentido dominante no ser humano contemporâneo, para potencializar os demais captadores sensoriais. No intuito de promover na/o visitante um estado de perturbação da percepção do seu próprio corpo, decidiu-se por inibir o sentido da visão do visitante, por meio da utilização de um par de óculos sensorial ou pela simples demanda para que fechasse os olhos. Na base da estratégia está o pensamento de Merleau-Ponty, para quem a visão tem papel determinante na experiência sensorial do sujeito acerca de seu próprio corpo, à medida em que o olhar articula a relação do corpo com os objetos do mundo.

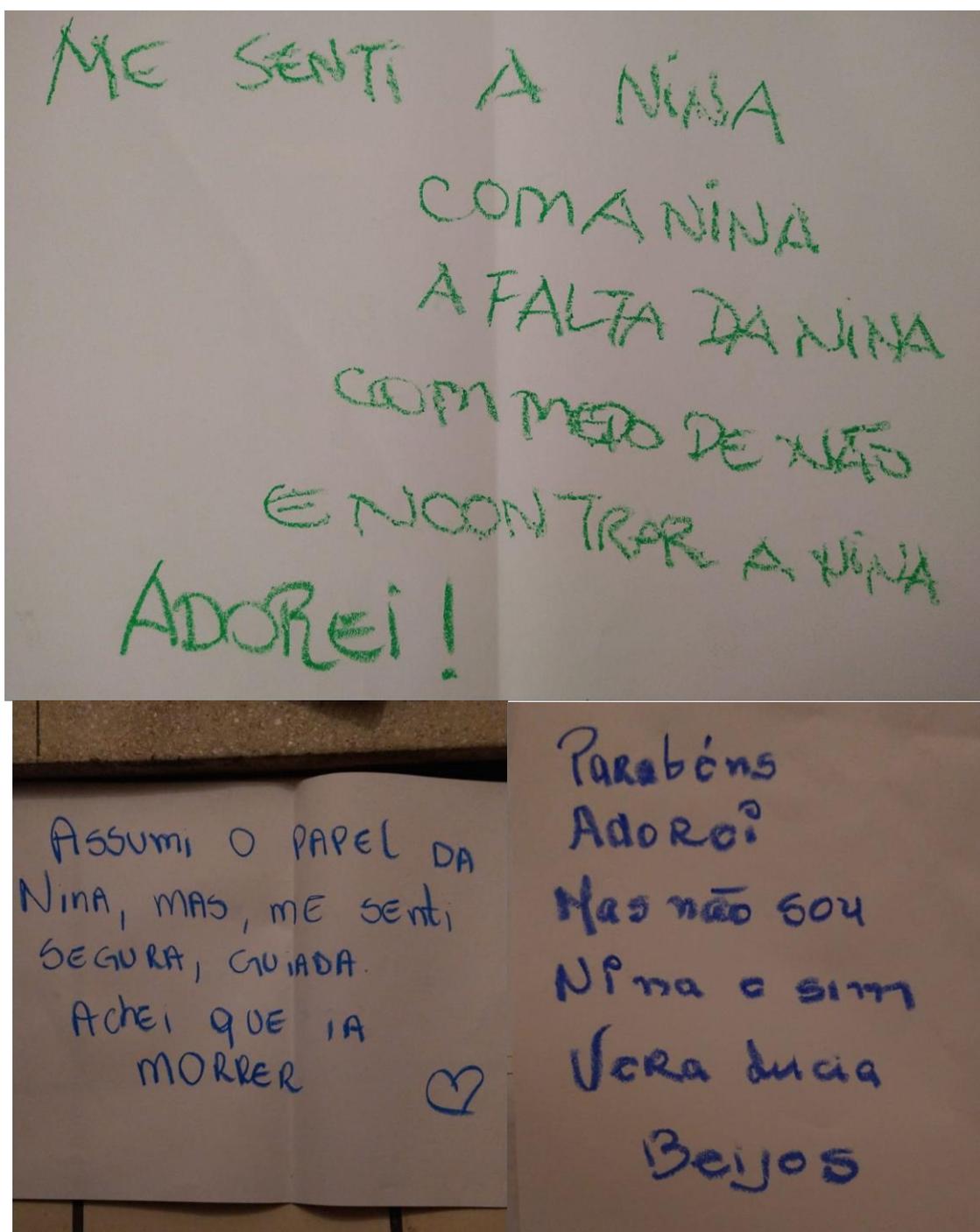
A mesa diante de mim mantém uma relação singular com meus olhos e meu corpo; só a vejo se estiver no raio de ação deles; acima dela, está a massa sombria de minha frente, em baixo, o contorno mais indeciso de minhas faces, ambos visíveis no limite, e capazes de escondê-la, como se minha própria visão do mundo se fizesse de certo ponto do mundo (1964, p. 18-19).

A visão inibida no percurso é, ao final, devolvida e cada visitante que descobre seu próprio rosto no espelho. No movimento do olhar, o visitante parceiro e os performers guias são reconhecidos. O retorno ao aqui e agora é então restaurado e a experiência já é memória.

Em sua composição final, a dramaturgia se caracteriza por uma sequência de vivências sensoriais previstas e promovidas pelos performers a partir de materiais diversos. No avançar do processo, buscou-se inserir como recurso palavra, no caso expressões, sem, no entanto, oferecer uma ancoragem narrativa: **Nina? onde você está? Venha ver o que eu trouxe! Cadê a Nina?** Inseridas em momentos distintos da trajetória, repetidas e associadas a estímulos táteis diversos, as expressões não apontam para uma narrativa específica, mas confrontam o fluxo imagético do visitante evocado pelas sensações nas quais ele encontra-se submerso. Interessava reconhecer as tramas realizadas, por cada visitante, entre as sensações corporais e a camada da linguagem. Mais especificamente, tinha-se por objetivo identificar a potência das sensações em relação à palavra e vice-versa. A indeterminação

da identidade de Nina na instalação tem promovido uma diversidade de dramaturgias, conforme atestam alguns dos depoimentos de experimentadores abaixo apresentados

Imagens 4: Relatos de experiência



Fonte: Acervo da pesquisa (2023).

Conclusão

Ao final desse trabalho de investigação e criação, a instalação propõe, em sessões de 30 minutos, que dois experimentadores realizem uma trajetória sensorial, onde suas certezas são desestabilizadas, o eu se confunde com o outro a ponto de perder-se sem estar desamparado. A escolha pela construção de um dispositivo imersivo coloca o corpo do espectador no centro do processo de criação, no caso da instalação as estratégias composicionais experimentadas dizem respeito à quebra de frontalidade, ao emprego de tecnologias de produção e transmissão 3D, à dramaturgia do texto, da palavra, escrita e performada em primeira pessoa, com a abstração da visão do público e consequentemente o ocultamento do corpo do performer/ator, que desloca o conflito intersubjetivo da personagem, integrando dramaturgicamente o público na cena.

Finalmente, parece importante destacar o caráter político impresso no investimento da sensorialidade do espectador. A vida contemporânea tem submetido os corpos a um número de modalidades de estímulos cada vez maior e a tensões sensoriais cada vez mais diversas. No cruzamento sensorial intenso e diversificado da vida comum, o tempo consagrado à percepção sensível parece, porém, comprometido. Os corpos elegem seus pontos de atenção pautados na economia da maior produtividade e do menor gasto do tempo. O percurso realizado em O que se vê ao fechar os olhos, oferecesse aos corpos dos experimentadores um espaço-tempo outro que não aquele da vida ordinária, onde a percepção sensível tem lugar privilegiado. Trata-se de constitui uma teatralidade do sensível; um espaço-tempo onde os ouvidos fazem ver, o tato orienta o movimento. Diante de um mundo conturbado pela violência e por catástrofes climáticas, aposta-se no deslocamento funcional ordinário dos sentidos dos corpos como meio de fomentar novas formas de estar e agir no mundo, de estimular uma presença não automatizada.

Referências

BENFORD, S.; GIANNACHI, G. **Performing Mixed Reality**. Cambridge, 2011.

BERTHOZ, A; ANDRIEU, B. **Le Corps en Acte**. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2010.

BAUMGÄRTEL, S. Encenação enquanto instalação: reflexões sobre a estrutura tectônica do arranjo espetacular pós-dramático. In: **Anais do I Colóquio Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

IZQUIERDO, Ivan. Vídeo (1:55:31') **Palestra com Ivan Izquierdo no Teatro da Univates - 14/05/2015**. Publicada pelo canal TV Univates: 2015. Disponível em: [link](#) Acesso em: ago. 2023.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Perspectiva: São Paulo, 1999.

VARELA, F., THOMPSON, E., ROSCH, E. **A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana**. Porto Alegre: Artmed, 1992.