

POÉTICAS DO SOLO CÊNICO NA ATUALIDADE Memória, Tecnologia e Autonomia

Joseliny Yasmin Carneiro Pereira Tomas

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4510-3961>

42

Laura Viana Mallmann

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2922-9212>

Eduardo Lima da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

DOI: 10.21680/2595-4024.2025v8n1ID42259

Resumo:

Este artigo reúne reflexões desenvolvidas na mesa *“O trabalho solo em processos de criação no Teatro”*, realizada durante a I Jornada de Pesquisa em Artes da Cena, articulando três perspectivas complementares sobre o solo cênico contemporâneo. O primeiro texto aborda o solo como dispositivo político de reexistência, analisando como a performance *Arquivo Invisível* mobiliza o corpo da intérprete como arquivo vivo capaz de tensionar memórias apagadas e enfrentar narrativas hegemônicas. O segundo examina o espetáculo *I Love You So Much I Could Die*, de Mona Pirnot, destacando a dialética entre tecnologia e autenticidade e a potência estética da mediação robótica na performance autobiográfica. O terceiro texto discute a autonomia do artista-pesquisador em processos de criação solos e coletivos, entendendo a autodireção como prática ética, estética e pedagógica que reconfigura papéis e responsabilizações no fazer teatral. Em conjunto, os três trabalhos evidenciam o solo como território multifacetado, no qual memória, tecnologia e autonomia se entrelaçam para produzir novas formas de presença, de criação e de pensamento na cena contemporânea.

Palavras-chave: teatro solo; processos de criação; autonomia; memória; tecnologia na cena.

Abstract

This article brings together reflections presented in the panel *“Solo Work in Theatrical Creation Processes”*, held during the First Research Symposium in

the Performing Arts, articulating three complementary perspectives on contemporary solo performance. The first text examines the solo as a political device of re-existence, analyzing how the performance *Arquivo Invisível* mobilizes the performer's body as a living archive capable of confronting erased memories and challenging hegemonic narratives. The second discusses Mona Pirnot's *I Love You So Much I Could Die*, highlighting the dialectic between technology and authenticity and the aesthetic force of robotic mediation in autobiographical performance. The third text explores the autonomy of the artist-researcher in solo and collective creation processes, understanding self-direction as an ethical, aesthetic, and pedagogical practice that reshapes roles and responsibilities within theatrical making. Together, the three works illuminate the solo as a multifaceted terrain in which memory, technology, and autonomy intertwine to produce new forms of presence, creation, and thought in contemporary performance.

Keywords: solo theatre; creative processes; autonomy; memory; technology on stage.

Introdução

Os três textos reunidos neste conjunto derivam das reflexões apresentadas e debatidas na mesa *“O trabalho solo em processos de criação no Teatro”*, realizada durante a I Jornada de Pesquisa em Artes da Cena. Embora distintos em abordagens, estéticas e referenciais teóricos, eles convergem ao investigar o solo teatral como território de deslocamentos — políticos, poéticos, tecnológicos e metodológicos — que redefinem tanto o fazer artístico quanto os regimes de presença e de autonomia no processo criativo.

Em *Arquivo Invisível*, Joseliny Yasmin Carneiro Pereira Tomas evidencia o solo como dispositivo de reexistência e de enfrentamento das narrativas hegemônicas, convertendo o corpo da intérprete em um arquivo vivo capaz de reativar memórias apagadas e tensionar a microfísica do poder. Já no estudo de Laura Viana Mallmann sobre *I Love You So Much I Could Die*, de Mona Pirnot, a cena solo se torna campo de negociação entre o humano e o artificial, onde a mediação tecnológica — longe de enfraquecer a presença — radicaliza a autenticidade do gesto autobiográfico por meio de uma dramaturgia que faz da distância um modo singular de aproximação. Por sua vez, em *A autonomia de*

artistas-pesquisadores em processos de criação solos e coletivos no Teatro, Eduardo Lima da Silva articula o solo como espaço de autodireção e como regime relacional de decisões, destacando que a autonomia, seja em coletivo ou em solidão criativa, constitui prática ética, estética e pedagógica que transforma o artista em agente de sua própria elaboração.

Assim, os três trabalhos, ao dialogarem a partir de um mesmo eixo temático, revelam que o teatro solo não corresponde apenas à redução de elenco, mas à expansão de perspectivas sobre o gesto criador. Seja como estratégia de resistência política, como laboratório de reinvenção de dispositivos cênicos ou como campo de autodeterminação metodológica, o solo emerge, nos textos aqui reunidos, como forma capaz de concentrar tensões contemporâneas e de propor novas formas de presença, de discurso e de criação.

Este conjunto, portanto, não apenas documenta a pluralidade das pesquisas discutidas na mesa de discussão da Jornada, mas também evidencia o solo como categoria fértil para pensar o teatro de hoje — um teatro que se agencia entre memórias, tecnologias, autonomias e afetos, produzindo modos de existência e de invenção que ultrapassam as fronteiras tradicionais entre direção, interpretação e autoria

1.1 - O Solo Cênico como Dispositivo de Reexistência: A Desconstrução da Hegemonia em Arquivo Invisível

À luz do vigente momento histórico, pode-se aferir uma crescente onda de conformismo desinformativo frente às inúmeras esferas da sociedade brasileira, que perpassa a desmemória e a desmobilização crítica. Desse modo, o cenário de apagamento da ancestralidade torna-se perpetrado, limitando, assim, a ímpar capacidade do ser humano na autonomia do pensamento. Com isso, a população fica alheia a fatos direcionadores e pouco alicerçados, sendo

induzida a apresentar comportamentos específicos e a reproduzir dogmas que tangenciam o eugenismo cultural.

Tendo isso em vista, podemos reforçar esse pensamento tomando como base os estudos realizados por Michel Foucault (2007, p. 32), que em sua obra *Microfísica do Poder*, elucida que o poder é uma malha capilar: "está em toda parte; não porque englobe tudo, mas porque vem de todos os lugares". Desse modo, o silenciamento e a exclusão operam em diversas esferas da vida cotidiana, inclusive na moldagem do pensamento individual e na produção de verdades oficiais.

Destarte, a prática cênica, quando engajada com a memória histórica e a crítica social, transcende a dimensão estética, posicionando-se como um território de disputa representacional e um gesto político de convocação da memória e da escuta. Nesse sentido, o teatro solo emerge como o dispositivo ideal para confrontar a capilaridade desse poder. Ao optar pelo solo, o experimento cênico *Arquivo Invisível* assume uma autonomia criativa intrínseca, que permite ao corpo em cena manifestar as múltiplas presenças e os corpos políticos em desaparecimento.

Efetivamente, a escolha pela linguagem solo confere à obra a urgência e a especificidade de um corpo que se contrapõe às narrativas hegemônicas. O processo cênico, ao se afirmar como tentativa de reexistência, atende ao imperativo de trazer à cena as memórias silenciadas e de reafirmar a presença viva, resistente e múltipla dos corpos historicamente invisibilizados. Dessa forma, é inquestionável o papel do teatro solo como executor em desvelar, de maneira lúdica, as diversas memórias cartográficas que foram suprimidas, conforme postulado por vertentes como o *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal, o qual fundamenta a concepção de um teatro como lugar de resistência.

A investigação cênica empreendida em *Arquivo Invisível* estabelece que a opção pelo solo teatral não se restringe a uma delimitação formal de elenco, mas se configura como um dispositivo estético de autonomia criativa capaz de

evocar múltiplas presenças e narrativas. A atriz, ao assumir o palco em sua singularidade, torna-se a mediadora fundamental entre a memória individual e a coletiva, funcionando como o epicentro que agrega os rastros documentais e as fabulações poéticas.

Portanto, a performance solo é o veículo para a conversão do corpo da intérprete em um arquivo vivo, um espaço de inscrição e ativação da memória. Essa corporeidade em cena utiliza da representação, transformando-se em um corpo político em desaparecimento, resgatando a história da personagem Mayara, cuja trajetória é construída pela justaposição entre ficção e realidade. O trabalho, ao exigir a escuta do próprio corpo no processo criativo, permitiu que afetos e memórias pessoais da intérprete também emergissem como material dramático.

Por conseguinte, a estética minimalista e simbólica da encenação dialoga diretamente com a força do solo. A atriz é compelida a preencher o vazio deixado pelos desaparecimentos e pela ausência cênica através de partituras corporais cíclicas e um trabalho veemente de composição física e vocal. Elementos como o rádio de papelão e os documentos datilografados adquirem peso cênico demonstrativo, uma vez que são manipulados por um único corpo, o qual se torna o agente de organização e resgate desses fragmentos narrativos em cena.

A escolha de um teatro documentário realizado em formato solo potencializa a crítica às narrativas hegemônicas que contribuíram para o apagamento da pluralidade social e que veicularam uma visão assimilacionista. Assim, afirma-se como um lugar de resistência, onde histórias não registradas oficialmente ganham corpo, voz e existência cênica, realizando o gesto de partilha política com o público.

A estrutura dramática de *Arquivo Invisível* organiza-se a partir de um ciclo de repetição, como um looping existencial, onde a protagonista revive incessantemente suas últimas horas. Este enclausuramento simbólico remete

a um "inferno" de construção política e social, reflexo de um país que historicamente elege quem deve ser eliminado. Sua forma reflete o deslocamento dos valores da matriz ideológica hegemônica que sustenta a exclusão no Brasil.

Nesse experimento solo, o corpo da atriz é o único locus possível para a manifestação da violência e da resistência. Logo no início, a personagem surge com movimentos fragmentados e forçados, como uma marionete, expondo um corpo privado de autonomia. A metáfora do fantoche é crucial, pois ela se materializa na cena como tríade cênica criada pela própria intérprete. O solo cênico, aqui, não apenas representa o eu oprimido, mas também a voz do opressor internalizado.

Com efeito, a marionete repete discursos de obediência e moralidade, denunciando uma dimensão fundamental dos sistemas de dominação: o poder não é apenas exercido de fora para dentro, mas é reproduzido dentro dos sujeitos, moldando seus comportamentos. O corpo da atriz torna-se o palco de uma disputa entre submissão e o desejo de pensar.

Ademais, a atriz manifesta um terceiro elemento crucial: uma rádio sensacionalista. Essa rádio, com seu tom jornalístico artificial, transmite falas ensaiadas e ecoa a desinformação, denunciando o papel da mídia na produção de verdades oficiais e na manipulação, especialmente durante a Ditadura Militar. A tríade: Mayara, marionete e rádio, forma, portanto, uma mesma engrenagem capaz de transmitir vozes de corpos e apagar histórias.

Em síntese, a análise da práxis cênica em *Arquivo Invisível* demonstra que a escolha pela linguagem solo transcende a mera opção formal, configurando-se como uma tomada de posição política. A performance, ao converter o corpo da atriz em um arquivo vivo e em um território de disputa representacional, realiza o imperativo de reexistência frente às narrativas de silenciamento. O solo cênico revelou-se o vetor ideal para materializar as metáforas da opressão e para desvelar a microfísica do poder que opera tanto

no macrocontexto da ditadura quanto na internalização da dominação. Destarte, a obra não se limita a revisitar a memória histórica, mas se estabelece como um instrumento de crítica, afeto, memória viva e contra-hegemônica, cumprindo o papel inquestionável do Teatro como executor na reparação da ascendência nacional e na convocação de um pensamento autônomo.

1.2 – O processo no solo autoral: estudo de caso “*I love you so much I could die*”

Uma das tensões mais produtivas no teatro solo contemporâneo reside na intersecção entre a busca por autenticidade e o uso de tecnologias que, à primeira vista, parecem mediar ou até mesmo alienar a presença humana.

O espetáculo norte-americano de 2024, *I Love You So Much I Could Die*, de Mona Pirnot, explora magistralmente este paradoxo, construindo uma poderosa dialética entre o robótico e o humano, o artificial e o autêntico, como possibilidades para redefinir as possibilidades da performance autobiográfica. A partir de uma entrevista com a performer-dramaturga e revisitando conceitos do teatro pós-dramático de Lehmann, entende-se que o trabalho de Pirnot oferece alternativas para pensar sobre a seguinte questão: como pode um dispositivo artificial, como uma voz sintetizada, tornar-se o veículo para a mais profunda e pessoal das narrativas?

A obra nasce de um impulso humano: a escrita diarística como forma de processar um trauma familiar profundo. Pirnot acumulou centenas de páginas sem a intenção de que se tornassem uma peça, usando a escrita como uma ferramenta para se distanciar e sobreviver a uma experiência traumática. Este material bruto formou a base a partir da qual o espetáculo seria pensado.

O desafio central era como transpor essa autenticidade crua para o palco sem cair na armadilha do Melodrama ou da representação literal, que Pirnot considerava inadequada e dolorosa. Encontrou-se a solução em uma rejeição da encenação emocional tradicional e da adoção de uma ferramenta inesperada:

o software de conversão de texto em fala (TTS) Microsoft David, que se tornou o intérprete principal da peça.

A escolha de uma voz robótica para narrar uma história tão íntima é, em si, um gesto radical. A voz de Microsoft David, por sua natureza não emotiva, cria uma camada de distância estética. No entanto, essa distância não serve para anular a emoção, mas para protegê-la e amplificá-la paradoxalmente. Ao evitar a imitação do sofrimento por um ator, a peça abre um espaço negativo para que o público projete suas próprias emoções, tornando a experiência colaborativa.

Pirnot descreve como a qualidade sem fôlego da voz sintética, sua capacidade de entregar longos trechos de texto sem precisar respirar, capturou a sensação de desespero e angústia de forma muito mais visceral do que uma performance humana conseguiria. A tecnologia, aqui, não é um truque, mas um instrumento preciso para esculpir uma estrutura rítmica e emocional que transcende a representação naturalista. Para equilibrar a secura calculada da voz robótica, o espetáculo introduz o contraponto mais humano possível: a própria voz de Pirnot, cantando canções autorais e acústicas acompanhada de um violão. O público ouve a narrativa dos fatos através de um avatar tecnológico e a ressonância emocional desses fatos através da voz orgânica e da melodia.

A cenografia ecoa essa dialética. No palco, não se tenta esconder a “parafernália” tecnológica: o laptop, os cabos, as caixas de som são todos visíveis e funcionais. Ao lado desses instrumentos técnicos, repousa o violão de madeira. Esse choque entre o metal e a madeira, o digital e o analógico materializa o contraste central da obra: a colisão entre a experiência humana e as ferramentas que usamos para processá-la e narrá-la.

A presença da própria Pirnot em cena, de costas para a plateia, complexifica ainda mais essa relação. Ela está presente, mas se recusa ao contato visual, tornando-se uma operadora do dispositivo cênico, uma mediadora entre a tecnologia, sua música e o público. Essa postura, que recria

a intimidade de seu processo criativo original, gera uma tensão única, destacando que a história só poderia ser contada por aquela mulher específica, mesmo que ela use uma voz que não é a sua.

A decisão de estruturar a obra como um trabalho solo é, em si, um elemento central nessa dialética entre tecnologia e autenticidade. A presença da própria dramaturga em cena como única performer ancora toda a mediação tecnológica em uma fonte inegavelmente humana e pessoal. A repercussão direta disso é uma intensificação da efemeridade e da tensão do evento teatral. Como afirma a própria Pirnot, a escolha de ser ela mesma a performer, de costas para o público, cria uma tensão única entre o que é compartilhado e o que é retido. Essa tensão, segundo ela, se perderia com outro ator, pois a força da peça reside na consciência do público de que só poderia ser aquela mulher ali em cima a operar o dispositivo cênico. Portanto, o formato solo não é apenas uma escolha de elenco, mas a garantia final da autenticidade da obra; a presença física da autora legítima e dá profundidade ao uso distanciado da tecnologia.

Essa estratégia se alinha com os princípios do teatro pós-dramático, onde o uso do real no palco é autorreflexivo. A tecnologia não está ali para criar uma ilusão de realidade, mas para comentar sobre o próprio ato de narrar, de mediar a experiência. O significativo, a voz robótica, os cabos visíveis, se adianta ao significado, forçando o público a uma percepção consciente do procedimento artístico.

A autenticidade, portanto, não reside na imitação fiel da realidade, mas na integridade do processo criativo. A voz robótica não mente; ela relata. A voz humana não explica; ela sente. *I Love You So Much I Could Die* demonstra que a tecnologia no palco contemporâneo pode ser mais do que um efeito especial ou um substituto para a presença humana. Ela pode ser um parceiro dialético, uma ferramenta que, ao criar distância, revela uma proximidade mais profunda,

provando que a autenticidade na arte não é uma questão de naturalismo, mas de encontrar a forma, por mais artificial que pareça, para conter a verdade.

1.3 - A Autonomia de Artistas-pesquisadores em processos de criação solos e coletivos no Teatro

51

Em minha pesquisa de Mestrado vinculada ao PPGARC-UFRN investigo a autonomia como gesto de criação e de método: um modo de organizar decisões estéticas, pedagógicas e éticas que reconfigura papéis historicamente apartados entre direção e interpretação. Quando um artista-pesquisador assume a condução do próprio processo — seja num coletivo, seja em solo —, não se trata de suprimir mediações, mas de redistribuí-las ou ressignificá-las. Decidir passa a ser parte da dramaturgia; escutar e negociar, parte da cena; analisar o próprio fazer, parte do treinamento. Essa passagem do “executar” para o “decidir” transforma a sala de ensaio em laboratório de pesquisa e criação, no qual a presença é também posição política.

No horizonte teórico, essa perspectiva dialoga com a crítica de Jacques Rancière à oposição clássica entre “olhar” e “agir”: a emancipação começa quando se reconhece que olhar é também uma ação que interpreta, relaciona e (re)distribui o sensível, desfazendo hierarquias rígidas de saber (RANCIÈRE, 2012). Transportada ao trabalho cênico, a ideia desloca a figura do intérprete da margem para o centro da elaboração, fortalecendo a legitimidade de escolhas que nascem do próprio corpo em processo. Em Matteo Bonfitto, por sua vez, o ator-performer encarna a ambivalência entre intérprete e autor — presença que decide em ato, contamina procedimentos e põe em risco o estatuto do “acabado” (BONFITTO, 2013). Essas duas chaves — emancipação e ambivalência autoral — ajudam a compreender a autonomia como prática relacional, e não como isolamento voluntarioso.

Em processos coletivos, a autonomia opera como partilha horizontal de proposições e responsabilidades. No percurso de *Seis e Meia*, processo cênico desenvolvido em minha graduação no curso de Licenciatura em Teatro, por exemplo, a coordenação funcionou menos como autoridade decisória e mais como mediação pedagógica: em vez de prescrever soluções, abria perguntas, instituía critérios e sustentava o espaço de contrução cênica realizada sempre de modo horizontal com o grupo. O gesto autônomo disseminou-se nas microdecisões cotidianas — desenho de partituras, curadoria de materiais, organização da cena — e, sobretudo, no revezamento de lideranças: quem propunha aprendia a escutar; quem escutava assumia a condução. Esse vaivém não diluía a figura da direção, mas a reconceituava como dispositivo de aprendizagem, no qual cada integrante respondia pelo que trazia, pelo que retirava e pelo porquê de suas escolhas feitas neste contexto. O efeito político dessa prática era imediato: ao negociar conflitos, explicitar critérios e pactuar horizontes estéticos, o coletivo consolidava um regime de coautoria que excedia a obra e alimentava modos de convivência e decisão.

Nos processos de solo, a autonomia se radicaliza sob a forma da autodireção: um corpo passa a operar simultaneamente como arquivo, laboratório e crivo. Em *Histórias Fragmentadas de um Eu Fragmentado*, processo de criação desenvolvido em contexto pandêmico, a arquitetura do trabalho demandou uma responsabilidade de curar as próprias memórias e materiais, regulando temporalidades, tensões e silêncios que se converteram em dramaturgia. Se no coletivo o senso de comunidade protegia e desafiava, no solo a autonomia convocava um outro tipo de risco: aquele que Bonfitto descreve ao tratar da presença como construção autoral performativa, em que a decisão se dá no aqui-agora, sob escrutínio do próprio intérprete (BONFITTO, 2013). Documentar, analisar e reordenar o que se faz tornam-se, então, procedimentos de criação, e não meros anexos metodológicos. A escrita de si serviu como

ferramenta de composição e responsabilidade — não como confissão, mas como cartografia de escolhas.

Vista assim, a autonomia não é antônimo de colaboração nem sinônimo de autossuficiência. É, antes de tudo, um regime relacional de decisões. Em contexto coletivo, significa construir dispositivos de horizontalidade que tornem as escolhas discutíveis e justificáveis; criar tempos de escuta e experimentação; explicitar critérios de avaliação e de montagem. Em contexto solo, significa sustentar a solidão metodológica sem perder o diálogo crítico — com referências, com a memória do próprio corpo, com interlocutores pontuais — e aceitar que a obra é também efeito de recusa: cada omissão é um sentido, cada corte, um gesto político. Em ambos os casos, a autonomia dilata a formação: treina-se atenção, julgamento e responsabilidade; aprende-se a transformar problemas em procedimentos, contingências em forma, limites em poética.

Do ponto de vista da prática pedagógica, essa perspectiva demanda currículos e dispositivos que acolham a tomada de decisão como conteúdo formativo. Orientações que substituem prescrição por mediação; avaliações que priorizam justificativas de escolha e análises de processo; disciplinas que incluam documentação reflexiva como parte da obra — tudo isso compõe um ambiente em que a autonomia pode florescer sem se tornar abandono. Importa frisar: autonomia não exige acompanhamento; ela o exige, mas sob outras gramáticas — as do cuidado, da escuta e da corresponsabilidade.

Por fim, vale sublinhar que a autonomia, tal como aqui tratada, não pretende idealizar a eliminação de conflitos. Ao contrário: assume-os como motor de criação e de aprendizagem. Em *Seis e Meia*, a fricção entre proposições distintas forçou a explicitação de critérios; em *Histórias Fragmentadas de Um Eu Fragmentado*, a tensão entre exposição e reserva definiu o desenho da cena. Esses exemplos indicam que a autonomia é menos um estado e mais uma prática que se confirma na fricção entre desejo, contexto

e responsabilidade. É, portanto, poética e política: poética, porque determina forma; política, porque redistribui lugares de fala, escuta e tomadas de decisões.

Em síntese, a autonomia do artista-pesquisador, nos arranjos coletivos e no solo, sustenta um saber-fazer que integra invenção e análise, criação e método, ética e técnica. Quando compreendida como regime relacional de decisões, ela produz obras mais íntegras e imprime processos mais formativos. E, quando articulada a um horizonte pedagógico, ela colabora para formar sujeitos capazes de decidir, justificar e revisar, dentro e fora da cena. Essa é, talvez, sua contribuição mais decisiva e valiosa: a de converter a experiência artística em exercício público de responsabilidade e amadurecimento do sujeito.

Referências

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.

DIP, Nerina. *Solo en la escena*. Cuaderno n.º 20. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

GUZZETTA, Juliet. *The theater of narration: from the peripheries of history to the main stages of Italy*. 1. ed. Evanston: Northwestern University Press, 2021.

HADERCHPEK, Robson Carlos. *A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*. Natal: EDUFRN, 2016.

HAN, Byung-Chul. *A crise da narração*. Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

QUILICI, Cassiano Sidow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SILVA, Eduardo Lima da. *Seis e meia: os desafios do processo criativo e o fluxo da experiência*. 2021. 37 f. TCC (graduação) – Curso de Licenciatura em Teatro, Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.