

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE TEATRO - LICENCIATURA



ALICE PEREIRA BUCHWEITZ

DIREÇÃO TEATRAL E O ESPAÇO DE ATUAÇÃO:
A RELAÇÃO COM OS DIFERENTES AMBIENTES DA DISCIPLINA DE ENCENAÇÃO
TEATRAL I E II E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A CRIAÇÃO

PELOTAS

2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B111d Buchweitz, Alice Pereira

Direção teatral e o espaço de atuação : a relação com os diferentes ambientes da disciplina de encenação teatral I e II e suas contribuições para a criação / Alice Pereira Buchweitz ; Moira Beatriz Albornoz Stein, orientadora. — Pelotas, 2022.

36 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) — Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Encenação teatral. 2. Ambiente virtual. 3. Ambiente presencial. 4. Atuação. 5. Tecnologia. I. Stein, Moira Beatriz Albornoz, orient. II. Título.

CDD : 792

Alice Pereira Buchweitz

**DIREÇÃO TEATRAL E O ESPAÇO DE ATUAÇÃO:
A RELAÇÃO COM OS DIFERENTES AMBIENTES DA DISCIPLINA DE ENCENAÇÃO
TEATRAL I E II E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A CRIAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof^a Dr^a Moira Stein

Pelotas

2022

“Observava as pessoas à distância, como numa peça
de teatro. Apenas elas estavam no palco e eu era
plateia de um homem só”

Charles Bukowski

Alice Pereira Buchweitz

**DIREÇÃO TEATRAL E O ESPAÇO DE ATUAÇÃO:
A RELAÇÃO COM OS DIFERENTES AMBIENTES DA DISCIPLINA DE ENCENAÇÃO
TEATRAL I E II E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA A CRIAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade
Federal de Pelotas como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Data da defesa: 14 de junho de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr^a. Moira Stein (Orientadora)

Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof^a. Dr^a. Aline Castaman

Doutora em Artes da Cena pelo PPGADC da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Prof^a. Dr^a. Marina de Oliveira

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a mim que, com muito esforço, não desisti da graduação em momentos difíceis e conturbados, acreditando fielmente que a arte salva e, por consequência, me salvou entre os desesperos.

Agradeço à minha família, pai, mãe e minha irmã, que estiveram presentes durante esse período, possibilitando a busca pelos meus sonhos, mesmo sabendo das dificuldades da profissão escolhida.

À minha orientadora Moira Stein, que com muito carinho e paciência me ajudou a realizar este trabalho.

À banca examinadora, que contribuiu de maneira esplêndida em minha formação. Marina de Oliveira e Aline Castaman, muito obrigada.

Aos meus amigos, que após muitos choros e risadas sobre o nosso cotidiano acadêmico, sempre fizeram-me acreditar que era possível, que eu era capaz, os agradecimentos não são suficientes para como foram comigo. OBRIGADA, OBRIGADA, OBRIGADA.

Ao ColetivoMeiaOito, que é parte da minha trajetória enquanto atriz e foi o espaço onde adquiri boa parte do meu conhecimento e me possibilitou trabalhar com o que acredito hoje.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso propõe uma análise dos diferentes ambientes e espaços de encenação teatral. Coloca em debate duas experiências em direção teatral no contexto das disciplinas de Encenação teatral I e II, no Curso de Teatro-Licenciatura da UFPel. Na primeira, que se deu de forma remota, durante o período de quarentena, por conta da pandemia de Covid-19, no ano de 2021, realizei o experimento de *A Sós*, com fragmentos de textos de Clarice Lispector, e, na disciplina de Encenação teatral II, em 2022, encenei fragmentos da peça *Arrã*, dramaturgia composta por Vinícius Calderoni, na qual utilizo de recursos cênicos e tecnológicos. Abordando aspectos do processo da encenação remota e da volta da disciplina de maneira presencial, ressaltando elementos cênicos específicos, reflito sobre a criação nesses dois ambientes, naquilo que se diferenciam ou se atravessam e se complementam, ao apresentarem formas diversas de presença e relação com o público.

Palavras-chave: Encenação Teatral. Ambiente virtual. Ambiente presencial. Atuação. Tecnologia.

ABSTRACT

This planning course conclusion work is an analysis of the different environments and spaces of theatrical staging. It discusses two experiences in theatrical direction in the context of the subjects of Theater Staging I and II, in the Theater-Licentiate Course at UFPel. In the first, which took place remotely, during the quarantine period, due to the Covid-19 pandemic, in 2021, he carried out the experiment of A Sós, with fragments of texts by Clarice Lispector, and, in the discipline of Theater Stage II, in 2022, I staged fragments of the play Arrã, a dramaturgy composed by Vinícius Calderoni, in which I use scenic and technological resources. Addressing aspects of the process of remote staging and the return of the discipline in person, highlighting specific scenic elements, I reflect on the creation of these two environments, in what differs or crosses and complements each other, by presenting different forms of presence and relationship with the public.

Keywords: Theatrical Staging. Virtual environment. Face-to-face environment. Actuation. Technology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Eva Heller, <i>A Psicologia das Cores</i>	19
Figura 2 – Encenação teatral I <i>A Sós</i> , Brenda Seneme.....	20
Figura 3 – Encenação teatral I <i>A Sós</i> , Brenda Seneme 2.....	22
Figura 4 – <i>Not I</i> , Samuel Beckett (1973).....	22
Figura 5 – Encenação teatral II <i>Arrã</i>	27
Figura 6 – Encenação teatral II <i>Arrã</i> referências 1.....	28
Figura 7 – Encenação teatral II <i>Arrã</i> referências 2.....	28
Figura 8 – Encenação teatral II <i>Arrã</i> referências 3.....	30
Figura 9 – Encenação teatral II <i>Arrã</i> figurino.....	31
Figura 10 – Encenação teatral II <i>Arrã</i> iluminação	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A ENCENAÇÃO COMO PROCESSO DE CURA	14
1.1 <i>A Sós</i> com o ambiente remoto	14
1.2 A iluminação como linguagem artística	17
1.3 O objeto cênico para desconstrução imagética.....	21
1.4 <i>A Sós</i> com o processo final	23
2 ARRÃ	25
2.1 <i>Arrã</i> estamos de volta aos palcos	25
2.2 O que restou do audiovisual para dentro do teatro	29
2.3 <i>Arrã</i> e o processo final.....	32
CONCLUSÃO FINAL	34
REFERÊNCIAS	36

INTRODUÇÃO

Há muito me pergunto sobre a criação do ator e sobre os posicionamentos de um diretor dentro de uma obra teatral. Onde cabem os nossos corpos para a criação de algo novo que vem? De onde saem as técnicas que o diretor implementa dentro dos ensaios e para que elas servem? Como surge a autonomia dentro de um grupo? Ou, sendo mais específica, como ela aparece em um processo de encenação? É impossível escrever sobre os meus projetos sem trazer as perspectivas de duas etapas distintas dentro da minha graduação.

Dois momentos serão olhados isoladamente, gerando distintas análises, tanto para quem participou quanto para quem assistiu. No presente trabalho, falarei sobre meus dois projetos de Encenação. A disciplina de Encenação I, cursada na pandemia da Covid-19 nos anos de 2020 a 2021, e a disciplina de Encenação II, cursada atualmente, após dois anos de reclusão dos palcos, aulas em formato remoto e sem as práticas e vivências teatrais exercidas até então.

Há cinco anos, quando ingressei no curso de teatro, pensei que entendia um tanto sobre a atuação, baseada em antigas experiências, mas a realidade é que a minha cabeça era limpa de técnicas, nomenclaturas, adjetivos e normas, que, no decorrer do curso fui aprendendo, sendo instigada a pensar para além da licenciatura. As minhas inclinações começavam a ficar evidentes e o meu interesse na criação, enquanto atriz e diretora, começou a despertar e se fortalecer.

Meu corpo se tornava um fruto universitário, moldado pelas técnicas e imersões “stanislavskianas”, vistas e presentes em basicamente toda a atuação e nas práticas de direção. Dos pequenos aos grandes grupos, dos mais jovens aos mais antigos, era inegável a sua relevância. Nesse mesmo caminho de estudos que se trilhava, anunciavam-se outros nomes, tais como: Bertolt Brecht (1898 – 1956) e a grandeza pedagógica dos escritos e ensinamentos em uma forma lúdica, envolvente e ímpar com a sua narrativa teatral; Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874 – 1940) com sua pesquisa multidisciplinar e a biomecânica, que envolvem, além da atuação, o esporte, a dança, a música e a política, ressaltando que o ator e o encenador não são meros contribuintes da obra; Zbigniew Ziebinski (1908 – 1978), que retoma a poética expressionista em seus espetáculos; Antonin Artaud (1896 – 1948) com *O teatro e o seu duplo* condenando a hegemonia das palavras que dominavam a atuação; Augusto Boal (1931 – 2009) e o Teatro do Oprimido; Antunes Filho (1929 – 2019), consagrado pelas suas renovações estéticas e, por fim, Zé Celso Martinez Correa (1937) com seu legado ainda sendo escrito ao redor do Bixiga.

São tantos os encenadores e diretores com trabalhos focados para a atuação e o desenvolvimento dessa arte, que fiquei refletindo como poderia utilizar disso a meu favor, nas disciplinas de Encenação, sendo este o meu primeiro processo enquanto diretora. Neste espaço de escrita, irei relatar e analisar os desdobramentos das práticas, no primeiro momento de modo virtual (disciplina de Encenação I) e, posteriormente, presencial (disciplina de Encenação II), colocando em pauta a autonomia dos atores em suas criações, as dificuldades e as facilidades do meio virtual e presencial, os aspectos de opostas realidades encontradas nos dois semestres e a relevância da adaptação para seguir criando.

Durante minhas pesquisas, encontrei uma tese intitulada: *Aprendizagem de Direção Teatral: Análise e sugestão de práticas de ensino para a iniciação do diretor de teatro*, do Dr. Gláucio Machado¹, da UFBA – Universidade Federal da Bahia. Nessa tese, Machado levanta contribuições didáticas e pedagógicas estabelecendo uma discussão entre Universidade e Conservatório. No meu trabalho, associo com a questão da autonomia na criação do *atuante*, levando-se em consideração que ambos os trabalhos exigem dele técnicas, desenvolvimento e disciplina, tanto na universidade como em um grupo.

Aqui entro em confronto com certas necessidades que trazem questionamentos sobre um teatro completo, desde a sua iluminação, direção de atores, figurino e sonoplastia, a como me encaminhar para que uma peça contemple todas as características mencionadas, sem entrar em uma discussão sobre o gosto, que nesse quesito é uma particularidade do público, e não uma preocupação do encenador. Trago uma menção pertinente de Hübner, sobre o cumprir de certas lacunas teatrais.

É muito fácil admitir que o diretor deva possuir uma certa soma de conhecimento no terreno da história do teatro, da literatura, da arte, dos costumes; que é bom que ele conheça música e saiba interpretar um desenho técnico; que é útil que ele saiba algumas técnicas do teatro, como a iluminação, instalações mecânicas, tecnologia, etc. [...] Já estamos assim colocando o carro na frente dos bois. Pois não falamos até agora do essencial: o conhecimento do mundo no qual o diretor vive e trabalha. (HÜBNER, 1979, p. 1)

Mesmo tendo ciência de que esse trabalho é disciplinar, não posso anular o fato de que é um trabalho próprio e iniciante para uma futura carreira. O que quero com ele é analisar e comparar

¹ Doutor em Artes Cênicas e professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

etapas, metodologias, relatos da parte prática dos atores, com as considerações finais sendo feitas após o processo da encenação de *Arrã*, de Vinícius Calderoni concluído.

Dos processos descritos, no decorrer deste trabalho, Encenação teatral I teve a orientação do professor Daniel Furtado², com a pesquisa realizada no primeiro semestre de 2021, e Encenação teatral II foi orientada pela professora Yaska Antunes³, acontecendo no primeiro semestre de 2022. Nos capítulos, vou abordar o processo da Encenação I e suas decorrências no andar da disciplina, as facilidades e dificuldades da criação de um ambiente virtual, o processo de materialização do espetáculo e o resultado apresentado, e o processo da Encenação II, com a volta do presencial, as minhas inclinações para a criação e novamente as facilidades e dificuldades após um longo período de distância dos palcos. Após refletir sobre os dois processos de direção, elaboro aspectos complementares entre eles, no que diz respeito às diferentes presenças, física e virtual, criadas em cada ambiente de atuação.

Desejo a você uma leitura com fluidez, nas páginas seguintes, encontrando junto comigo os primeiros escritos sobre uma marca própria de atuação e direção, com as alternativas que tomei durante as disciplinas, para o aprendizado de algo que nunca para.

² Doutor em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais, atualmente professor do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

³ Encenadora, atriz e pesquisadora, atualmente professora do curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas.

1 A ENCENAÇÃO COMO PROCESSO DE CURA

Aqui, inicio minha escrita sobre o processo de Encenação teatral I, com a orientação do professor Daniel Furtado, de março a julho de 2021, na qual realizei o experimento *A Sós*, com fragmentos de dois romances de Clarice Lispector: *A Paixão Segundo G.H.* e *Um Sopro de Vida* (LISPECTOR, 2020). Esta disciplina se deu de maneira remota, por conta da pandemia de Covid-19. Após um calendário alternativo teste, instituído pela Universidade Federal de Pelotas, agora estávamos nos adaptando a este ambiente online para cursar a disciplina e criar, então, a partir da tela, a encenação desejada.

Neste capítulo, abordarei as motivações de minhas escolhas estéticas daquele momento, como foram se definindo os elementos da encenação, no espaço on-line, e aspectos subjetivos que a experiência nesse ambiente teve para mim, propiciando o que entendo como uma cura emocional.

1.1 A SÓS COM O AMBIENTE REMOTO

Estar reclusa em um ambiente, junto de outras pessoas habitando este mesmo espaço que você, e, ainda assim, conseguir iniciar uma prática online com outra atriz, perante uma tela – que agora é nossa companheira obrigatória –, mas longe fisicamente, foi a parte mais desafiadora do meu *start* enquanto diretora teatral. Nesse início, eu já conseguia conscientemente *trazer* para a peça as emblemáticas dificuldades e facilidades que o ensino remoto trouxe e enfatizar isso no processo de aprendizagem da disciplina de Encenação I. *A Sós*, dirigida por mim e com a atuação de Brenda Seneme⁴, foi um processo de descoberta, meu, dela e de todos que estavam ao nosso redor.

Nos primeiros momentos de encontro, a única escolha concreta eram os textos e o porquê de querer trabalhá-los. Estar solitária, num momento histórico de pandemia, agravou sentimentos, consolidou relações, gerou angústias, frustrações e nos desviou dos caminhos de um tablado, por conseguinte ali, entre as paredes da minha casa, ficava o questionamento: Como peregrinar de volta à arte?

⁴ Atriz, professora e pesquisadora, graduanda em Teatro na Universidade Federal de Pelotas.

O escritor e mitologista Joseph Campbell traz em *O Poder do Mito* uma reflexão sobre a busca e os sentidos de estarmos vivos, relacionando histórias de nossas vidas ao despertar espiritual.

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e da nossa realidade, mais íntimos, de modo que realmente sintamos enlevo de estar vivos. (CAMPBELL, 2011)

Talvez possa chamar esse momento específico da encenação também como um despertar espiritual. Era preciso fugir dos pensamentos nocivos, mas meu corpo sentia que precisava falar. Comunicar certas coisas que ainda me prendiam o fôlego, se deu com dois fragmentos dos romances *A paixão segundo G. H.* e *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, mesclados e trabalhados em forma de um único texto:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo, que sempre foi minha busca cega e secreta.

De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é a linha sub-reptícia.

Entre duas notas de música, existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio. (LISPECTOR, 2020, p. 99)

Meu deus, me dê a coragem de viver 365 dias e noites, todas vazios da Tua presença.

Me dê a coragem de considerar esse vazio como uma plenitude.

Faça com que eu seja Tua amante humilde, entrelaçada a Ti em êxtase.

Faça com que eu possa falar com este vazio tremendo e receber como resposta o amor materno que nutre e embala.

Faça com que eu tenha a coragem de te amar, sem odiar as tuas ofensas a minha alma e ao meu corpo.

Faça com que a solidão não me destrua.

Faça com que minha solidão me sirva de companhia

Faça com que eu tenha a coragem de me enfrentar.

Faça com quem eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo.

Receba em teus braços o meu pecado de pensar. (LISPECTOR, 2020, p. 161)

Em junho de 2020, tive o diagnóstico de depressão e o que era cotidiano tornou-se a guia da minha vontade de criar e realizar as concepções desejadas. Eu assumi responsabilidades para além das medicações psiquiátricas e comecei a enfrentar e me habituar a um novo mundo que estava começando. Isolada devido à pandemia, sem sinal de vacinas e da cura da Covid-19, pude conviver com minha excentricidade de maneira plena e sem julgamentos, compondo, então, o espetáculo e o ponto final de uma página marcante de minha vida: a depressão e o processo de recuperação e cura, fazendo-me diretora teatral, ou uma espécie disso.

O pensamento, até então abstrato, foi tomando forma e chegou ao experimento que temos hoje. Em conjunto com a atriz, construí uma atmosfera de vibrações promovidas pelo estímulo de luzes e objetos cênicos, que contra a câmera distorciam as imagens e traziam sensações de impacto, estupefacção e até mesmo assombro para quem não era habituado às propostas vistas na tela do computador.

O cansaço e a rotina tomaram conta dos espetáculos cênicos, das aulas remotas, dos encontros de trabalho e de estudos em salas virtuais, dos debates e das rodas de conversas promovidas por um *meet* e algum administrador. Tudo que a tela nos proporcionava, naquele instante, tornava-se saturado e entristecido, e esse foi um ponto de partida para definir o tempo de espetáculo, o peso que ele traria e qual seria meu movimento para não tornar *A Sós* mais uma apresentação monótona e sem vida.

Nos ensaios, o físico seguia junto a essas vibrações, era importante que ela conseguisse transmitir com o corpo dela e de suas experiências os sentimentos que me motivavam até ali. A ideia era induzir novas formas de metodologias para a criação do personagem a partir desses textos de Clarice, tão sombrios e, ao mesmo tempo, tão cristalinos. Se, nesse momento, vivíamos um tablado virtual, logo isso desencadeava e exigia de nós um novo tipo de comportamento que não o padrão até então estabelecido. Via-se uma nova brecha para os nossos procedimentos criativos e transformação do nosso ser atuante.

E como Samantha Cohen, mestre em Teatro pela UDESC e graduada em Educação Artística com habilitação em Artes, pela mesma instituição, traz, no seu livro *Teatro de Grupo: Trajetórias e Relações, Impressões de uma visitante*:

Se anteriormente a linguagem gestual era nossa principal expressão das reflexões e vivências, agora a palavra começa a entrar no campo das preocupações; a exploração do movimento corporal abre espaço para a construção de personagens;

as experimentações corporais sobre as leis da física buscam transformar-se em treinamentos dos estados internos do ator (COHEN, 2010, p. 59).

Apesar do isolamento social imposto pela Covid-19, seguimos tentando dar encaminhamento aos ensaios da mesma maneira que era feito anteriormente, no dia a dia, com exercícios de respiração, concentração, aquecimento e estudo do texto. Permanecemos com essa rotina necessária para entrar com jogo em cena e, principalmente, para que meu papel enquanto diretora fosse potente e eu conseguisse direcioná-la para os caminhos corretos.

Mesmo com a reestruturação desse processo, o trabalho da atriz foi solitário, tendo de buscar dentro de si o que mais reverberava no texto e expor o que mais se potencializava e lhe atravessava nessas experimentações. A utilização de alguns objetos a ajudaram nesse projeto, como o cigarro, que comandava as suas primeiras partituras de cena, o prisma, utilizado em frente à câmera para modificar e multiplicar o espaço e o chuveiro, artifício fixo do banheiro que finalizava a cena, montando assim, um desenho de início, meio e fim, em que a atriz podia se guiar. *A Sós* está disponível no youtube⁵, onde você tem acesso não somente à apresentação, mas também a um bate papo comigo, com Brenda Seneme e Daniel Furtado. Ali, debatemos sobre minhas inclinações na criação, motivações e a experiência do processo remoto.

1.2 A ILUMINAÇÃO COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA

Enquanto eu tiver vontade e sede de conhecimento, não pararei de trabalhar e de criar. Pensando nessa perspectiva, utilizei de conceitos de uma outra área para dar razão ao que eu gostaria de trazer. Se até aqui meus caminhos foram traçados por paradigmas psíquicos e psicológicos, a escolha da iluminação não seria diferente e nem sairia dessa proposta.

É importante ressaltar que a luz pode e deve trazer um conceito de linguagem ou de estilo, inclusive já é estudada há muito tempo e nomeada como a “psicologia das cores”. E de onde ela vem? A socióloga alemã Eva Heller traz contribuições para a área das artes visuais, cinema, fotografia, entre outros espaços com seu livro *A Psicologia das Cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. Nessa pesquisa de Heller, as informações acolhidas e abordadas para estudo

⁵ *A Sós*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ojsL8F4al90&t=327s>. Acesso em: 10/05/2022.

foram um pilar de cores favoritas, a associação das cores e as palavras e as cores menos apreciadas, findando treze cores importantes e seus significados.

Para a iluminação de *A Sós*, a cor escolhida foi o vermelho. No texto de Heller, o significado do vermelho vem como “Vermelho: A cor de todas as paixões – do amor ao ódio. A cor dos reis e do comunismo. A cor da felicidade e do perigo”. Não são necessárias tantas explicações quando vemos em uma peça a cor vermelha presente, o sentimento de angústia ou de amor transparecem de acordo com o que está sendo encenado.

No início de tudo, a cor vermelha foi a primeira que o homem batizou, a mais antiga designação cromática da história. A ideia de trazer o vermelho como cor única e principal, durante a cena de *A Sós*, foi para que pudéssemos ambientar o espaço carregado com o texto, do sentimento de solidão e de agressividade. A luz em cena é parte fundamental para a peça no teatro e agora me deparava com um outro tipo de locação, o banheiro da casa da atriz, e somente um jogo com a luz poderia me propiciar um estranhamento consciente por parte do público, visto que a cor vermelha utilizada é a cor que os nossos olhos são mais acostumados.

Eva Heller (2021) menciona em seu livro que o simbolismo da cor vermelha está associado a duas características: de que o vermelho é o fogo e de que o vermelho é o sangue. Ela relata que isso tem um significado existencial atemporal, podendo se associar para qualquer cultura, não importa onde você esteja. Isto porque todas as pessoas do mundo, possivelmente, já passaram por alguma experiência na qual esse simbolismo tornou-se real e foi imediatamente vinculado ao significado do vermelho.

Abaixo, um trecho do livro de Eva Heller, no qual são mencionados alguns outros sentimentos aos quais a cor vermelha pode ser vinculada:

Figura 1 – Eva Heller, *A Psicologia das Cores*



Fonte: Heller (2021).

Nas pesquisas de Eva Heller com a população, as sensações que queria trazer e a porcentagem da associação com a cor vermelha refletem:

- **O amor:** vermelho 75%;
- **O ódio:** vermelho 38%;
- **O calor:** vermelho 47%;
- **A energia:** vermelho 38%;
- **A paixão:** vermelho 62%;
- **O desejo:** vermelho 50%.

Diferente do processo habitual de iluminação cênica, em que geralmente a luz é construída semanas antes do espetáculo, no meu processo de ensaio, a ideia foi dada de imediato, fazendo com

que nos acompanhasse até a montagem final. Para Teixeira (2018), a “iluminação cênica” é uma linguagem artística que anda ligada à cena e que ali está sendo apresentada, mas já a “luz”, enquanto objeto artístico, é preciso de cuidado na execução pois pode ser afetada com as interferências de cena, direta ou indiretamente.

A ideia de uma luz fixa, poupou-me de alguns problemas que poderiam surgir no futuro, como, por exemplo, sombras que não eram necessárias, má iluminação e contraste de luz na câmera. Com isso, o jogo com a fumaça do cigarro, o prisma que multiplicava as imagens e o chuveiro que é ligado molhando a atriz, no final da cena, se encaixaram sem maiores obstáculos.

Figura 2 – Encenação teatral I *A Sós*, Brenda Seneme



Fonte: Acervo da autora (2022).

É interessante perceber que na Figura 2 temos uma variação da coloração, apesar de estarmos em um espaço fechado e sem intervenção de uma luz externa. Com a movimentação da atriz, a iluminação ia variando entre o laranja e o vermelho.

Se a atriz se locomovia para frente (como nas imagens à esquerda), a cor laranja ficava mais em evidência, e quando caminhava para trás, com o corpo centralizado no meio do espaço (imagens à direita), a luz avermelhava. Isso se dá pois, como menciona Barbara Mont Serrat em sua

dissertação intitulada *Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos*, as tonalidades mais escuras atuam como distanciadores tendo a capacidade de mudar as aparências e suas nuances (MONT SERRAT, 2006, p. 58).

Sendo assim, conseguimos, eu e Brenda Seneme, trazer para dentro do online esta sensação de assistir a um espetáculo que se passa em um ambiente frio, feito pela iluminação, e angustiante, por intermédio da personagem. Iluminação esta, feita por uma lâmpada de led vermelha existente na casa da atriz e que já compunha o banheiro da residência.

1.3 O OBJETO CÊNICO PARA DESCONSTRUÇÃO IMAGÉTICA

Visto que não poderia utilizar de um *spotlight*, que é um equipamento de luz que tem o objetivo de delimitar o espaço ou zonas de ação do artista no palco e colocá-lo em evidência, optei, então, por um objeto que multiplicava a imagem da atriz perante a câmera, era um prisma decágono. “Seria possível distinguir a imagem e a visão. A primeira seria um fenômeno óptico, ela começa e termina nos olhos, no sistema ocular. A segunda seria um fenômeno mental: se ela começa nos olhos, é no espírito que ela se realiza” (PICON-VALIN, 2006, p. 91).

A justificativa da escolha, para além da interessante imagem que ali se criava, tem um significado espiritual para mim e para a artista. Ela vem como um objeto de poder, em uma fase de queda e de destruição para obter, por consequência, o renascimento e o aprendizado. Como mencionei no princípio deste trabalho, a busca pelo autoconhecimento e pela autonomia nas criações enquanto atriz e diretora, nos períodos pandêmicos, foi parceira de caminhada para entender e escutar o que eu sentia e o que acreditava ser potente dentro de cena, e sendo assim, teve importância para a construção da estética de *A Sós*.

Figura 3 – Encenação teatral *I A Sós*, Brenda Seneme 2



Fonte: Acervo da autora (2022).

Nas imagens acima, podemos ver o resultado do prisma em frente a câmera, utilizado durante um trecho do texto, potencializando as falas da atriz. Aqui, o trabalho da voz e os movimentos da sua boca ficaram mais marcados. Uma das referências utilizadas e trabalhadas é a clássica cena *Not I*, de Samuel Beckett (1973).

Figura 4 – *Not I*, Samuel Beckett (1973)



Fonte: Compilado pela autora (2022).

Essa cena clássica veio de imediato na busca da atenção para a voz. Era uma necessidade minha que estivéssemos em um espaço onde a atenção fosse vinculada não somente às ações da atriz, mas à sua voz, trazendo outras perspectivas de cena que, diante de uma câmera, fosse possível essa contribuição.

1.4 A SÓS COM O PROCESSO FINAL

Quando vemos o processo solidificado e finalizado da forma que foi esperado, a satisfação vem de uma maneira imediata, ela nos preenche e algo dentro de nós volta a acender com a alegria e a renovação para iniciar novos projetos. Aos que pensam que o compreender e comunicar dentro do teatro é uma tarefa fácil, eu digo, com absoluta certeza: não é.

O processo de caracterização de um personagem, baseado em um texto, exige do ator a compreensão dos elementos que estão sendo ditos, influenciado por suas experiências próprias, visto que este personagem que queremos trazer também é humano e também necessita de identificação para se tornar real.

Por meio da comunicação, conseguimos chegar ao resultado que temos até então e parte dessa prática veio de ensinamentos que se deram no decorrer do curso. Durante o período de 2020, até o presente momento, trabalhei em diferentes períodos, como monitora, bolsista, ministrante e mediadora do projeto intitulado *LADRA – Laboratório de Dramaturgia*, que tem a coordenação da professora Marina de Oliveira⁶.

O Ladra tem o intuito de trabalhar no eixo da extensão, com alunos de escolas públicas, e tem como cerne a criação dramaturgicamente dos mesmos, potencializando a sua capacidade criativa e resultando em experimentos de contação de histórias, rádio/fotonovela, releituras, entre outros exercícios propostos.

Sendo assim, meu exercício dramaturgicamente em Encenação se deu por Brenda Seneme, que de maneira impecável no seu processo de criação, conseguiu contribuir em muitos aspectos, como na transparência das ações, nos sentimentos de ódio, de angústia, de renovação e, por fim, de cura.

⁶ Graduada em Artes Cênicas, mestre e doutora na área de letras, em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Duro de assistir, mas também de um cuidado sensível e de uma responsabilidade tamanha, pois era o meu eu interior em cena, mais do que um “alguém” qualquer.

Foi desafiador, ao mesmo tempo que a tela permite muita coisa, o audiovisual ele dá espaço e ao mesmo tempo limita. (...) A Alice trouxe algo muito interessante para propor desde o início do espetáculo, a vontade de ser algo mais sensorial. Já que no teatro a gente consegue trazer isso com cheiros, visualizar até mesmo o suor do ator, como fazer isso dentro de um processo remoto? (SENEME, 2022).

Posso estar sendo suspeita ao relatar esse processo, pois nossa ligação é sentimental. Somos amigas desde o início da faculdade e, como mencionei sobre o ano de 2020 e do diagnóstico de depressão até a minha recuperação, ela esteve ao meu lado, podendo quem sabe, mesmo que inconscientemente, trazer referências de como eu vivi nesse período. Essa ligação foi positiva para a concepção da personagem, o que somos se não humanos tentando nos encontrar?

A *Sós* é sobre encontros e reencontros, sobre destruição, trauma e perda, mas também ironicamente é sobre reconexão, é sobre estar indo ao encontro do que acredito, é construir e guiar uma imagética, do que é possível de transmitir. Encontros que aconteceram de forma virtual, gerando um processo em ambiente remoto e, no entanto, propiciando as conexões necessárias à experiência criativa e à transformação.

É sobre cena e cena é o cotidiano do outro. Ou, quem sabe, de nós?

2 ARRÃ

Após o período de adaptações ao ambiente remoto, nos deparamos com o retorno do presencial. Dentre as preocupações estava o novo espaço de tablado do Centro de Artes, que ocupará agora a Sala Preta. Voltar ao presencial, por si só, já era um desafio, em um ambiente novo, e, com as ideias que então queria propor, era um recorde de obstáculos para mim.

Havia pensado, durante o trabalho de *A Sós*, que era importante não perder o que foi adquirido na experiência com o online, então, minha ideia agora era trabalhar com as possibilidades tecnológicas dentro do espaço cênico. Para isso, era preciso usar dos recursos que a Sala Preta oferecia no momento: projeção, luzes, caixas de som e, claro, um espaço amplo.

Não tínhamos o espaço amplo, mas tínhamos todo o resto.

2.1 ARRÃ ESTAMOS DE VOLTA AOS PALCOS

A volta aos palcos no modo presencial foi um aspecto importante na decisão do texto. *Arrã*, dramaturgia de Vinícius Calderoni⁷, vem de uma trilogia de pesquisa do autor com mais outras duas obras: *Não, nem nada* e *Chorume*. Há críticos que dizem que *Arrã* é um texto que coloca uma lente de aumento em nosso cotidiano, com opiniões específicas e sagazes do nosso dia a dia e reflexos da nossa humanidade, em diferentes contextos.

Mais exatamente, com o texto de *Arrã* escolhi três fragmentos, cenas distintas e fragmentadas, dando a característica de esquetes para a encenação. Somente com a leitura do texto completo, podemos entender o estranhamento causado a princípio, nas cenas que são atuadas por mim e pelo atuante Kelvin Marum Machado⁸.

A escolha pelo texto fragmentado é pela facilidade em colocar em prática a minha direção, já que estarei no espetáculo também enquanto atriz. Trazer *Arrã* como material de trabalho para a disciplina de Encenação teatral II, se dá, em primeiro lugar, pela minha crença e logo pelo meu gosto ao texto proposto, trabalho este em que acredito e que reproduz diversas instâncias do cotidiano em qualquer lugar do mundo.

⁷ Vinícius Calderoni é ator e dramaturgo paulista da Empório de Teatro Sortido

⁸ Kelvin Marum Machado é graduando em cinema pela Universidade Federal de Pelotas

A representação de características nossas, seres vivos, expostas em uma dramaturgia de teatro que une a sátira do drama humano com todas as nossas falhas, solidificado em um projeto que traz leveza ao que nos gera angústia.

Em *Arrã*, expomos em alto e bom som as nossas carências e utilizamos do humor (ou da tentativa dele) para falar sobre o que nos gera conflito. Se anteriormente, em Encenação teatral I, o poder de um sentimento mais denso e obscuro se fazia presente para a confecção da peça, nesse momento de retorno, a vontade é de trabalhar com as nossas angústias num modo que possamos rir de nós mesmos e de nossas famigeradas convicções e falhas. Scott Weems, Ph. D. em Neurociência Cognitiva pela UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles) e mestre em Escrita Criativa pela Universidade de Lesley, em entrevista para a Rita Loiola da Veja:

Mas rir frente a situações difíceis ou problemas não significa fugir deles? O humor nos leva a lugares emocionais e cognitivos novos. Mas isso não quer dizer que ele afaste as dificuldades ou sentimentos como raiva, revolta ou tristeza – ao contrário, ativa-os, junto a emoções positivas. Um estudo feito na Universidade da Califórnia mostrou que experimentamos várias emoções ao mesmo tempo. Rir ou contar piadas nos ajuda a expressar todos esses sentimentos misturados e a lidar com eles (LOIOLA, 2016)

Nas três cenas escolhidas, trabalhamos com algumas das inúmeras fragilidades do ser humano, elas permeiam os nossos propósitos e nos fazem refletir sobre o que somos e o que queremos.

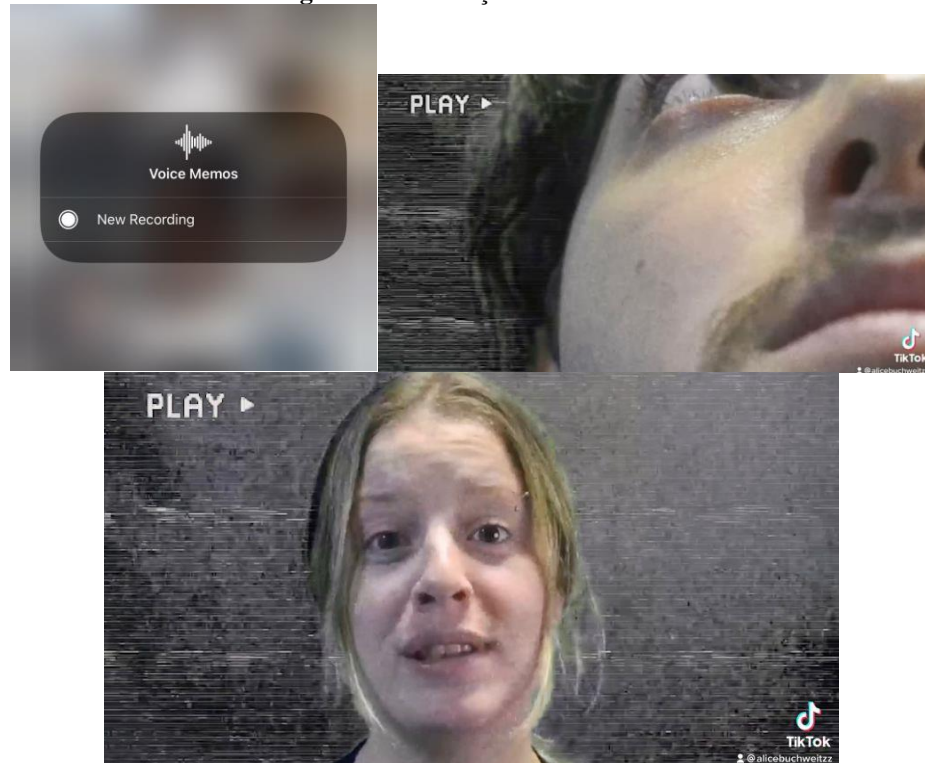
Iniciamos a peça com o diálogo de um homem solitário com o seu aparelho de GPS Rose. Esta, por sua vez, toma todas as decisões que devem ser acolhidas pelo personagem Lucas. A crítica torna-se inegável, ao domínio da máquina sobre o homem.

“Rose: Em cem metros, faça a rotatória na praça da Melancolia.

Lucas: Antes de ela ir embora com aquele boçal, e ter dois filhos com ele.

Rose: Em dois minutos, entre em uma crise de choro.”

Figura 5 – Encenação teatral II *Arrã*



Fonte: Acervo da autora (2022).

A cena que se encaminha a seguir (projetada no ambiente da encenação) é uma entrevista de um famoso artista que responde a perguntas constrangedoras, que qualificam suas virtudes e defeitos no que corresponde a ser um bom pai, bom marido, bom artista e uma boa pessoa.

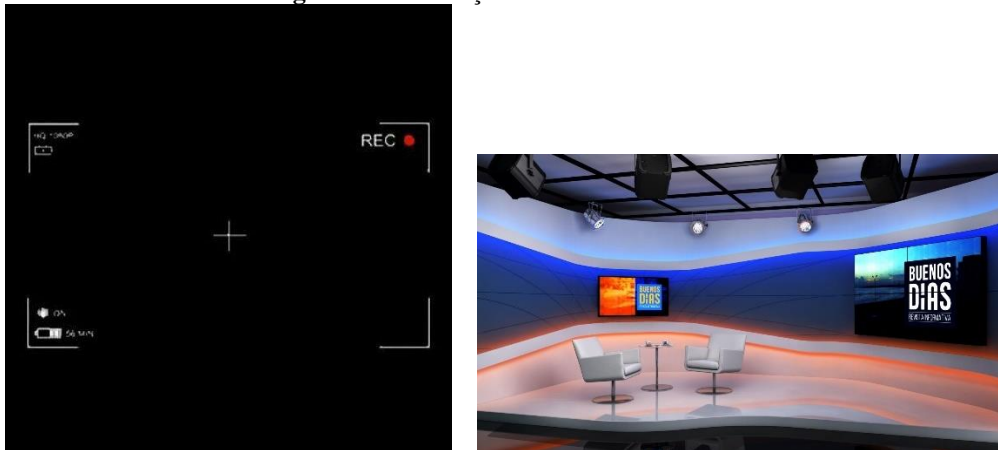
“Lucia: Quando você olha pro começo da sua carreira você acha que mudou muito?

Maurílio: Ah demais, eu era outra pessoa... Muito mais ansioso, muito mais imaturo.

Lucia: E agora?

Maurílio: Eu sou muito mais triste, muito mais cansado. agora eu quero que tudo vá pra puta que pariu.”

Figura 6 – Encenação teatral II Arrã referências 1



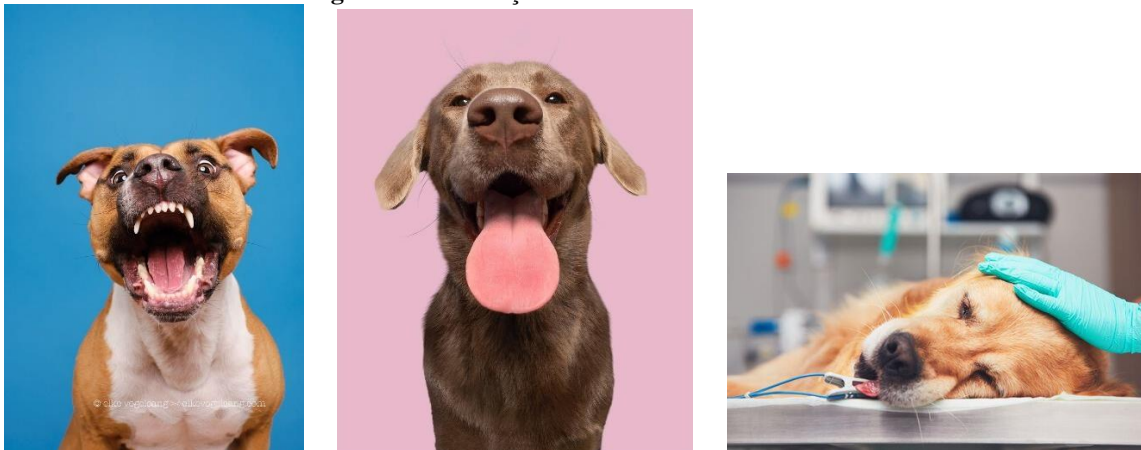
Fonte: Compilado pela autora (2022).

Por fim, mas não menos importante, finalizando a encenação, temos a cena de eutanásia do mascote de Juca, chamado carinhosamente de Barney. A personificação do cachorro é a sacada para uma conversa franca entre o tutor e o tutelado.

“Juca: Calma, Barney. Já vai acabar.

Barney: Não cara, não. Se você quer me homenagear não coloca esse nome. Ele não me representa.”

Figura 7 – Encenação teatral II Arrã referências 2



Fonte: Pinterest (2022).

O imediatismo sequencial das cenas é importante para gerar a atmosfera do nosso cotidiano, no qual tudo é rápido, tudo é para ontem e, vez em quando, ainda que inconscientemente, tomamos

decisões que nos modificam e aos que estão à nossa volta, sacrificando das nossas vontades pelo desejo do outro ou, como em *Arrã*, pelo simples desejo da máquina, do público ou da tutela.

2.2 O QUE RESTOU DO AUDIOVISUAL PARA DENTRO DO TEATRO

Arrã traz todas as características tecnológicas que permeiam o nosso cotidiano. Nesse texto, o meu impulso se deu com o propósito de trabalhar com o audiovisual (que foi nosso camarada durante a pandemia), dentro dos palcos, tornando-se o ponto de partida para iniciar a montagem do espetáculo.

A princípio, começamos com os passos na sonoplastia. Na mesma, minha vontade foi salientar o uso de uma linguagem com sons cotidianos para a ambientação dos espaços. Relato aqui alguns exemplos, como: o som do carro em movimento, a digitação de teclados dando uma atmosfera de um escritório, alarmes em disparo, entre outros, fazendo com que o som e o texto se mesquem e façam parte de um único conjunto, dando sentido à cena e às falas que serão ditas pelos atuantes.

O uso das projeções, em determinados momentos, também caminha com o mesmo intuito da sonoplastia. Atualmente somos atravessados pelos usos das mídias sociais, a todo o momento, seja pelo celular, seja pelo notebook, televisão. Tudo o que consumimos tem relação com a tecnologia e com o mundo a nossa volta. Incluir isto, dentro de cena, foi importante para dar sentido ao que estávamos buscando, desde o princípio, com o texto.

As críticas sutis ao nosso uso exacerbado das redes sociais e as ferramentas inseridas dentro dela, são o que levam e compõe o espetáculo. Dizem que não somos mais nós mesmos, que a realidade está totalmente facetada por filtros, que já não mostramos mais o que é a vida real, apenas uma parte dela, uma parte, geralmente, enganosa.

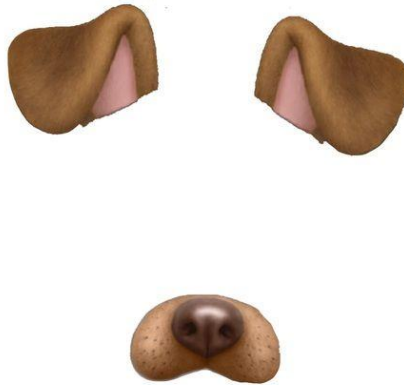
Se antes podíamos utilizar do audiovisual para as cenas online, agora a vontade de mesclá-las se torna presente nas cenas no espaço do tablado. Referências como filtros de Snapchat e Instagram são usados para compor parte da concepção de alguns personagens e da cena. Essa caracterização é vista nas projeções de cenas, nas montagens de cenários e com o Chroma-Key.

Trazer essa realidade midiática para dentro do espetáculo é o ponto no qual queremos chegar. Até onde essas intervenções mudam nossa maneira de ver o mundo? E mais do que isso, é

um teste, enquanto diretora, em trazer esse mundo que faz parte do nosso cotidiano para dentro do teatro. É possível usar a tecnologia a nosso favor para a concepção de um espetáculo?

Um dos exemplos que gostaria de relatar do trabalho é o uso do filtro das redes sociais, para a criação de uma das cenas, em específico a cena do Barney. A caracterização do filtro do *Snapchat* para dentro do espetáculo se dá pelo artista plástico Dinho, que criou as orelhas de cachorro e o focinho que são utilizados na peça para a fazer a convenção do mascote, já na projeção usamos o filtro do próprio aplicativo.

Figura 8 – Encenação teatral II *Arrã* referências 3

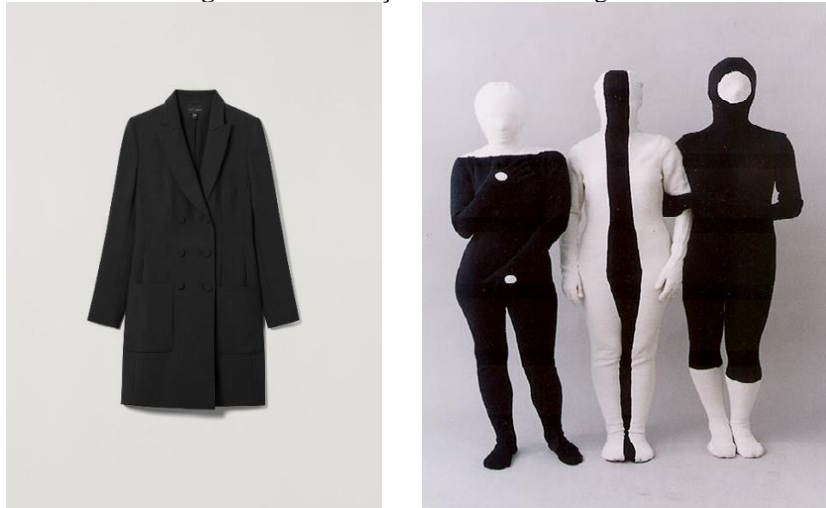


Fonte: Snapchat (2022).

Todos os recursos que são utilizados na peça são tentativas de trazer elementos que pudessem, de alguma maneira, comunicar essas convenções tecnológicas e midiáticas do dia a dia.

Os figurinos de ambos os atores são simples. Optei pelo uso de um figurino todo preto, com a sobreposição de um sobretudo, que tem bolsos tanto no interior quanto no exterior, para inserir os objetos que serão utilizados, maneira prática e rápida para a resolução das cenas que vêm na sequência.

Figura 9 – Encenação teatral II *Arrã* figurino



Fonte: Pinterest (2022).

A ideia é das caracterizações serem feitas ou por objetos (montados na hora da atuação) ou pelo corporal do artista.

O trabalho de iluminação é todo pensando e feito por focos. Na cena 1, o foco é dado para ambientalizar dois espaços distintos, o carro de Lucas e o multiverso de Rose (GPS), já na cena 3 o foco de luz é único e amplo.

A iluminação no espaço vem em um primeiro momento para delimitar o espaço de cena do atuante e depois para relatar dois espaços distintos em um mesmo espaço (o tablado).

Figura 10 – Encenação teatral II *Arrã* iluminação



Fonte: Instagram (2022).

2.3 ARRÃ E O PROCESSO FINAL

Arrã teve um espaço de maturação até chegar a este momento em que escrevo agora, reflexiva, sobre o processo até aqui. No dia 14 de junho de 2022, às 19h, realizamos a apresentação na sala de Artes Cênicas do Centro de Artes. Tudo seguia de acordo com o protocolo que havia estabelecido: aquecimento, ensaio, passagem de vídeo e som, apresentação. O que eu não colocava na lista de acontecimentos é que a pré-disposição das cadeiras para o público, dificultaria a visibilidade na última cena da peça.

Fizemos as cenas da seguinte maneira:

Cena um: Rose o GPS e Lucas, atuação feita em pé, duas iluminações com focos distintos e bem delimitados, zona futurista criada pela projeção azul atrás dos personagens.

Cena dois: Maurílio e Lúcia estão projetados no mesmo local da projeção mencionada anteriormente, os atores parados em cena, criando uma sobreposição de imagens. Aqui, penso que poderiam ter sido mais bem aproveitados o espaço e a própria cena. Os atores poderiam estar em movimentação, criando desenhos que se relacionariam com a cena que era transmitida, potencializando o virtual e o presencial.

Cena três: Barney e Juca, atuação feita no chão, delimitada em um único foco, no centro do palco. Luzes se acendem e a cena inicia-se. Utilizo da máscara do mascote, focinho e orelhas para a convenção do cachorro.

Na cena três, a iluminação, o erro da distribuição do público mais a soma de uma sala que ainda não havia sido estudada e utilizada para outras montagens, obtiveram sucesso no que diz respeito a falha para a contemplação do espetáculo. Explico a você o motivo, como a cena foi reproduzida no chão, o público que se encontrava a partir da segunda fileira não conseguiu acompanhar a cena, já que a iluminação foi feita próxima ao público que se encontrava na primeira fileira, e nós, atores, estávamos no chão.

O uso do espaço em que a apresentação ocorreria, foi pouquíssimas vezes utilizados para passagens de iluminação e som, devido ao fato de ser uma sala prática de uso comum da universidade para os cursos de teatro e dança, acarretando a possibilidade de erros.

Num aspecto geral, me sinto feliz e contemplada com o que foi apresentado em virtude do tempo que tinha para realizar o feito. Foram quinze semanas de ensaios, gravações, refinamentos de cena, elaboração de conceito dos figurinos e colaborações que fossem fáceis para realizar as intervenções de acordo com as mudanças de cena. A ideia é continuar com este projeto para uma futura pesquisa de mestrado, apresentando o texto na íntegra e aprofundando o estudo da imagem do *atuante* em cena, com os recursos tecnológicos.

CONCLUSÃO FINAL

Há um tempo, tudo o que foi escrito aqui, eu não imaginava que fosse possível. Lembrar disso traz em mim uma reflexão tão grande quanto a proporção dessa pergunta: o online ainda é considerado teatro? O embate desses dois espaços, sempre foi algo que gerava grande crítica e nos fazia questionar sobre esses ambientes, possíveis ou não. A verdade é que sim, como dizem alguns grandes mestres, a criação é possível mesmo que remotamente.

A concepção de teatro ou o que imagino sobre ele é que o teatro nada mais é do que aquilo que acontece em um único momento, uma única vez e de uma única maneira. Em Encenação teatral I, ainda que a apresentação tenha sido feita no mesmo momento da transmissão (não gravada e lançada), conseguimos o *plus* de gravá-la, possibilitando reassisti-la a qualquer momento, via youtube.

Inclusive, ao revisitar o link de *A Sós*, após um ano da apresentação, para a escrita deste presente trabalho, modificaria algumas questões que se sobressaíram na gravação. Uma delas, seria trabalhar sem a música que tocava no fundo da cena e que, como o programa que utilizamos não permitia que o anfitrião da sala colocasse a música para a atriz, no momento necessário, (ferramenta que em outros programas, como no *zoom*, é possível) o som saiu estourado e com muitos ruídos, perdendo a lógica e a potência que ali poderíamos obter. Entretanto, como sempre na vida tudo tem dois pesos e duas medidas, Brenda me relatou que presencialmente este instrumental foi um estímulo para entrar na atmosfera desejada e dar ritmo à cena ali proposta.

Apesar do ambiente remoto ter sido desafiador para a concepção de espetáculos, criação de personagem e imagéticas de cena, ele também nos mostrou que as ferramentas audiovisuais podem ser nossas aliadas na construção de uma peça de teatro, entrando em confronto ao que antes não idealizávamos trabalhar com, até nos depararmos com o online, *A Sós* abriu minha cabeça para experimentar um mundo diferente do que estava habituada. Mundo este cheio de ferramentas, tanto nas redes sociais que utilizo para a caracterização de alguns personagens, quanto programas de edição visual que contribuem para o processo final.

Ao amplificar a nossa mente para novos experimentos, o resultado que consegui compor é o *Arrã*, projeto feito para usar e abusar das tecnologias ao nosso favor, dentro de um tablado, e buscar o novo, em um espaço atemporal, que é o teatro. Trabalhei com o Kelvin, aluno da graduação em Cinema e Audiovisual, também pela Universidade Federal de Pelotas, e de maneira

colaborativa criamos a concepção do espetáculo. Vínculo e laço que foi importante para a parceria que possibilitou o uso de salas e equipamentos e, com isso, tornando possível meu grande desejo, que era instituir as projeções em cena, trabalhando com a imagem.

A imagem presente (o corpo humano, o físico).

A imagem animada (o corpo humano, o projetado).

Assim, mesclamos as nossas duas formas físicas em uma única cena. A verdade é que experimentar é a única forma de conceber novas ideias e de utilizar disso para dar voz ao que na nossa mente borbulha em busca pelo extraordinário.

Que tenhamos coragem de dar voz ao que nos instiga, tanto nos momentos de crise, quanto nos momentos de êxtase. E digo mais, se não houvesse sido atravessada por períodos obscuros entre a crise e a depressão, não teria chegado a este insólito resultado.

No encerramento disso tudo, o desfecho é: não se esqueça de não desistir. Resistir é nossa maior arma para continuar vivendo e respirando a arte.

Ela tem o potencial indescritível de cura.

Eu juro a você.

REFERÊNCIAS

A SÓS. **Youtube**, 2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ojsL8F4al90&t=327s>. Acesso em: 26 maio 2022.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. 30ª Edição. Editora Palas Athena, 2014.

COHEN, Samantha Augustin. **Teatro de Grupo: Trajetórias e Relações, Impressões de uma visitante**. Univille: 2010.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Editora Olhares, 2021.

HÜBNER, Zygmunt. Pode-se ensinar direção?. **Cadernos de teatro**. Rio de Janeiro, SNT/Tablado, nº 83, p. 1 – 5, outubro–novembro–dezembro, 1979.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** 1ª Edição. Editora Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida**. 1ª Edição. Editora Rocco, 2020.

LOIOLA, Rita. O riso é tão importante para nossa vida quanto a inteligência ou a criatividade. **Revista Veja**, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/o-riso-e-tao-importante-para-nossa-vida-quanto-a-inteligencia-ou-a-criatividade/>. Acesso em: 26 maio 2022.

MONT SERRAT, Bárbara Suassuna Bent Valeixo. **Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre os objetos de cena**. 2006. 93f Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

NOT IT, Samuel Beckett, [1973]. **Youtube**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>. Acesso em: 26 maio 2022.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A encenação: visão e imagens**. In: *A arte do teatro: entre tradição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SANTOS, Gláucio Machado. **Aprendizagem de Direção Teatral: Análise e sugestão de práticas de ensino para a iniciação do diretor de teatro**. 2008. 132f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, UFBA, Bahia, Salvador, 2008.

TEIXEIRA, Jociel Carvalho; XIMENES, Fernando Lira. O percurso contínuo do processo criativo da luz. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 31, p. 130-139.