

Corpo, voz, coisa e personagem: o teatro de marionetes na encenação de Auto da Catingueira

Ana Cristina Moreira Pessoa¹

A proposta principal da presente pesquisa é discutir a formação de *imagens de sertão* a partir dos diálogos entre linguagens cancional e de teatro de marionetes na gravação em DVD da encenação da ópera *Auto da Catingueira*, de Elomar Figueira Mello, ocorrida em 2011, no Palácio das Artes de Belo Horizonte.

Dentro desta proposta, busco trazer um determinado olhar acerca do entrelaçamento de diferentes modos de fazer arte — múltiplas linguagens e memórias em diálogo — de maneira historicizada e territorializada no contexto brasileiro contemporâneo, localizando, ainda, as discussões no âmbito da Literatura Comparada em contato com o entorno transdisciplinar em que ela acontece.

Tal temática veio se desenvolvendo e se recortando por diversos caminhos teóricos e metodológicos ao longo de sete anos de pesquisa sobre a obra de Elomar, e suscitou ideias que poderiam ser direcionadas para os mais diversos eixos de discussão, dos quais tenho escolhido poucos a fim de conseguir algum aprofundamento em questões que me instigam enquanto pesquisadora-professora-estudante e que entendo como produtivas para a pesquisa e para o campo dos estudos de literatura.

Auto da Catingueira, gravada em vinil em 1983, conta a história da heroína² Dassanta, uma pastora catingueira muito bonita que gostava de provocar ciúmes nas outras moças e pedir presentes da feira. Entre as palavras ditas pelo narrador sobre a catingueira e a aparição desta no palco, em forma de voz e marionete, algumas cenas são criadas trazendo uma atmosfera de “visages e latumias”, de invisível e mau assombrado. Trata-se de algo como um amálgama do imaginário da própria personagem, do sertão onde ela vive e de tudo aquilo que já foi dito, escrito, cantado e desenhado sobre o sertão, que inevitavelmente se comunica com o que já reside no imaginário dos espectadores acerca desse lugar-imagem “sertão”. Devido à seca, Dassanta e a família retiraram-se de sua terra para buscar melhor vida, mas no “Pouso dos Sete Estrêlo” ela se apaixonou pelo tropeiro e fugiu com ele. Os dois amantes morreram num desafio de violas e a mulher se transformou num pássaro de asas amarelas, o Passo

¹ Pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). *E-mail*: ana.cristinampessoa@gmail.com.

² Chamo a personagem principal de heroína pois considero que *Auto da Catingueira* traz algumas características afins à forma da tragédia.

Japiassoca-assú. Tudo isso é contado aos espectadores pelo narrador-cantadô, figura simbólica e carregada de muitos significados, especialmente ligados à tradição da oralidade.

Assim, de que maneira posso imaginar *Auto da Catingueira* senão como um encontro poético de pequenas luminescências a brilharem aqui e acolá pela paisagem de uma ópera, de um teatro, de um chão? — uma catingueira bem bonita e provocativa que sonha em conhecer o mundo; três músicos sentados ao palco tocando, cada qual, o timbre que tingirá o cenário a cada instante; o tropeiro *turuna pachola*, moço e muito viajado e o Cantador do Nordeste, cujo mote rendeu-lhe três mulheres; uma boneca movida por atores e manipulada em gestos passionais; Anjos Alvo Sinhorin, que viu a filha nascer numa noite de tempestade e dela conseguiu fazer o sacramento, sem dinheiro para o registro civil de nascimento; sete crianças que morreram de sede e sobem ao palco na forma de um facho oscilante de luz sempre na iminência de se apagar; formas gigantes e assustadoras a dançarem na penumbra do cenário; uma mulher desmantelada que certo dia abriu a porta e deu de cara com um bicho; a voz lírica que dá forma às dores da heroína; Chico Nicolau e Menezin’Serradô; Naninha; Fragazona, gorda e fôrra; dois atores a cantarem o desafio de viola que põe fim à disputa pela bela mulher; Lubião; Rumão; o cego cantador da feira; a “mulé reizêra” que faz panelada e frigideira para os viajantes que chegam na feira; o homem feiticeiro e curador; Madô de Juca Dido; Zefa de Iô Joaquim; um narrador-cantador, ouvinte de todas essas histórias e delas contador.

A meu ver, tal é a sobrevivência na forma de memória, de pequenas “auroras” do sertão, feitas de linguagens e imagens, desejos e interrogações, os quais já significam uma resistência ao reino da glória simplesmente por sobreviverem e subirem ao palco com suas tantas territorialidades tão singulares, tornando-se vaga-lumes errantes, escrevedores de poesia a partir das pequenices da vida cotidiana, das realidades transformadas em lendas vivas, vidas narradas em mitos humanos, saberes feitos em credices. Esses personagens-corpos sertanejos precisam resistir aos estereótipos moldados para transformar toda a complexa multiplicidade do timbre local povoado de histórias de personagens e tradições num pacote homogêneo de mercadorias rentáveis e de fácil consumo.

Nesse sentido, mantêm-se movimentando incansavelmente nas memórias responsáveis por sua aparição de uma forma um pouco mais independente, pouco mais fugaz que a grande “nobreza” dos refletores e da mídia. Seguem dinâmicos, intermitentes, arcaicos e sempre atuais, trazidos de um passado mítico nas vozes de uma tradição para o presente de cada ouvinte no presente de cada contação por um narrador que atua, ele mesmo, como afeto

pequeno, errante, num mundo iluminado (ou obscurecido) por olhos e memórias frios, impecáveis e virtuais.

Ao trazer a simbologia dos vaga-lumes, faço referência ao texto de Georges Didi-Huberman, “Sobrevivência dos Vaga-lumes” (2014), no qual o teórico inicia uma discussão sobre a sobrevivência dessas histórias de pequenas “auroras”, de memórias e de pessoas que, como todas as outras, são feitas de desejos e interrogações, e que por isso mesmo resistem ao poder instituído, ao reino da glória ou do pessimismo espetacularizados, através de pequenos gestos de potência, de sangue e de afeto.

Tal é a memória do narrador de *Auto da Catingueira*, cujos olhos são trazidos à cena na figura do cantador: “Numa sociedade tradicional, como a catingueira, a herança é oral e depositada em olhos e memórias privilegiadas. Essa é a missão do cantador...” (MELLO, 2011, p. 6). Essa figura, na encenação do *Auto*, dá tom à composição e assegura, sempre dinamicamente, a sobrevivência de alguma imagem que não se coloca no palco como “espetáculo”, mas na forma de faísca singular a brilhar aqui, ali e acolá, no breve espaço de um “causo” que aconteceu muito tempo atrás, “lá nas banda do Brejo” (2011, p. 7).

O pesquisador Ribeiro acredita que os trabalhos de Elomar trazem dois diferentes sertões, os quais coexistem no espaço da imaginação, sendo o “sertão oficial” atrelado aos contextos geográficos e políticos e o “sertão profundo” um espaço transcendente e onírico. No texto “A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito” (2014), o pesquisador afirma que “Através da ideia de ‘sertão profundo’ Elomar dimensiona sua estética na atemporalidade, onde convivem elementos da cultura clássica e da cultura nordestina...” (p. 191).

Como afirma Elomar na introdução do encarte: “Mesmo porque o partido em palco desta minha — primeira — ópera, teria, teria não, tem que ser na linguagem do ‘Era uma vez...’ que fale de um tempo e um espaço perdidos na eterna entropia rerum.”. Ainda de acordo com Ribeiro, na trajetória musical de Elomar há uma relação íntima entre “...processos composicionais e vivenciais, atribuindo uma profunda dimensão de significado social ao seu universo estético.” (2014, p. 191)

Assim, esses espaços imaginados por Elomar não dizem respeito apenas a uma estética particular a agregar essa bela multiplicidade de formas e desenhar um qualquer “sertão”. Eles também guardam uma dimensão ética de “resistência” a um discurso dominante, trazendo para o palco uma potência *vaga-lume* que brilha intermitente em sobrevivência face aos grandes refletores de uma cultura de mercadoria.

Chico das Chagas, então, arrumando-se para a festa de São João, é trazido ao palco na forma do boneco, brevemente focalizado pela filmagem: entre as ações de colocar no bolso um lenço branco, um jasmim e um pente, podemos observar seu gesto de pousar o olhar e a mão no rosto da atriz que o manipula, como a conseguir conquistá-la, já que esta o olha de volta, sorrindo com a mesma expressão de interesse com que por ele é tateada. Seus movimentos parecem confirmar a definição de “turuna pachola”³, bonito e sedutor viajante arrumando-se para chamar atenção sobre si na festa de São João, tal “quilarão” “riscano” “no terrêro feito um rái”.

No texto “A marionete, ou a mimese complexa & A complexidade das ‘figuras’ no teatro enquanto ‘mimese’” (2018), os autores Didier Plassard e Cristina Graziolli explicam que as transformações tecnológicas e sociais que vem acontecendo na contemporaneidade das artes cênicas as tem impulsionado a se redefinirem, expondo o jogo dialético que acontece entre a presença real dos atores e a utilização de imagens, objetos, ou aquilo que Graziolli denomina “figuras”, o que, nessa discussão, refere-se aos bonecos — composições múltiplas e que, por isso, implicam em relações com os diversos elementos do espetáculo. Sendo assim, não seria frutífero, hoje, buscar uma definição para cada marionete em si, mas sim investigar as relações que ela estabelece, seja com o corpo do ator, com o espaço e o tempo da cena, figurino, cenário...

Tal noção desloca as definições mais comuns do teatro com bonecos, baseadas nas ideias de animação da matéria e perfeição dos movimentos, estes devendo estar o mais próximos possível dos movimentos humanos. Diferentemente, os novos trabalhos que vem sendo realizados na cena contemporânea tem focado sua força na potencialidade que a marionete tem de estabelecer, em cena, uma confrontação, uma conversa, entre o que é vivo e o que não é, entre imagem e sentido, concreto e abstrato. Sendo assim, encontrar a perfeição do movimento numa correspondência com o movimento do homem não representa mais o ideal dos principais espetáculos. Diferentemente, o jogo entre marionete e corpo tem acontecido no sentido de expor, e não de mascarar, a origem fictícia no movimento do boneco. (PLASSARD, 2018, p. 59)

O efeito desse deslocamento no palco parece ser o de expor que o que é vivo não se separa do que não é de maneira dicotômica, nem se relaciona com os demais elementos da peça por uma relação de hierarquia ou subjugação. Ao contrário, a cena emana desse diálogo

³ De acordo com a descrição do encarte, a expressão “turuna pachola” significa “um tipo sócio-cultural meio vagabundo, meio aciganado, destemido, folgazão.” (MELLO, 2011, p. 16)

em que o protagonismo é intercambiável entre os diferentes elementos presentes no palco; relação na qual o boneco ocupa um lugar limiar entre vivo e não vivo, imagem-objeto e ator-personagem, tão vivo e tão inerte quanto pode ser a “figura” movente que se empresta ao personagem e com ele fala, tal como falam o ator e o cenário, o texto e a iluminação.

Plassard explica, ainda, que o teatro de marionetes traz consigo a potência para produzir, através de suportes que lhe são específicos, um espetáculo singular, pois se trata de uma linguagem que difere de todas as demais na sua maneira de conceber e organizar a representação teatral. (2018, p. 61). Assim, o suporte das marionetes possui forte potência de engajar nossa imaginação em um jogo de simulação do qual surge a representação.

A partir destas considerações, o teórico expõe que na modalidade de *mimese* denominada por ele de “complexa”, atuam pelo menos dois suportes distintos — o marionetista e a marionete — de cuja relação construímos mentalmente a figura imaginária do personagem. Tal atividade imaginativa é explorada pelo teatro que vem sendo realizado contemporaneamente no sentido de abrir a relação entre ator e boneco à vista do espectador: “[...] o duplo jogo do ator e da marionete, para servir de suporte ao imaginário do espectador e produzir a representação ficcional do personagem, é completamente exposto.” (PLASSARD, 2018, p. 61). Trata-se, assim, de uma dialética entre o “fazer ver” e o “esconder-se à vista” (GRAZIOLLI, 2018, p. 64), na qual o ator é e não é o personagem assim como a marionete é e não é o personagem, ator por vezes é marionete e marionete pode ser ator, recusando a ideia de uma “correspondência completa” entre ela (marionete) e o mundo a fim de produzir uma “imagem imperfeita, falha em aparência”, suporte aberto e lacunar para a “representação imaginária de um personagem” (PLASSARD, 2018, p. 66).

Desta feita, tal teatro expõe o caráter lacunar e lúdico da imagem à qual a marionete remete: o personagem movimentado por ela, dela recebe suas próprias tonalidades, tornando-se um pouco “objeto”. De outro lado, no entanto, se cada boneco mostra insistentemente ao espectador seu caráter de “coisa”, não deixa de expor, também insistentemente, que faz referência a algo que não é coisa, enquanto *mimese* de um personagem, de um ou muitos seres “vivos”:

Claramente, a insistência no estatuto de objeto do suporte estendido à nossa imaginação não se limita à produzir a representação de um personagem ficcional que será em parte coisificado: ela estende os efeitos desta “misrepresentation”, desta representação falsificada, sobre o elemento do mundo exterior ao qual ele faz referência: a humanidade inteira. A figura marionética se faz alegoria, representação simbólica do estado de nossa humanidade. (PLASSARD, 2018, p. 68)

Em outras palavras, a marionete atua a mesclar mundo de homem e o de coisa, coisificando o personagem numa alegoria à própria humanidade. Nesse sentido, enquanto vemos à nossa frente algo que se enquadra, segundo nossas formas de classificar, no estatuto de objeto, tal imagem move-se como se moveria o personagem narrado, e dele adquire certas características que serão prontamente redesenhadas e tingidas pela imaginação, esta sempre buscando no próprio boneco e nas relações que ele estabelece com tudo o mais algum suporte para começar a atuar no jogo de cada cena.

Chico das Chagas, então, antes de “homem”, vive em nosso imaginário nesse interstício entre gente e coisa, “figura” a se mover no palco encenando o que é vivo e o que não é numa dialética potente entre “fazer ver” e “esconder-se a vista”. Assim, mesmo quando já não é apenas o boneco que dá vida ao personagem, mas também o ator e cantor Xangai, de sua imagem, sempre alguma semente “marionete” permanecerá em nossa imaginação.

A esse respeito, relembro as *imagens vaga-lume* e a elas atrelo essa potências das marionetes explicada por Plassard, a fim de começar a pesquisar como é que nós, leitores, mobilizamos nossa imaginação a partir de algum suporte material — fagulha que a engaja num jogo dialético do qual emanam as *imagens vaga-lume* de um personagem, de uma narrativa, de um *sertão*. Podemos até *imaginar*, com Didi-Huberman, que “em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração.” (2014, p. 61). Pois a imaginação consiste nesse complexo instrumento que vive a produzir imagens, colocando em contato improváveis tempos e espaços. Assim, um presente ativo no qual são exploradas no palco as relações sempre lacunares entre o corpo-humano, o corpo-objeto e o corpo-personagem entra e diálogo e em tensão com um passado reminiscente na imaginação de um espectador, momento em que o estatuto de objeto do boneco se conecta com o estatuto de homem do ator e com o estatuto de ficção do personagem. Daí podemos formar nossas próprias imagens e as ligar a tudo o mais com que nos relacionamos no mundo — pretérito, presente e futuro.

E então o personagem “em parte coisificado” abre-nos a imaginar a “coisificação” do próprio homem, e a figura da marionete, homem e coisa, torna-se também alegoria do estado de nossa humanidade. A dialética do boneco entre “fazer ver” e “esconder-se a vista”, mostrando-se, simulando-se, como homem e como objeto, leva-nos a pensar em nossa própria dialética pessoal e íntima entre “fazer ver” e “esconder-se a vista”: mostramo-nos, simulamo-nos como homens e como objetos — ambos estatutos que inevitavelmente nos cabem nessa

sociedade do espetáculo em que nosso corpo, nome e imagem estão a todo tempo na iminência de serem apropriados pela dinâmica da mercadoria, pelas relações de poder.

Nesse mesmo sentido, a respeito do espetáculo R.O.O.M., da companhia alemã *Meinhardt Krauss Feigl* (Cinematographic Theatre), Renata Ferraz (2016) elabora interessantes observações que podem ser trazidas para o contexto do estudo de *Auto da Catingueira* a fim de potencializar estas reflexões. Em sua pesquisa, a autora busca estudar, em âmbito teórico-prático, a incessante reorganização de estatutos e hierarquias entre diferentes elementos que participam de uma encenação no palco, mais especificamente, entre o corpo, a imagem em movimento e a marionete. Seu intuito é propor uma problematização das hierarquias que, em geral, moldam o fazer cênico. Assim, por exemplo, no cenário do espetáculo estudado por ela, o boneco (personagem-títere) permanece estático e não é animado pelo corpo em cena (personagem-cênica), com ele negociando o espaço cênico como igual. A esse respeito, a pesquisadora reflete que

A marionete possui, de certa forma, as características de duplo da personagem-cênica, na medida em que se apresenta como uma espécie de ser intermediário, a saber: ser e não ser simultaneamente aquilo que pretende representar (Vernant, 1991), ou seja, a personagem-títere guarda semelhanças à personagem-cênica no concernente ao figurino, cor da pele, forma com que se movimenta, ao mesmo tempo em que presentifica a existência perdida do corpo em cena. (FERRAZ, 2016, p. 230)

A partir dessas reflexões, quando vejo o corpo do ator entrar no centro da cena no final de “Dos Labutos”, somente depois da aparição do tropeiro na figura do boneco, fico a questionar se, aqui, é a personagem-cênica que possui, de certa forma, as características de duplo da marionete, e não o contrário. Nessa perspectiva, não seria a personagem-títere que guardaria semelhanças com a personagem-cênica, mas o corpo em cena que adquiriria certas faces do boneco, seja em relação ao figurino, cor da pele, movimentação.

Nessa direção, começo a acreditar que estou a ver algo que se aproxima daquele deslocamento explicado por Ferraz, com a incessante troca de estatutos entre os elementos da encenação — o ator está sentado no canto do palco e de cabeça baixa desde o início do Canto, mas é somente no final que ele se levanta e permanece, ainda na penumbra lateral, aguardando que o narrador termine essa parte da narrativa e o boneco finde sua movimentação. Desse modo, durante praticamente todo o Canto, foi o boneco que ocupou o centro do cenário, a iluminação voltou-se em sua direção e sua imagem foi protagonista na apresentação do personagem. E quando, ao final, o ator começa a dançar no centro do palco

sem dizer palavra, sob o som do violão e a breve iluminação do protagonismo, sua imagem e gestos são tensionados com a presença anterior da marionete, redesenhados pela imaginação, de modo que, agora, parece ser o corpo em cena que presentifica a existência perdida da “figura” em cena.

Nesse “jogo dialético do olhar e da imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 65), o que imagino é a sobrevivência dessas *imagens vaga-lume* a desenhar no palco pequenos gestos de resistência. E se vejo cenas que me incitam a “problematizar as hierarquias cênicas históricas” (FERRAZ, 2016, p. 226), minha imaginação atrela esse presente ativo com algum Outrora historicamente constituído, momento em que as próprias hierarquias sociais são problematizadas: “...o exercício de criar uma dramaturgia da cena é análogo ao da criação e manutenção dos regimes de poder, de outro modo, a autonomia e a subversão da criação teatral repousam sobre o mesmo solo das manobras de dominação da esfera social..” (FERRAZ, 2016, p. 228)

Nessa direção, acredito poder defender que essa marionete “Chico das Chagas”, a qual chega ao palco de *Auto da Catingueira* por meio do trabalho do grupo de teatro Giramundo, assim como as demais que aparecem no espetáculo, não se enquadra exatamente nas formas que vem sendo criadas pelo teatro contemporâneo no sentido de negar a correspondência com o movimento humano, e especialmente na maneira como tal é trazido ao palco. No entanto, com este teatro dialoga a todo tempo, pois dele faz parte, com todas as suas diferenças acionadas por uma proposta que foge à própria ideia de “contemporâneo” para adentrar nessa “linguagem do ‘Era uma vez’...”. Sua simples (e tão complexa!) existência, no entanto, é suficiente para deixar impresso nesse mesmo contemporâneo sua marca, ao mesmo tempo em que é por ele, irresistivelmente, marcada. Afinal, acredito que podemos ver nesse trabalho uma noção de “contemporâneo” no sentido de que “Ser contemporâneo, [...], seria obscurecer o espetáculo do século presente a fim de perceber, [...], *dar-se os meios de ver aparecerem os vaga-lumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 70)

Assim, os gestos populares da cultura *sertaneza*, atrelados ao espaço imaginativo do “Era uma vez...” trazem não apenas a beleza estética da ópera elomariana associada ao teatro de bonecos, mas ainda um campo de reflexão ética no que diz respeito à sobrevivência dos pequenos vaga-lumes em meio a uma sociedade repleta de grandes *stars*. Trata-se da ética “do rosto humano ‘qualquer’”, com atenção às suas singularidades de rosto único, anônimo, intermitente, repleto de todas as intensidades atreladas a cada pequena unicidade que constitui toda a complexa multiplicidade cultural dos povos:

Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 72)

“Revolta” trazida pelo autor no sentido de resistência à proliferação das imagens utilizadas como propaganda e *merchandising*, ou seja, contrapoder ao poder da mercadoria, o qual tem como intuito tornar os povos subjugados.

Assim, temos esse personagem turuna pachola, um “tipo sócio-cultural meio vagabundo” a ganhar o protagonismo do Canto e o coração da heroína. E o narrador aumenta a aceleração e a intensidade na entoação dos versos 77 a 80, pois parece ser contra sua própria vontade que canta o destino de Dassanta, apaixonada por este que “tia pauta c’o Cão”, que escapa ao modelo socialmente aceito e não se adapta ao “código de moralidade sertaneja”, boneco e personagem que desloca as hierarquias do espaço cênico ao dividir esse mesmo espaço com o ator, colocando em tensão corpo e coisa como a questionar a própria coisificação do corpo. Este que amedronta o próprio código, pois tem em suas mãos uma viola, “mais pió quê ua pistola/qui tingui febre ispanhola”. Ou seja, o turuna pachola, essa *imagem-vaga-lume* meio aciganada que vive a se movimentar para longe dos grandes holofotes, dinâmico e sobrevivente, trazendo consigo a arte do cantador e toda sua dimensão de resistência, de “marginalização”, com linguagens do povo retrabalhadas em canções e memória oral, com gestos retrabalhados em versos, rostos refeitos em melodias. O tropeiro, então, mensageiro da arte, viaja de lugar em lugar a colecionar amores, canções e histórias a serem contadas e recontadas na linha da tradição oral, na intermintência dessa memória que é, ainda, alegoria para toda história da humanidade, sempre escrita nesses embates entre palavras-vaga-lume e as ferozes palavras-projetor: “Saber-vaga-lume. Saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura:” (DIDI-HUBERMAN, p. 136). Casou-se, *ajuntou-se*, *imbrechou-se* ou não, com Dassanta — talvez não seja esse o motivo principal do Canto. O fato é que, ao final, o som do violão desenha seus passos de belos acordes e ele dança no centro do palco: quando tudo o que esperávamos era que simplesmente cantasse, de boca calada, o tropeiro artista dança, arteiro, desloca-se de nossos holofotes e se cala ao entoar esse belo poema no qual o corpo se torna linguagem

REFERÊNCIAS

AUTO da Catingueira. Compositor: Elomar Figueira Mello. Direção: João das Neves. Intérprete: Luciana Monteiro de Castro, Marcelo Bernardes, Ocelo Mendonça, Saulo Laranjeira e Xangai. Vitória da Conquista: Associação Cultural Fundação Casa dos Carneiros; Ministério da Cultura e Eletrobrás, 2011. 1 DVD.

DIDI-HUBERMAN, G. Sobrevivência dos Vaga-lumes. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERRAZ, R. O Corpo, a Imagem em Movimento e a Marionete: a cena contemporânea oriunda de formas [in]animadas. Porto Alegre: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 226-241, maio/ago. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266062562>

GUERREIRO, S. Tramas do Sagrado: a poética do sertão de Elomar. Salvador: Vento Leste, 2007.

PLASSARD, Didier e GRAZIOOLI, Cristina. A marionete, ou a mimese complexa & A complexidade das “figuras” no teatro enquanto “mimese”. Florianópolis: Revista Urdimento - UDESC, v.2, n.32, p. 56-72, Setembro 2018.

RIBEIRO, E. A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito. Belo Horizonte: PER MUSI – Revista Acadêmica de Música – n.29, 234 p., jan. - jul., 2014.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Froteira, 2006.

RYNGAERT, J. Introdução à análise do teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHOUTEN, A.K.M. - O narrador e o cantadô: Walter Benjamin em visita ao alto sertão da Bahia – Trabalho Tese de Doutorado apresentado em São Paulo FFLCH/USP, 2003.

SIMÕES, D. (org.); KAROL, L. & SALOMÃO, A.C.. Língua e Estilo de Elomar. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 150.

SOARES, M.M.P. O reino encantado de um (in)certo sertão visto do alto de uma catingueira. Uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira Mello. Rio de Janeiro: Cartolina, 2015.