

A DIMENSÃO TEATRAL NA A *PEDRA DO REINO*

Autora: Mestranda Bárbara Tavares dos Santos

Orientadora: Ana Teresa Jardim

Resumo: Este ensaio discute uma relação entre o teatro e a televisão a partir da análise da microssérie *A pedra do reino* (2006). Inspirada no *Romance d'A pedra d'O reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna (1971), a microssérie foi dirigida pelo cineasta Luiz Fernando Carvalho. O presente estudo focaliza tanto o estilo da direção como a estética teatral da obra.

Palavras-chave: teatro, televisão, literatura.

A pedra d'O reino (1971) é um romance narrado por Quaderna, um visionário palhaço popular que se encontra preso. Durante o inquérito de sua prisão ele conta sua história a um juiz corregedor se declarando Dom Pedro IV o Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao Trono do Império do Brasil. Uma história repleta de presepadas, aventuras, caçadas e duelos, aparições monstruosas, enigmas, amor, sexualidade e morte.

A presente comunicação analisa a versão televisiva do romance de Ariano Suassuna, enfocando tanto o estilo da direção quanto a dimensão teatral no resultado estético da microssérie. Gravada em (2006) e exibida pela Rede Globo em (2007) a obra foi dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

E, se de fato como pontuou o sociólogo Pierre Bourdieu (1997) a regra na produção televisiva jornalística e ou ficcional é ditada por uma busca desenfreada pelos índices de audiência, pode-se afirmar que o trabalho de Luiz Fernando transita na contramão da regra.

Aliás, para Carvalho, a regra na produção parece buscar mesmo de forma mais direcionada uma pesquisa de linguagem estética que propriamente a realização de produtos áudio visuais altamente vendáveis: “comecei dirigindo curta-metragem na década de 80. Com a queda de produção do cinema teve gente que foi para comercial, gente que foi para televisão. Eu fui para a TV. E graças a Deus, porque ali, independente da qualidade de alguns produtos, você lida um pouco mais com o humano e menos com o pacote” (CARVALHO, 2001: 98).

No que se refere à produção áudio-visual do diretor, percebe-se por meio da análise das minisséries *Os Maias* (2001), *Hoje é Dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2006) e *Capitu*

(2008), assim como, das telenovelas *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996), que, embora o Carvalho tenha consolidado sua carreira na televisão, ele optou em termos estéticos, por buscar uma interface com a narrativa teatral e cinematográfica.

Ou seja, há tanto nas microsséries quanto nas telenovelas uma nítida opção por diálogos menos naturalistas, por cortes de cenas menos freqüentes e por planos de ação que valorizam a poesia do espaço e a sutileza do corpo – gesto – voz dos interpretes.

Ressalta-se que a pesquisa que vem sendo empreendida considera a microssérie, tanto em sua produção, quanto no seu resultado estético, sob a perspectiva de uma “encenação”, que articula em sua estrutura diversas linguagens artísticas. Nesse sentido, infere-se que a proposta de direção de Luiz Fernando Carvalho, incorpora no estilo visual televisivo não só elementos do teatro e das artes plásticas, mas, também, do cinema, do circo, da mímica, das danças dramáticas populares, e, sobretudo, das tecnologias de computação gráfica aliadas à expressividade do corpo.

Acerca da mistura de linguagens no trabalho do diretor, Ilana Feldman Marzochi afirma que:

Na *ópera mundi* de Luiz Fernando de Carvalho, tanto em *Hoje é dia de Maria* como, mais radicalmente, em *A Pedra do Reino*, a encenação contempla, incorpora e devora, almejando totalizar, todas as formas de manifestação artística, que, ao gosto do *barroco*, cujo sentido literal é “acumulação”, une e mistura cinema, teatro, poesia, pintura, circo, ópera, literatura, romance, odisséia, sátira, tragédia, picardias, cordel, maracatu, e novelas de cavalaria (FELDMAN, * In: meio eletrônico).

De acordo com visão da pesquisadora é possível inferir que *A pedra do reino* trás em seu estilo visual dois aspectos estéticos que se articulam entre si. O hibridismo e o sentido de Arte Total wagneriana. Tanto o hibridismo como a Arte Total estariam relacionados com a proposta de encenação de Carvalho que une, mistura e acumula diversas linguagens artísticas.

Para Wagner, a Arte Total (GUÉRIOS, 2008) abarcaria a união de todos os gêneros de arte em uma única obra: o drama musical. A encenação do drama musical reuniria, portanto, a poesia, o teatro, a arquitetura e a escultura entre outras manifestações artísticas. O intuito do compositor era romper com os limites que separam os gêneros artísticos visando atingir dessa forma uma arte que fosse perfeita e unívoca.

O hibridismo, por sua vez é um conceito adotado por Homi Bhabha (1998). Para o autor, o sentido ambivalente, assim como constituição de sujeitos híbridos, são características inerentes aos modelos de colonização européia. Nessa visão, as estratégias de resistência aos discursos hegemônicos se dariam também por meio da própria ambivalência. Bhabha destaca

que este *modus* discursivo ambivalente carrega um potencial transgressor, pois possibilita a tradição cultural imitar por meio da mímica (no sentido de chiste, travessura, paródia) ao invés da mimese.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que o hibridismo é uma mescla entre duas ou mais formas culturais que constitui um terceiro espaço de negociação entre elas. Este espaço limite, ou seja, este estado de “entre lugar” possibilita que surja novas formas de significações.

O hibridismo não tem um tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em jogo dialético de “reconhecimento”. [...] Estas metáforas são extremamente pertinentes porque sugerem que o hibridismo colonial não é um *problema* de genealogia ou identidade entre duas culturas *diferentes*, que possa então ser resolvido como uma questão de relativismo cultural. O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que os outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranhas a base de sua autoridade – sua regras de reconhecimento (BHABHA, 1998: 165).

Considerando o hibridismo não apenas como um cruzamento de diferenças culturais, mas como estratégia de discurso contra-hegemônico. E, deslocando o conceito para o âmbito estético no trabalho da produção televisiva, vislumbra-se no formato de direção de Luiz Fernando Carvalho uma proposta de produção ficcional alternativa. Pois, ao que tudo indica o trabalho do diretor não se propõe apenas a misturar linguagens artísticas nas microsséries. Mas, ao contrário parece buscar desenvolver por meio da hibridização das artes, uma obra televisiva que seja totalizadora e plural. E que, portanto, altere efetivamente significados e significantes, transformando, assim, padrões e regras estéticas estabelecidas.

Nesse sentido, talvez seja possível afirmar que trabalhos ficcionais como *A pedra do reino*, funcione como pequenos mecanismos de negociação dentro do próprio espaço televisivo, conseguindo, de certa forma, reverter ainda que minimamente, interesses apenas comerciais.

Poderíamos dizer que se trata, neste caso, de uma produção na qual está em jogo mais incisivamente pesquisa de linguagem artística, que pontos na audiência. Uma obra/produto que, embora subsidiado pela “lógica da indústria”, caminha na contramão do mercado. Isto porque, a produção da microssérie demandou uma dimensão mais vertical de processo criativo do que normalmente se tem na televisão. Um alto custo de produção, com um longo processo de experimentação/preparação de atores, envolvendo equipes multidisciplinares de diversas áreas de pesquisa e linguagens artísticas, gerando, contudo, ao revés, um lucro menor para empresa.

Resumindo, o estilo de direção de Carvalho ao unir diversas linguagens de arte, e ao promover negociações político-econômicas nas produções televisivas acaba conferindo à suas obras simultaneamente um papel e uma posição de “entre lugar” artístico.

Em relação à obra de Suassuna, pode-se afirmar que esta também abarca o conceito de hibridismo, pois toda a literatura do escritor articula em sua estrutura estética elementos da “cultura popular” brasileira (de origem ibérica e afro-ameríndia) com elementos da tradição teatral clássica européia (latina, medieval, comédia dell’arte, teatro elisabetano e século do ouro espanhol) (SANTINI In: RABETTI, 2005).

No que se refere especificamente ao romance de Suassuna, estes se apresentam com características estéticas armoriais. Além do armorial, a obra assume também um tom satírico, barroco-medieval, no estilo capa-espada, misturando fantasia e realidade. Uma obra épica, e, porque não dizer também teatral e performática uma vez que temos num mesmo texto, sem fronteiras tão demarcadas, referências de poemas, de música, de danças dramáticas, assim como descrições de paisagens cujos quadros repletos de contrastes de sombras e luzes trazem o tom marcante na pintura barroca.

Em síntese, pode-se dizer que o romance *A pedra d’O reino* (1971) é uma obra com características estéticas plurais, que contempla, assim, aspectos da cultura local e universal, conforme podemos ver na declaração de Luiz Fernando:

(no romance de Suassuna) Não há regionalismo, há o Sertão. Ao mesmo tempo, este Sertão tem profundas relações com a Península Ibérica, com a Espanha de Cervantes, de Garcia Lorca, com o Mediterrâneo, e com o mundo árabe. O Sertão é um mundo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia (CARVALHO, 2007: s/p).

E foi precisamente esta perspectiva de pluralidades estético-culturais que norteou toda a proposta de encenação da microssérie. Uma encenação que envolveu, conforme Alcir Lacerda, um dos produtores executivos, não só atores, técnicos e direção artística, mas, principalmente toda comunidade taperoense. “Chegamos em abril, e nossa primeira missão, foi nos aproximar das pessoas. Tanto na construção da cidade, como nos ateliês e na figuração trabalhamos com o povo de Taperoá” (In: CARVALHO, 2007: s/p). Ao que tudo indica um grande evento cênico, cuja mobilização artístico-cultural e econômica, resguardada às devidas dimensões, pode ser associada ao que acontecia durante as representações nas *Dionisiacas* urbanas, nos gêneros espetaculares medievais, ou hoje em dia, durante os preparativos comunitários para o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro, ou ainda também, durante as festas e cortejos dramáticos profano-religiosos espalhados pelo Brasil, pela América Latina e por várias partes do mundo.

Considerando então as referências teatrais marcantes no universo suassuniano, assim como os elementos do estilo da direção passaremos a análise estética da *microssérie*.

Em relação às opções de registro e montagem das cenas, vislumbra-se na proposta filmica de Carvalho uma aproximação ao Teatro Épico. Bertolt Brecht (1978) enfatiza a potência transgressora da narração e o recurso do distanciamento como possibilidades estéticas de desnaturalização da realidade ficcional: “O Teatro Épico utiliza, de forma mais simples que se possam imaginar, composições de grupo que exprimem claramente o sentido dos acontecimentos cênicos. Trata-se da renúncia a quaisquer composições ‘acidentais’ que simulem a vida.” (BRECHT, 1978: 32).

Luiz Fernando parece dialogar com a estética brechtiana em dois aspectos: ao colocar o foco principal da narrativa cinematográfica na figura do narrador e ao deixar perceber o quão dialético e irreal pode ser o registro filmico.

Na estrutura do romance/*microssérie*, como o personagem Quaderna é ao mesmo tempo o agente e o mensageiro de sua história, ele aparece em cena como duplo. Ora como um palhaço popular que se encontra sob um palco narrando sua história (plano teatral), ora como o personagem agente dos acontecimentos por ele narrados. Ressalta-se, contudo, que os fatos relatados pelo personagem rememoram cenas (planos de ação), da infância, da adolescência e da fase adulta.

Em relação a estes quatro planos de ação, vemos dialeticamente a câmera em duas perspectivas. Ora na posição frontal fixa como se estivesse no lugar do público (e neste caso Quaderna conversa diretamente com a câmera), ora movimentando-se em diferentes ângulos e distâncias mostrando assim os diversos fatos que estão sendo narrados.

Tem-se, portanto, uma alternância de enquadramentos fechados no rosto do palhaço em *close up*, com *Travellings* circulares e panorâmicos sob as imagens (da infância, da adolescência e da fase adulta) que o personagem estiver narrando. Estes dois recursos filmicos quando unidos simultaneamente na montagem geram um grande estranhamento semelhante ao efeito de quebra da quarta parede conforme explicita Carvalho:

A narrativa é mesmo vertical, ela se eleva assim como as figuras com a balsa, mas não é só pela lente, mas, principalmente, em como esta lente se coloca diante das coisas e as coisas diante da montagem dos personagens e do espaço. O vertical-ascendente-de-Quaderna é uma força que transforma não apenas o tempo e o espaço em elementos não realistas como chega também até a interpretação dos outros atores (CARVALHO, 2007: s/p).

De forma geral, pode-se dizer que o enquadramento de Quaderna é em primeiro plano ou em *close*, buscando romper, assim, com a noção de quarta parede, e, nesse sentido,

potencializando a teatralização não realista de toda a narrativa. Além da presença marcante do narrador, é possível identificar também ao longo dos episódios procedimentos que indicam passagem de tempo ou mudança de cena que aludem ao fechar e abrir de uma cortina no palco.

Em relação à interpretação, percebe-se nos corpos, gestos, vozes e modos dos personagens a referência direta aos tipos característicos da Comédia Dell'Arte como: os servos, os doutores, os enamorados, os juristas e os militares. Conforme Roberta Barni: “As máscaras e ou as personagens da *Commedia Dell'Arte* representam e satirizam as principais componentes da sociedade italiana da época, e os diversos dialetos ou falas com expressões dialetais” (BARNI, 2003: 22).

No romance o tipo jurista é o personagem do Juiz Corregedor. Acerca das características desse tipo Barni afirma que: “em geral o jurista, mas raramente o médico, era o personagem extremamente verborrágico, que utilizava as palavras numa seqüência que hoje chamaríamos de “besteiro” sem menor sentido, de forma empolada e empoleirada, repleta de erudição e pedantismo” (BARNI, 200: 23).

De fato, na microssérie, o personagem do Juiz Corregedor se mostra com falas, gestos e modos pedantes. Sua imagem está associada ao porco e a cobra. Como é muito gordo, sempre que aparece em cena está sentado de uma forma que potencializa a sensação do peso. E nas poucas imagens em que o vemos caminhar ele dá impressão de arrastar-se como uma cobra. Em geral, o ritmo da imagem quando ele está em cena é bastante lento. Com relação à fala, o personagem carrega na voz um chiado que lembra o sibilado que as cobras fazem quando estão prestes a dar o bote.

Outra marcante característica da interpretação na Comédia Dell'Arte é o potencial circense e virtuose dos atores. “No linguajar moderno diríamos que tais atores eram dotados de um *timing* espetacular e de um enorme preparo técnico, ambos voltados a responder à situação proposta pelo *copocomico* no roteiro” (BARNI, 2003: 30).

Estas técnicas circenses também aparecem na versão da microssérie. Pois, todos os personagens, se apresentam como uma espécie de trupe de atores de circo e ou de rua, portanto, eles demonstram em cena habilidades acrobáticas, assim como, de canto e de dança.

No caso específico de Quaderna, as acrobacias no solo são características marcantes nas ações do personagem. Desde o prólogo ele aparece executando cambalhotas, piruetas e saltos, subindo e descendo do palco com uma grande desenvoltura.

Além da referência da Comédia Dell'Arte, vislumbra-se ainda uma afinidade entre a proposta de direção de Carvalho e a visão teatral de Antonin Artaud. Isto porque, para Carvalho o trabalho do ator é o principal elemento da potência sîgnica e poética da minissérie. Ao que parece, o nível de envolvimento físico e psíquico dos atores durante os laboratórios e filmagens se aproximaria à idéia de uma atuação “ritualística”, semelhante à encontrada no discurso de Artaud no Teatro da Crueldade.

Na visão artaudiano, o trabalho de atuação estaria associado a um ideário técnico, mas ao mesmo tempo sagrado. Ideário este, que procura fazer com que o ator quebre as máscaras cotidianas trazendo à interpretação forças inconscientes que cada homem traz consigo mesmo. Artaud nos diz: “A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Conhecer o segredo do *tempo* das paixões, dessa espécie de *tempo* musical que rege o batimento harmônico, é um aspecto do teatro em que o nosso teatro psicológico moderno há muito não pensa” (ARTAUD, 1993: 131).

Na declaração de Carvalho pode-se perceber uma aproximação com visão artaudiana acerca do trabalho do ator:

Na prática são os trabalhos de improvisação. Na prática, é você botar o ator nessa dimensão do desconhecido para com ele mesmo e seus limites. É você encorajar a sensibilidade do ator. É você encorajar o erro. Erra! Erra! Erra que você vai encontrar alguma coisa. É o contrário de ir amontoando conceitos teóricos em cima do ator. Você vai desnudando. Pensa menos, vive, respira, procura as imagens em vez de ficar tentando construir uma explicação lógica do porque você dizer isso (CARVALHO, 2001: 105).

Em relação aos figurinos, percebe-se na microssérie a mistura de elementos estéticos do armorial, do barroco e do medieval suassuniano, com característicos da indumentária dos personagens dos cortejos dramáticos populares brasileiros.

De uma forma geral, todas as vestimentas apresentam alternâncias de tecidos finos como seda e renda, aliados à palha, ao couro, aos espelhos e as fitas de cetim, cujo efeito, proporciona simultaneamente, tanto uma semelhança com as roupas da década de 30 (período em que a trama se passa) quanto às características fantásticas das indumentárias dos personagens de circo popular, e dos brincantes dos Maracatus e das Cavalhadas.

Conforme Patrice Pavis: “O figurino transborda naturalmente para o corpo do ator e tudo o que o cerca; ele se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço-tempo-ação) iluminando assim seu movimento” (PAVIS, 2003: 169).

E de fato, na microssérie os figurinos assumem um papel fundamental no ritmo dramático, pois além de identificarem os tipos característicos da Comédia Dell'Arte estes ainda promovem diversos deslocamentos de significados.

Um dos figurinos que gera um grande deslocamento sócnico é o da personagem Dona Margarida. Ela é uma representante do tipo da Comédia Dell'Arte denominado: o enamorado. Este tipo representa todas as personagens que se mostram enfaticamente apaixonadas.

A figura de Margarida é doce e bela, lembrando uma boneca de porcelana, ou uma bailarina da caixa de música. Por ser uma escritora da justiça sua função na história e a de registrar os fatos.

Na microssérie, embora o figurino de Margarida seja um delicado vestido de flores em vários tons de rosa e de azul, a imagem dela também ganha uma conotação de objeto. É como se ela fosse coisificada. Isto porque, a máquina de escrever, seu instrumento de trabalho, está acoplada ao seu corpo pela barriga. Poderíamos dizer que ela assume quase um sentido de “mulher máquina”.

Seu modo de andar, seus gestos e seus movimentos partem sempre das articulações do corpo e são bastante mecanizados como se ela fosse uma espécie de “robô”. Como Margarida praticamente não fala as poucas palavras e gemidos que emite estão sempre relacionados com o ritmo da narrativa de Quaderna. Se ele está eufórico os movimentos e gestos dela são rápidos, mas se ele está emocionado ou chorando, os toques da máquina de escrever assim como as demais expressões corporais dela, são em câmera lenta.

No caso desta personagem, vislumbram-se três possibilidades de leitura. Ela pode, por exemplo, ser interpretada como a personificação da “máquina” do Estado, que executa de forma mecânica e burocrática todas as funções. Ou, por outro lado, ela pode ser vista sob a perspectiva da própria máquina de escrever. E neste caso, extremamente útil e eficiente porque registra a epopéia do personagem Quaderna.

Existe ainda a possibilidade de interpretá-la numa relação de hierarquia entre o masculino e o feminino. Isto porque, Margarida no papel “subalterno feminino” estaria se colocando, neste caso, a serviço do “monstro estrutura masculina por excelência, racional, própria da civilização ocidental” (NOGUEIRA, 2002: 36). Mas, o fato é que em qualquer uma das três leituras, a imagem, o corpo e o figurino da personagem deslocam sentidos e signos.

A cenografia por sua vez, apresenta-se repleta de objetos e espaços cenográficos que carregam o sentido anti-ilusionista próximos à estética brechtiana e aos gêneros espetaculares medievais como: as Paixões, os Milagres e as Moralidades. Tem-se, por exemplo, várias

cenas de cavalgadas, de caçadas e de duelos com a presença e a interação dos atores com animais artificiais que parecem bonecos. Estas imagens, cuja aparência aproxima-se de brinquedos infantis, provocam no espectador simultaneamente um estranhamento e uma fascinação.

No caso dos espaços cenográficos, vemos alguns símbolos como: a torre, a capela, a igreja e as pedras do reino representadas de duas formas: ou como imensos painéis, ou como objetos que são movidos pelos personagens durante as ações. As cenas assumem assim um tom de surrealismo ou de realismo fantástico.

Como exemplo, tem-se o episódio do assassinato de Dom Sebastião Garcia Barreto, padrinho de Quaderna. A torre em que se deu o incidente aparece na cena sendo carregada pelos personagens como se fosse um objeto sagrado de um cortejo religioso. Na imagem vemos simultaneamente dois planos: Um em que Dom Sebastião aparece angustiado dentro da torre por conta da aproximação da morte, e no outro plano, a própria torre sendo carregada pelos outros personagens como uma espécie de estandarte.

Há também outra cena, em que Quaderna encontra as sagradas pedras de seu imaginário reino. Vemos o personagem debruçar-se sob um imenso painel de aproximadamente 5 metros de altura todo pintado em tons de dourado e azul. Como o painel movimenta-se de forma semelhante às velas de um barco, a imagem proporciona a sensação de estarmos velejando.

Tem-se ainda uma cena que acontece no Seminário durante uma confissão de Quaderna. A imagem aparece de forma metonímica. Vemos a parte pelo todo, e neste caso, os personagens narrados aparecem alternadamente pela pequenina janela do confessionário.

Considerando então estas características marcantes dos elementos teatrais na *A Pedra do Reino*, e focalizando, neste caso, a relação entre o teatro e televisão, infere-se que tenha havido uma espécie de (co) fusão de elementos estéticos na obra. Tal noção aproximar-se-ia do conceito de intermedialidade presente na obra de Patrice Pavis (2003). E, embora o conceito apareça no discurso de Pavis em relação à forma como as mídias exteriores ao teatro se integram aos materiais da representação teatral, vislumbra-se uma possibilidade de analogia inversa, investigando assim, de que forma a linguagem teatral pode ser incorporada ao discurso televisivo.

Aliando-se à argumentação acima apresentada ao conceito de mídias teatralizadas de Hans-Thies Lehmann (2007), ampliam-se ainda mais o debate. Segundo o autor, o uso de mídias como câmeras, monitores e microfones geram uma desconstrução do teatro contemporâneo em vários níveis. Pois a cena viva é posta em suspensão passando a ser, por

assim dizer, uma “ilusão” ou uma co-manifestação da tecnologia. Por outro lado, a própria mecânica e reprodutibilidade dos equipamentos acabam configurando-se em material aliado à representação. Daí, a afirmação que “a tecnologia das mídias é teatralizada” (LEHMANN, 2007: 384).

Estabelecendo uma lógica de pensamento paralelo a do autor, a televisão é também uma mídia, cuja mecânica e a especificidade material de produção, pode ser aliado ao teatro e, neste caso, falar-se-ia então, em uma possível teatralização da TV. Busca-se, assim, com este estudo comparativo e analítico entre a televisão e o teatro, contribuir e, talvez, ampliar o debate acerca da presença e da aplicabilidade das intermídias nas produções televisivas contemporâneas.

Referências bibliográficas

ANTONIN. Artaud. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARNI. ROBERTA. *A loucura de Isabela e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Cadernos de Filmagem do Diretor Luis Fernando Carvalho e Diário de Elenco e Equipe*. (v. 6), São Paulo: Globo, 2007.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Luiz Fernando Carvalho Transitando na Contramão*. [Editorial] Revista Bravo n. 49, out, 2001, in: Fascículo Especial Bravo! Entrevista, 2002.

GUÉRIOS, Neto Áureo Lustosa. “Imagem, poesia, música: Baudelaire apresenta-nos Wagner”. In: Seminário Nacional de Literatura, História e memória, 08 Simpósio de Pesquisa em Letras na Unioeste, 2: 2008, Cascavel. Paraná Anais... Cascavel. PR.

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

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O Cabreiro Tresmalhado: Ariano Suassuna e a universidade da cultura*. São Paulo: Pala Athena, 2002.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RABETTI, Beti. (ORG). *Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A pedra do reino e o sangue do príncipe do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

* Trabalho em Meio Eletrônico:

FELDMAN, Ilana. *A Pedra do Reino: A ópera mundi de Luiz Fernando Carvalho*. In: Revista Eletrônica Cinética Cinema e Crítica (On-line). Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/argeditorial.htm>>. Acesso em 31/05 de 2009.