



TEATRO DE JOÃO REDONDO DO RIO GRANDE DO NORTE: TRANSMISSÃO DO SABER E DA PRÁTICA PELA INTERNET

*JOÃO REDONDO THEATER AT RIO GRANDE DO NORTE:
TRANSMITTING KNOWLEDGE AND PRACTICE THROUGH THE
INTERNET*

*TEATRO DE JOÃO REDONDO DO RIO GRANDE DO NORTE:
TRANSMISIÓN DE SABERES Y PRÁCTICAS POR INTERNET*

Zildalte Ramos de Macêdo

Zildalte Ramos de Macêdo

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob orientação do PhD Luiz Assunção. Área de estudo: Memória, Identidade e Cultura Popular. Pesquisadora do Teatro de João Redondo do RN, com ênfase nos processos de construção e de transformação da prática e do saber. Professora de Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Bonequeira do grupo de teatro de bonecos Os Galantes. Autora do livro *Show de Mamulengos de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo da cultura popular* (2015).

Resumo

Este artigo, fruto de uma pesquisa de doutorado, se propõe a informar o que é o Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte e a refletir sobre o processo de transmissão e de construção desse tipo de teatro diante das novas tecnologias, em especial a internet. A metodologia aplicada foi a observação participante e análise dos dados utilizando teóricos que refletem sobre a cultura popular e a internet, como Bosi, Hine, Zumthor, Hall e Johnson.

Palavras-chave: cultura popular, tecnologia, transformação

Abstract

This article, derived from a doctoral research, presents the João Redondo Theater of Rio Grande do Norte and reflects on how it is transmitted and constructed in the face of new technologies, especially the internet. Participant observation and data analysis based on scholars of popular culture and internet, such as Bosi, Hine, Zumthor, Hall and Johnson inform the methodological framework.

Keywords: popular culture, technology, transformation

Resumen

Este artículo es resultado de una investigación de doctorado y se propone informar qué es el Teatro de João Redondo de Rio Grande do Norte así como reflexionar sobre el proceso de transmisión y construcción de este tipo de teatro frente a las nuevas tecnologías, en particular la internet. La metodología aplicada fue la observación participante y el análisis de datos utilizando teóricos que reflexionan sobre la cultura popular e internet, como Bosi, Hine, Zumthor, Hall y Johnson.

Palabras clave: cultura popular, tecnología, transformación

O teatro de João Redondo do RN

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) recebe nomes diferentes dependendo da localidade, porém, pelas características identitárias que possui, forma um único corpo cultural. Em Pernambuco ele é conhecido como Mamulengo; na Paraíba, como Babau; no Ceará, como Cassimiro Coco; e no Rio Grande do Norte, como João Redondo, nomenclatura ainda muito

utilizada pelos mestres¹ que fazem a brincadeira² há mais tempo. Neste texto trataremos do teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte, estado onde a pesquisa foi realizada.

Este tipo de teatro é partícipe de um universo complexo da cultura popular que articula saberes e valores simbólicos em suas manifestações, transmitidos quase que em sua totalidade pela oralidade, seja ela presencial, mantendo uma tradição, seja por meio das mídias, criando assim novas formas e valores para a brincadeira. Diferencia-se dos demais teatros de bonecos existentes mundo afora pelas características que lhe dão identidade, trabalha com códigos próprios, possui estrutura e elementos singulares que foram sendo construídos, reelaborados e incorporados ao longo dos tempos.

Acredita-se que ele seja um dos produtos que resultou das construções e transformações do teatro trazido pelos jesuítas portugueses para o Brasil em tempos coloniais com fins religiosos³ para catequizar os nativos, e depois se cruzou com o teatro de bonecos trazido pelos africanos escravizados. Ao migrar do espaço religioso para o profano, o teatro de bonecos foi sendo transformado pelas mãos do povo, ganhando novos elementos, sentidos, significados, valores simbólicos, estruturas e códigos próprios ao expressar o cotidiano do grupo em que o teatro se construía.

Encenado com bonecos, que se tornam o duplo do artista ao manipulá-los por trás de uma tolda⁴, este tipo de teatro se construiu inicialmente para deleite da plateia adulta, embora à primeira vista possa parecer que é um teatro feito para crianças, pelo fato de se utilizar bonecos de luva⁵ e de vara⁶.

Em sua performance tradicional, os bonecos são debochados, sarcásticos, preconceituosos, soltam palavrões, expressam críticas ao poder, fazem cenas de escatologias, de violência e de sexo. Enredam-se em conflitos sociais, invertendo hierarquias, criando um ambiente onde o oprimido tem

¹ Atribuído às pessoas que sabem fazer e ensinar a sua prática e saber. Termo também utilizado pelos próprios brincantes.

² Refere-se às manifestações de teatro ou de dança da cultura popular.

³ Suposições dos seus pesquisadores, pois não há registro que comprove o início do teatro de bonecos em terras brasileiras (BORBA FILHO, 1966).

⁴ Empanada, biombo, cenário, tolda. Armação feita de metal, madeira ou cano plástico, revestida com tecido.

⁵ A cabeça do boneco é colada a um camisão que veste a mão do mestre como uma luva.

⁶ O boneco é preso a uma vara.

oportunidade de se rebelar contra o opressor, desmoralizando-o perante uma plateia que se identifica com o drama. É uma luta entre o poder e o subalterno, o bem e o mal, o moral e o imoral, o certo e o errado. Muitas vezes este tipo de teatro é utilizado por seus mestres para expressar as insatisfações de seu povo ou pessoais.

Podemos observar que o teatro de João Redondo contemporâneo articula vários elementos e estruturas resultantes de construções feitas no passado que se integram às inovações e contextos diferentes, levando-o a se reelaborar e a se transformar para que valores e sentidos sejam compartilhados e aceitos por sua plateia e contratantes. Na contemporaneidade, o referido teatro dialoga e negocia com o que é considerado pela sociedade como politicamente correto⁷, isto é, uso de falas que não gerem preconceitos, racismos, bullying, uma vez que o contexto sociopolítico em que ele atua é diferente do que ele conhecia no passado, acarretando transformações e embates dentro do próprio teatro, assim confirmando o pensamento de Hall (2003) de que a cultura popular é a própria arena onde ocorre o encontro de forças que emergem da própria sociedade.

Outros elementos que conferem identidade ao referido teatro são: o linguajar nordestino nas falas dos bonecos; os personagens retirados do imaginário popular: a alma, o Jaraguá, o diabo; a utilização de animais comuns no dia a dia do meio rural: o jacaré, a cobra, o boi, a ovelha, o bode, o urubu; a figura do vaqueiro e dos donos de terras: o Coronel, o Baltazar, o Benedito⁸ e o Capitão João Redondo⁹; o poder com os policiais ou soldados; a figura feminina que pode representar viúvas, mães, donzelas, beatas, mulheres de moral duvidosa; o médico, o advogado, o professor, o padre, a benzedeira, o xangozeiro¹⁰, a cigana, a mãe, o pai, o músico, o bêbado, o valentão, o maconheiro etc. Pela lista de personagens aqui apresentada, logo se vê que

⁷ Movimento nascido na luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos da América, na década de 1960, amplificado com a queda do muro de Berlim em 1990. Seu objetivo é isentar a linguagem de discriminação e ofensa, substituindo termos e adjetivos, expressões, piadas, imagens e representações a fim de evitar o racismo, o sexismo, o machismo e a homofobia (CARRICO *apud* MÓIN MÓIN, 2016, p. 103).

⁸ Também chamado de Baltazar, Cassimiro Coco, Babau etc.

⁹ Também conhecido por Coronel Mané Pacaru, Coronel Manelzinho.

¹⁰ Aquele que é filho ou adepto do orixá Xangô. Termo também utilizado popularmente para se referir àquele que pratica macumba.

o teatro coloca em relevo o próprio grupo ou a sociedade em que ele foi construído.

Este teatro tem se diferenciado dos demais tipos de teatros de bonecos existentes pelo mundo por uso de seus personagens-tipo¹¹, linguajar nordestino, improvisação, repente, cordel, forró, *loas*¹², passagens¹³; sem esses elementos ele seria apenas mais um teatro de bonecos comum¹⁴, sem identidade própria.

A transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo se dá, em grande parte, pela oralidade desde épocas remotas. Ela continua a acontecer de forma direta (de pai para filho ou entre pessoas da mesma comunidade) ou indireta (por meios tecnológicos e impressos).

Com o passar dos tempos e o surgimento das inovações tecnológicas, da indústria cultural e do que se passou a chamar de politicamente correto, o teatro de João Redondo vem se reelaborando para se adaptar aos novos contextos. Tem estabelecido um diálogo com a tecnologia e com a indústria cultural, demonstrando sua capacidade de se ressignificar frente às transformações do mundo moderno, sem perder sua identidade calcada na tradição de seus elementos. Muitos de seus mestres têm optado pelo politicamente correto e por apresentações para crianças em escolas, porém voltando, sempre que possível, aos textos da tradição com seus bonecos, agradando sua freguesia e plateia adulta. Observa-se que o próprio mestre tem procurado analisar seu fazer e a sociedade atual na tentativa de contextualizar seu teatro.

¹¹ Segundo Alcure (2001, p. 141), “a concepção de um personagem-tipo está relacionada a questões que envolvem o gênero humano: temperamentos diversos, múltiplos papéis sociais, estratificação da sociedade, trabalho, valores, caráteres, o meio sociocultural em que vive. Características sintetizadas em máscaras sociais fixas, figuras passíveis de atravessar as distâncias temporais readaptando-se a todo momento, mas remetendo-se a algo durável e universal. O personagem tipo atualiza-se”.

¹² Prólogos com a função de conquistar a simpatia da plateia. Segundo Adriana Alcure (2007, p. 18), são chamadas também de glosas de aguardente por serem muitas vezes criadas numa mesa de bar entre um gole e outro de cachaça.

¹³ Histórias contadas, criadas e/ou improvisadas durante o espetáculo.

¹⁴ Possui estrutura diferente do teatro TBPN: autoria, linearidade, tema e personagens específicos.

Mestre Alisson e a internet

Mestre Alisson com os bonecos João Redondo e Perereca.



O mestre Alisson, Antonio Alisson Ferreira da Costa, nasceu em 12 de junho de 2003, na cidade de Passa e Fica (RN), estuda Agronomia na Universidade Federal da Paraíba, mora com os pais no sítio Bola Velha em Tacima (PB), próximo à sua cidade natal. Influenciado pelo teatro feito pelo seu avô, o mestre Francisquinho¹⁵ de Passa e Fica, aos dez anos fez sua primeira apresentação pública na creche em que sua mãe trabalhava com bonecos confeccionados por ele. Aconselhado pelo seu tio Elias, começou a pesquisar na internet outros mestres e selecionou dois deles como referência para seu aprendizado: mestre Raul dos Mamulengos e mestre Heraldo Lins. O seu tio Elias indicou esses dois mestres¹⁶ por considerá-los uma boa referência para seu aprendizado e por ter material deles disponível no YouTube.

Com o mestre Raul dos Mamulengos, ele observou como confeccionar os bonecos, e com o mestre Heraldo Lins, como fazer um teatro

¹⁵ Mestre Francisquinho faz um teatro como aprendeu com os seus mestres no passado: mestre Bilinha e mestre Rato. É memória viva, um livro a ser estudado.

¹⁶ Mestre Raul dos Mamulengos é um exímio construtor de bonecos em madeira umburana ou mulungu. Mestre Heraldo Lins fazia cerca de 200 apresentações anuais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HnkQsZzBB8>. Acesso em: 16 mai. 2023.

contextualizado com a sociedade atual, dinâmico, enxuto e politicamente correto. Em 2017, durante uma conversa, ele disse:

Eu gosto muito do show de Heraldo Lins. Nunca tive a oportunidade de assistir assim olhando direto, olhando mesmo, entende? Gosto muito mesmo. Aprendo as falas dos bonecos dele e imito as vozes também. Outro que eu gosto é Raul dos Mamulengos. Os bonecos dele são muito bonitos, bem feitos. É com ele que eu aprendi a fazer os meus bonecos, olhando os dele. Mas também não conheço ele assim pessoalmente. Tenho vontade de conhecer eles. E outros mamulengueiros também. Só conheço o meu avô até agora!

Com a internet ele teve um aprendizado calcado na virtualidade, na fragmentação do conhecimento, na não experiência *in loco*, dentro de um universo de múltiplas interpretações e de diferentes percepções. Ele também passou a assistir pelo YouTube a programas de humor de variados artistas para desenvolver a criatividade, o que o levou posteriormente a se desprender dos textos decorados por ele, do teatro feito pelo mestre Heraldo Lins. O mestre Alisson comentou o seguinte:

No começo eu imitava tudo do teatro de Heraldo Lins: os personagens, a fala, a voz, tudo, tudo. Eu queria aprender a fazer como ele. Vou criar o meu próprio teatro, mas antes tenho que olhar os outros fazendo, ainda estou aprendendo. Observo o meu avô também, mas observo a plateia e às vezes eu vejo que as pessoas não entendem o que os bonecos falam, não riem. Eu quero fazer o povo rir.

O processo de aprendizagem da prática e do saber do mestre Alisson é um exemplo de como a cultura popular resiste e se adapta aos novos contextos que lhe são apresentados. Apesar de ter o avô como referência para a sua formação de brincante, buscou na internet outros referenciais que pudessem contribuir para o seu processo de aprendizagem por perceber que o teatro feito pelo seu avô não atende com eficácia à plateia atual¹⁷. Assim, optou por construir o seu teatro ajustando-o para atender a qualquer tipo de plateia. Observou que teria que buscar algo que lhe ajudasse a construir o seu teatro para uma plateia que vive num mundo tecnológico e consome

¹⁷ A plateia na atualidade é bem diversificada podendo ser formada por pessoas familiarizadas ou não com os códigos do teatro.

produtos da indústria cultural. Por meio da internet, o mestre Alisson construiu o seu teatro fazendo uma bricolagem¹⁸ de passagens e personagens utilizados pelo seu avô, pelo mestre Heraldo Lins e criados por ele. Com o tempo, ele conseguiu encontrar o próprio caminho dentro de um processo de criatividade, reelaborações e adaptações. Hoje, seu teatro é tematizado ao gosto do freguês, é moral e didático, podendo ser assistido por qualquer tipo de plateia, o tempo de apresentação é estipulado no contrato. Ele se apresenta em escolas, praças e eventos diversos.

Essa nova forma de transmissão e aprendizado de um saber faz parte da sociedade atual, que trabalha para que a tradição na cultura popular se reconstrua em diálogo com as inovações, inserida numa “arena de consenso e resistência”, como diria Hall (2003). A prática e o saber do teatro de João Redondo no YouTube ou em qualquer outro espaço da internet experimenta e vive nova forma de resistência e de negociação com o poder de gerar transformações de valores simbólicos e sentidos que por muito tempo lhe deram identidade.

Ademais, podemos considerar a “cultura participativa” do YouTube, debatida por Burgess e Green (2009) como uma relação entre tecnologias digitais mais acessíveis a seus usuários, como sendo potencialmente libertária. Um vídeo postado no YouTube rompe com o tempo e o espaço e virtualiza a informação, que pode ser acessada globalmente por pessoas de variadas culturas. O saber e a prática do teatro de João Redondo, ao habitar o universo da internet, se abre para o mundo, perde de certa forma os seus domínios, uma vez que agora pode ser visualizado, lido e interpretado de múltiplas formas, pois já não se obriga a uma transmissão de forma direta pelo mestre – este que pode nem saber quem são os seus assistentes e aprendizes.

Uma transmissão de práticas e de saberes do referido teatro pela internet modifica também a rede de consentimentos que continua a existir, mas com outra natureza. O consentimento é dado a todos os seus assistentes que queiram utilizar o saber e dele fazer a sua prática como ocorre numa

¹⁸ Seleção e sintetização dos elementos do teatro de outros mestres para elaborar o seu.

transmissão de forma direta, porém não se sabe mais quem está assistindo e aprendendo com ele. O aprendiz pode não ser da mesma comunidade, nem da mesma cultura do mestre. De que forma ele percebe a transmissão do saber? Como o interpreta? Qual a leitura que faz? Esses fatores são relevantes para o processo de transmissão e aprendizagem do saber na cultura popular. Isto remete às palavras de Zumthor (2010), que enfatiza que na poesia oral o ouvinte é engajado por inteiro na performance – isto é, aquele que assiste faz parte da performance, pois aquele que fala o texto oral e o performa o faz para uma plateia viva, que lhe dá um retorno imediato durante a sua atuação. Existe uma relação muito próxima entre o intérprete e o ouvinte: “a poesia oral direta, teatralizada, engaja o ouvinte por inteiro na performance. A poesia oral mediatizada deixa insensível alguma parte dele. A passagem de um modo a outro de recepção representa uma mudança cultural considerável” (ZUMTHOR, 2010, p. 272).

Ademais, na transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo via internet se observa uma autonomia do aprendiz, que passa a ter a liberdade de pesquisar e aprender com vários mestres, selecionar o que lhe convém, fazer sua leitura e construir o seu próprio teatro. Entra nesse jogo a subjetividade do aprendiz, suas experiências e criatividade, o que pode vir a dar outra roupagem ao produto final, uma vez que o processo de aprendizagem e de construção do seu teatro se dá de maneira diferente daquela considerada tradicional.

O mestre Alisson é o que podemos chamar de nativo digital – apropriando-se de um termo utilizado por Santaella (2003, p. 203), ao diferenciar jovens que nasceram na era digital, num mundo encharcado pela tecnologia, e aquelas pessoas que nasceram antes de toda essa tecnologia, e que não conseguem ainda se integrar totalmente a ela. O mestre Alisson faz uso da tecnologia, tem smartphone e computador, sente-se confortável ao utilizá-los diariamente. Participa de redes sociais como Instagram¹⁹ e WhatsApp, de lives e podcast²⁰ falando sobre a sua prática e o seu saber, o

¹⁹ No perfil @joaoredondo_encantado.

²⁰ Mestre Alisson, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yoypCOuRool>; <https://www.youtube.com/watch?v=nrGpkZKKpKE>. Mestre Francisquinho, disponível em:

que tem contribuído para a divulgação do seu teatro subindo para cerca de 50 contratos anuais. Em janeiro de 2023 ele se apresentou na Feira Internacional de Artesanato realizada anualmente em Natal (RN).

Ser um nativo digital é uma das diferenças encontradas entre o seu fazer e de seu avô, que o habilita a trabalhar um saber da tradição na atualidade sabendo seguir rotas, traçar outras tantas, se conectar com o mundo, romper barreiras de tempo e de espaços. Isso o capacita a se integrar ao mundo atual, onde as coisas emergem e se diluem com extrema rapidez, um mundo em que a efemeridade é um fenômeno que impera em nosso meio modificando valores. Hine (2004, p. 16), ao refletir sobre o uso cotidiano da internet e sobre questões relativas ao seu processo de construção, afirma que “la postmodernidad parece haber encontrado en internet su objeto, un mundo en el que ‘todo vale’, donde las personas y las máquinas, la verdad e la ficción, el Sí mismo y el outro se diluyen en un gran océano sin barreras ni distinciones”.

Para Johnson (2001), o mundo da tecnologia e o da cultura sempre estiveram em comunhão, unidos, se construindo e se reconstruindo dentro de processos associativos que os tornam não findáveis nem tampouco encerrados em si mesmos. São mundos que vivem em simbiose, que se complementam, dialogam e se configuram num processo ininterrupto e dinâmico. Apesar de Alisson viver em seu sítio Bola Velha, num lugar afastado da vida urbana, ele está conectado com o mundo e totalmente inserido no mundo tecnológico, sabe como usar suas ferramentas e se vale delas.

O saber, publicado na internet, se liberta de certas amarras e se ata a outras num fluxo contínuo. O mestre Alisson fragmenta a informação e trata de atar outros nós ao conectá-las a outros pedaços colhidos em meio físico, dentro de um processo de aprendizagem com o seu avô e com o mestre Heraldo Lins. Ele consegue articular as informações vindas de duas naturezas distintas, ajustando-as em estruturas criadas por ele e onde insere também suas criações. Ele participa de uma rede de compartilhamento de práticas e saberes que vêm se construindo dentro de uma outra natureza, a virtualidade.

<https://www.youtube.com/watch?v=F0tCanbxXlo;>

[https://www.youtube.com/watch?v=8mM81dWdl2U.](https://www.youtube.com/watch?v=8mM81dWdl2U) Acesso em: 16 mai. 2023.

O mestre Alisson é filho da tecnologia, se vale dela para articular o saber e construir o seu teatro de cultura popular da maneira como ele consegue apreender o saber e reelaborá-lo no seu processo de produção, confirmando assim o que Bosi (1987, p. 44) reflete sobre a cultura popular, a qual é “a cultura que o povo faz no seu cotidiano e nas condições em que ele a pode fazer”. Podemos constatar facilmente que a cultura popular foi também absorvida pela tecnologia e vice-versa, uma vez que ela se estende e afeta os mais variados setores da sociedade, causando transformações significativas que estão desenhando novas formas de percepções e de comportamentos do sujeito social. Há de se averiguar de que forma a cultura popular está se movimentando e se (re)construindo nesse meio.

Conclusão

O teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte ganhou novos espaços de circulação, e vem se adaptando aos novos contextos sociais, rurais e urbanos, à tecnologia e inovações em geral. Desta forma, o teatro se reatualiza e se reelabora num nítido processo de resistência, de persistência e de vontade de ser permanente numa sociedade que se transforma velozmente. Os mestres, em sua sabedoria, conseguem circular com os seus bonecos em múltiplos espaços da maneira como o conseguem fazer, se adaptando, se reelaborando, se reconstruindo, se transformando e tendo, atualmente, a internet como uma aliada no processo de transmissão, de aprendizagem, de compartilhamento do saber e de divulgação da sua arte.

Bibliografia

- ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. 2001. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ALCURE, Adriana Schneider. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

- BOSI, Alfredo. **Cultura como Tradição**. In: BORNHEIM, Gerd *et al.* Cultura brasileira: tradição/contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 1987. p. 31-58.
- BURGES, Jean; GREEN, Joshua. **Youtube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.
- CARRICO, André. Mas será o Benedito? Mudança e permanência no boneco popular. **Móin-Móin**: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul, ano 12, v. 15, jun. 2016.
- FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HINE, Christine. Etnografia virtual. 3. ed. Barcelona: Editorial UOC, 2004. (Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad.)
- JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MACÊDO, Zildalte Ramos de. **“Show de Mamulengos” de Heraldo Lins**: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular. Natal: Editora IFRN, 2015.
- REGISTRO do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. Dossiê Interpretativo. Brasília, DF: MinC; IPHAN; UnB; ABTB, 2014.
- SANTAELLA, Lúcia. **A ecologia pluralista da comunicação**: conectividade, mobilidade, ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.