

## O CONTADOR DE HISTÓRIAS E A BRICOLAGEM

Autor: Flávio Ribeiro de Souza Carvalho

Orientadora: Elza de Andrade

**Resumo:** O presente artigo procura analisar a prática artística dos contadores de história sob a ótica do **bricoleur**. Cruzando o conceito de “bricoleur” apontado por Levi-Strauss com as observações de Marco de Marinis sobre a bricolagem como uma possível prática para criação artística, apresento um horizonte estético para a performance do contador de histórias. Procuo observar sua prática artística inserida na contemporaneidade, sem contudo abandonar a tradição ancestral do ofício do narrador.

**Palavras chave:** contador de histórias, bricolagem, narrativa

Em seus estudos sobre o ator cômico italiano do século XX, o teórico italiano Marco De Marinis (1997: 157-170) desenvolve uma classificação de características recorrentes aos atores cômicos estudados. De Marinis cria uma espécie de modelo estrutural no qual destaca o conceito de **bricolagem** como um procedimento criativo. Segundo ele, o ator cômico é um profissional que elabora em âmbito **pessoal e autoral** o seu material de trabalho. De Marinis (1997: 160) destaca alguns pontos, como “seleção, desmontagem, recomposição, assimilação e re-elaboração”, que enfatizam a ideia de apropriar-se, tomar como seu, passar pela própria experiência algum elemento externo a ela, reelaborando e criando algo novo. Ao conectar a forma externa com o interior do artista, revela-se sua natureza criadora e autoral.

Ao estudar o conceito de bricolagem, pude perceber uma ligação não só com o ator cômico, mas também com outras práticas de elaboração de trabalho artístico, De Marinis apontou um horizonte para entendermos a performance do contador de histórias ao propor a bricolagem como um possível procedimento criativo.

O *bricoleur* é um conceito apresentado pelo antropólogo belga Lévi-Strauss, em seu livro “O pensamento selvagem” (1989), onde afirma que:

O Bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadasporém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra do seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de materiais bastante heteróclitos (LÉVI-STRAUSS, 1989: 33).

Trabalhar com a bricolagem pressupõe produzir um objeto novo a partir de fragmentos de outros objetos, no qual se podem perceber as partes ou pedaços dos objetos anteriores. A ideia de que “isso sempre pode servir”, de selecionar, de destacar do resto aquilo que meu imaginário já elabora inicialmente de alguma forma, percorre a prática da bricolagem. Agregamos a esta prática o exercício de desenvolver “maneiras de lidar com”, desmontar, recompor. Caracteriza-se, assim, o *bricoleur* como aquele capaz de adaptar e de utilizar no seu trabalho quaisquer materiais encontrados, assimilando, re-elaborando e propondo que determinado material sirva na construção de outra categoria de objeto.

Mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim sobretudo entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o cada um deles poderia significar (LÉVI-STRAUSS, 1989: 34).

O conceito de bricolagem comporta intrinsecamente uma operação lúdica. O artista que trabalha consciente da tarefa da bricolagem deve estar conectado com seu interior, ser apto a responder prontamente e apropriar-se do que lhe foi dado, gerando um novo produto, uma produção artística calcada na experiência pessoal. O produto gerado pelo *bricoleur* de alguma forma mostra um pouco do que é o artista, pois o objeto criado é uma forma de comunicação com o mundo, expondo seu universo lúdico, seu imaginário e sua capacidade de articular discursos distintos.

A arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais ele elabora um objeto material que também é um objeto de conhecimento (LÉVI-STRAUSS, 1989: 38).

O contador de histórias agiria, portanto, como um artesão que, se apropriando e transformando o material que chega até ele em expressão artística profundamente ligada com sua natureza, é também capaz de responder aos estímulos a partir de seu inventário pessoal e elaborar algo novo a partir de vários materiais distintos. O artista não abandona sua formação, sua história pessoal, sua memória nem as analogias possíveis que o estímulo dado lhe provoca. Tecnicamente, a busca seria por uma capacidade de resposta imediata do corpo e dos procedimentos técnicos disponíveis de cada um: a prática do improviso, do jogo e da contracenação.

O *bricoleur* pode perceber nas coisas ao seu redor tudo o que potencialmente venha a se tornar material para o seu trabalho. O artista consciente dos procedimentos de bricolagem, no

caso o contador de histórias, igualmente entende o que pode se tornar material para a construção do seu trabalho artístico. Desenvolve a capacidade de dar uma função para determinado aspecto do seu trabalho, de modo que ele faça parte da própria identidade do trabalho artístico produzido. O corpo do ator se torna, então, como Patrice Pavis (2005: 139) coloca, o amálgama dessa justaposição, dessa mistura, dessa junção, dessa colagem de materiais diversos. O ator deve então compreender que a articulação do trinômio espaço/tempo/ação é a chave principal para se tomar a bricolagem como procedimento artístico.

Refletindo sobre procedimentos técnicos de trabalho, destaco então alguns elementos estruturantes da prática da bricolagem. Seriam eles: relação com o inventário pessoal, a apropriação, relação com o fragmento e a desconstrução e composição.

A relação com o inventário pessoal designa, a meu ver, algo além da relação do artista com a memória. A idéia de inventário pessoal abarca a relação do artista com todo o seu instrumental técnico adquirido ao longo do tempo, sua maneira de entender e perceber as coisas ao seu redor, a sua visão sobre o material a ser trabalhado, sua compreensão e também sua memória, seu passado e sua relação com ele. Lèvi-Strauss (1989) aponta que o primeiro contato do *bricoleur* diante de um projeto é uma atitude retrospectiva, uma volta a todo o seu arsenal e potencial de criação um contato direto com sua natureza criadora e criativa. A criação se daria no campo da percepção de como o material afeta o artista, que pontos em seu inventário são despertados e estimulados a desenvolver uma relação criativa e produtiva.

Fragmentar também é uma forma de organizar a cena onde podemos confrontar e ressaltar particularidades e significados do texto ou do tema. No trabalho do ator, a fragmentação pode ser um desafio técnico onde se passa com uma ruptura de uma coisa para a outra. Isso exige uma consciência daquilo que se deve fazer concretamente, quais ações e a elaboração física da cena. Exige uma consciência mais ampla, onde é preciso entender a criação a partir do que a justaposição dos fragmentos pode significar; a bricolagem pode ser aqui compreendida como o resultado final dessa colocação de um fragmento ao lado do outro.

Uma experiência singular foi muito significativa para mim como contador de histórias: trabalhar com o ator e *griot* africano Sotigui Kouyaté e experimentar a sua forma de olhar para o artista da palavra e para o trabalho do ator. Durante o ano de 2003 participei de um estágio durante dez dias com Sotigui, na Escola de Teatro da UNIRIO, promovido pelo Projeto de Extensão Ateliê do Ator. O foco do trabalho era particularmente o jogo do ator

com a palavra. Sotigui discutiu essa prática nos fazendo passar pela experiência do contador de história e do narrador, sob o parâmetro da tradição africana dos *griots*.

Sotigui Kouyaté é um *Griot*, ator, contador de histórias africano. No oeste africano, os *griots* são os transmissores da memória coletiva e conciliadores, e preservam, através da oralidade, a história do continente e o equilíbrio da sociedade. São mediadores e artistas, cantores, dançarinos e contadores de histórias. Sotigui saiu da África para morar em Paris no momento da realização do espetáculo *Mahabaratha*, dirigido pelo diretor inglês Peter Brook. Atua no cinema e também como diretor, ministra ainda estágios onde trabalha o ofício do ator sob o olhar do *griot*. *Griot* é uma função sócio-cultural presente nos países da África Ocidental e segundo Isaac Bernat (2008: 57) *o griot mantém, por intermédio da oralidade, a tradição da comunidade a qual pertence*, e acrescenta ainda que além de artista, músico, contador de histórias, genealogista, conselheiro de reis, o *griot* é, sobretudo, o personagem que vai mediar toda espécie de conflitos. A transmissão de conhecimento para a formação e educação da comunidade a que pertence também é outra característica importante no que se refere à sua atuação na sociedade. Essa ação do *griot* ocorre, sobretudo, através das histórias e dos provérbios que contam que sintetizam uma filosofia de vida.

Sotigui nasceu na região do Mali, foi formado pela tradição e mantém um diálogo permanente com ela. Além disso, é um dos principais atores da companhia do encenador inglês Peter Brook, há mais de vinte anos, e recentemente recebeu o prêmio de melhor ator no Festival de Cinema de Berlim. Trabalhar sob a sua orientação era entender a presença do contador de histórias como artista, a comunicação com a platéia e a relação pessoal com o conto. A experiência com Sotigui, além de aprofundar o meu trabalho como contador de histórias, foi de extrema importância para o meu exercício como ator e palhaço. Através da prática narrativa, ele elaborava conceitos como presença do ator, comunicação com a platéia, criatividade, imaginação, autoria, jogo e, sobretudo, como trabalhar com a palavra articulada.

Podemos olhar para o ofício do contador de histórias sob duas perspectivas: a da tradição e a da contemporaneidade. Apesar de terem em sua origem e formação especificidades que os diferenciam existe, no entanto, no trabalho do contador de histórias tradicional e no contemporâneo uma trama que os conectam com os tempos mais remotos, quando contar histórias fazia parte dos costumes e hábitos de uma comunidade. Esta função, tanto no passado como hoje em dia, pode ser tomada como uma ponte entre o visível e o invisível, ou seja, entre a vida cotidiana com seus afazeres e o universo imaginário de mitos, seres fantásticos e feitos heróicos. O contador de histórias conhece os dois mundos.

O contador de histórias tradicional, aquele que vem de uma tradição do ofício de contar, seria aquele que nasce de uma comunidade e assume essa função, que já faz parte de sua cultura, de seu dia-a-dia. A sua ação é incorporada ao funcionamento da própria comunidade. Nesse panorama, podemos citar alguns exemplos: os *griots* da África Ocidental, corporação hereditária de extrema importância na organização das suas comunidades, tendo uma forte função social de memória e transmissão de conhecimento; os contadores de “causos” nas comunidades do interior do Brasil, sobretudo na região sudeste; no nordeste do Brasil essa relação com a oralidade se faz presente nos romanceiros, trovadores, poetas, carpideiras e cantadores de violas. Essa prática ainda se manifesta no meio familiar, onde a oralidade retoma um lugar de transmissão de conhecimento e costumes. Podemos lembrar aqui dos diversos nomes que em tempos antigos assumiam essa função: os bardos, menestréis, os trovadores, os rapsodos.

Olhemos agora para o contador de histórias contemporâneo. Aqueles que elegeram essa forma de expressão artística como possível profissão e acabam por buscar nas origens da tradição oral sua inspiração. Sua formação é muito diversificada. Podem ser atores, bibliotecários, professores de português e literatura ou mesmo psicólogos. Acabaram por ocupar as salas de espetáculos, as bibliotecas, os museus, as livrarias e as escolas. Apareceram como fruto do meio urbano inspirados na tradição.

O retorno dos contadores de histórias no meio urbano vai de encontro à tendência tecnológica da sociedade. O retorno à oralidade pode ser visto como uma necessidade da própria sociedade de rever sua relação com a tecnologia e com todos os seus desdobramentos e consequências. Essa intervenção artística, essa ação performática sobre o outro que, apesar de atualizada, ainda se conecta com uma forma de se relacionar ainda muito antiga. Essa relação proposta ao vivo, essa comunicação direta com o ouvinte é fortemente oposta à educação informatizada e à velocidade da comunicação pelos meios eletrônicos.

Nascemos e crescemos na cultura escrita e já somos fortemente influenciados também pela oralidade secundária, que usa dos suportes mecânicos para a difusão da voz e da imagem (MATOS, 2005: XXXIII).

Essa relação com os meios modernos de comunicação tem interferência direta no modo como o homem contemporâneo se relaciona com a imaginação e com a comunicação direta.

Uma particularidade na forma do contador de histórias elaborar o trabalho criativo é explicada por Walter Benjamin: *O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes* (BENJAMIM, 1994: 201).

A partir de Benjamin, podemos olhar para a *performance* do contador de histórias sob três aspectos que nos remetem ao *bricoleur* e o qualificam como tal: a relação com a própria experiência, seu inventário pessoal; a apropriação de elementos externos – experiências, objetos, contos –; e a relação com os ouvintes, levados a compartilhar dessa experiência reelaborada. O produto gerado pelo artista-*bricoleur* de alguma forma mostra um pouco do que é o artista, pois o objeto criado é uma forma de comunicação com o mundo, expondo seu universo lúdico, seu imaginário e sua capacidade de articular discursos distintos. O conceito de bricolagem comporta intrinsecamente uma operação lúdica.

O contato do contador com seu inventário pessoal o leva a pensar a sua ação de contar como um jogo que aparece em uma espécie de relação de múltiplas expressões, isto é, o contador materializa em gestos, ações, ritmo, dinâmica, jogo e entonações o modo como ele percebe o conto a partir da sua experiência. Mais do que representar algo, o contador de histórias expressa, ou seja, faz com que sua *performance* seja fruto direto daquilo que está em seu interior. Em contrapartida essa própria forma encontrada retorna ao interior do artista, alimentando e gerando mais respostas, levando o trabalho nesse jogo de ir e vir, de pergunta e resposta.

Para entender esse caminho da resposta ao conto, o contador deve estar ciente e sempre em contato com a parte do seu inventário pessoal que diz respeito a sua instrumentalidade, que ações ele está apto a fazer. Que material técnico foi adquirido ao longo de sua experiência, ou mesmo que tipo de aprendizado ainda pode ser desenvolvido para a elaboração da sua performance.

O contador de histórias, a partir de seu instrumental, deve estar “apto a executar um grande número de tarefas diversificadas” (LÈVI-STRAUSS, 1989: 33). Existem aqueles que trabalham diretamente com instrumentos musicais, e a música é matéria-prima de sua *performance*. Outros trabalham a partir da animação de objetos (bonecos, máscaras, objetos cotidianos, etc.). Há aqueles que usam com mais frequência recursos diretamente ligados à articulação das palavras e das particularidades do texto, e aqueles que usam o corpo como principal fonte de elaboração de imagens. Há ainda os contadores que experimentam um

pouco de todos os mecanismos já citados na elaboração de seu trabalho. Essa capacidade da articulação, que é própria do *bricoleur*, pode ser entendida como técnica primordial para os narradores.

Podemos entender ainda como tarefas diversificadas certas modulações que o narrador faz no interior de sua *performance*. Por exemplo, Sotigui diz que o contador de histórias apresenta três vozes: a do narrador, a da pessoa do contador e a dos personagens que ele vive. A voz narrativa aparece veiculando o conto, ela conduz o fio da narrativa e é ela que coloca o espectador de volta ao curso da história. A voz pessoal do contador seria aquela que opina e que comenta sobre os fatos narrados, que revela o artista em sua personalidade, que faz comentários trazendo os espectadores aos dias de hoje, que atualiza os fatos do conto e que recupera sempre o momento presente. O contador pode ainda representar as personagens do conto, entrando na ação narrada e se comportando não mais com o distanciamento daquele que narra, mas com a presença daquele que vive a história. No estágio com Sotigui, experimentei passar por essas três vozes distintas com liberdade e fluência. Essa atitude pode ser associada diretamente aos exemplos de jogos entre narradores e personagens identificados nos espetáculos a partir de textos não-dramáticos.

O narrador, durante o tempo todo, trabalha com o processo de desenvolver a habilidade de se adaptar aos meios e às necessidades do trabalho a ser apresentado. Tecnicamente, é preciso buscar uma capacidade de resposta imediata do corpo e dos procedimentos técnicos disponíveis de cada um, a prática do improviso, do jogo e da aptidão para estimular o imaginário do ouvinte. Entender essa relação é abrir espaço para compreender o caminho da apropriação de elementos como parte do ofício do contador. A sua *performance* é o resultado dessa apropriação, dessa maneira de processar no interior de si mesmo, deixando-se impregnar por aquilo que vem de fora, como o próprio conto a ser narrado, por exemplo.

A palavra é vista como matéria-prima do contador de histórias. Mas sua poética é constituída pela *performance*, que é ao mesmo tempo um elemento e um principal fator constitutivo dessa poética.

Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance (MARTINS, 2003: 70).

A palavra aqui pressupõe a presença do corpo e a consideração do sujeito no discurso. Elementos como o gesto, o figurino, a música, objetos, o tempo, o lugar, a ocasião social são fatores de que o contador se apropria para elaborar, por fim, a sua palavra. A palavra vai além

da fala articulada, ela é o todo, é a *performance* artística do contador. O discurso não mais está no que é dito, mas na forma como é dito.

Amadou Hampâté Bâ (1900-1991) exemplificando sobre a memória dos povos de tradição oral e sua própria memória diz:

Desde a infância éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo o acontecimento se inscrevia em nossa memória como cera virgem. Tudo lá estava nos menores detalhes: o cenário, as palavras, os personagens e até suas roupas. [...] Para descrever uma cena, não preciso me “lembrar”, eu vejo em uma espécie de tela de cinema interior e basta contar o que vejo. Para descrever uma cena, só preciso revivê-la. E se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou apenas seu conteúdo, mas toda cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente... (HAMPÂTÉ BÂ, 2003:13).

Essa qualidade de memória que não apenas relembra, mas revive o momento, traz para a *performance* do narrador a atitude de ampliar o universo narrado para o campo dos sentidos, recuperando na ação e na sua presença as sensações transmitidas pelas imagens do conto.

Fazer com que o conto tome corpo, ser cenário e personagem ao mesmo tempo, estando dentro e fora da ação narrada, obrigam o contador a operar tecnicamente para materializar um universo imaginário, que pode partir do próprio contador, mas que também pode ter sido oferecido a ele por intermédio do conto. Quando emprega essa via de trabalho, o contador de histórias contemporâneo se conecta com seus pares da tradição e com sua herança ancestral.

Contar histórias implica alguém para ouvi-las. O contador desde sempre está vinculado aos seus ouvintes, ao público, àquele a quem ele conta a história.

Podemos detectar dois comportamentos de narradores, aqueles que trazem novas histórias de lugares distantes e aqueles que conhecem bem as histórias do seu povo e nunca saíram do lugar, há nos dois a necessidade de **apropriar-se** e de **comunicar** com o público que o escuta **especificamente**. O narrador que vem de longe precisa se fazer confiável e expressivo para que o povo desconhecido lhe de garantia e confiança. Já o narrador que nasce do povo, precisa saber contar de maneira curiosa as histórias que de alguma forma já são conhecidas por todos. Há no costume de narrar dos dois grupos fundamentais de narrados a característica de associação de saberes. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1987: 199).

A relação com o espectador abriga esse mistério por parte do contador de histórias. Ele produz com a sua *performance* essa curiosidade e agrega em sua técnica a capacidade de provocar no outro o interesse pela história. Processa no interior da sua comunicação os dois narradores, o viajante e o sedentário, precisando fazer-se confiável e despertar a curiosidade ao mesmo tempo. O imaginário do artista que narra é sua ferramenta de trabalho. O seu



inventário pessoal trabalha visando elaborar estruturas para que o ouvinte acesse esse imaginário e, através dele, entre em contato com o seu próprio imaginário. Não seria o trabalho de ocupar o imaginário do espectador, mas sim de levá-lo a produzir suas próprias imagens a partir do imaginário de quem narra. O *bricoleur* produz um objeto que possibilita leituras diversas.

Isso ocorre com frequência com o contador tradicional que, muitas vezes, de uma forma até intuitiva, ainda que sem saber, deixa a narração aberta, não conclui, compactuando, dessa forma, com as mais avançadas teorias da recepção literária. Sua narração expõe vazios, convida o ouvinte a ser o intérprete daquilo que é narrado (BUSATTO, 2005: 16).

Olhar a *performance* do contador de histórias sob a ótica da bricolagem nos aproxima da compreensão dessa expressão artística que faz parte do universo primitivo através de um conceito que traduz a atitude desse mesmo universo. É entender essa *performance* como uma grafia no tempo e no espaço, assim como são os objetos dos povos antigos. A *performance* do contador/*bricoleur* envolve um engajamento da figura do artista na sua mais plena necessidade de comunicação. O contador de histórias desenvolve um espaço de recriação simbólica e estética, que ganha sentido como troca entre artista e público, a exemplo de outras artes, numa relação direta.

Walter Benjamin (1983) previu o fim dos narradores, sobretudo, devido ao surgimento da imprensa. Ela surge com o capitalismo e a ascensão da burguesia com um instrumento de extrema importância. A volta dos contadores de histórias no meio urbano se firmando como expressão artística recupera na relação entre artista e público algo que a informação veiculada pela imprensa não faz. Recupera a relação com o fantástico, o maravilhoso, o desautorizado, a reticência, próprios das narrações orais.

O contador de histórias pode trazer na ética da sua performance essa consciência que sua ação não só vai contra uma corrente de pensamento mas também da sua importante contribuição que não se perca a relação com o mundo invisível, imaginário.

Indiscutivelmente estamos falando aqui que existe uma *performance do contador de histórias*. Por sua vez essa *performance* é elaborada a partir de conhecimentos adquiridos a cerca da arte de narrar. Se o contador não se forjou no interior de uma tradição, não escapa a ele a busca por uma trilha a que seguir para se formar. Essa formação inclui adquirir técnicas e entender procedimentos de trabalho que o qualificarão para exercer seu ofício diante de um público.

Renato Cohen aponta sobre o fato de que nas *performances* artísticas existe certa ambigüidade sobre a figura do artista que se apresenta e de uma personagem que ele estaria representando (COHEN, 2007: 58), assim também na *performance* do contador de histórias há uma presença que é distinta da pessoa cotidiana, que não está ligada a nenhum personagem representado. É o artista em estado ritual, onde sua presença remete ao seu contato com o universo mítico e mágico.

Da prática com Sotigui ficou um novo olhar sobre o ator e o contador de histórias, prática profissional que já se fazia presente na minha vida. Sotigui buscava nos aproximar de nossas raízes culturais e ancestrais, nos tornando artistas mais íntegros, percebi que não haveria outra maneira de trabalhar como contador de histórias. Esse processo de formação do ator a partir do encontro com o *Griot* e contador de histórias africano foi objeto de estudos do ator e pesquisador Isaac Bernat (2008) em sua tese de doutoramento intitulada “O olhar do 'griot' sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté”.

A experiência do narrador traz para o ofício do ator a possibilidade de se trabalhar enquanto pessoa artística, enquanto elaborador do próprio discurso. O exercício da Bricolagem não deve ser lido como uma forma a ser copiada, não há fórmula ou receita para se gerar o produto final do *bricoleur*. Esse se caracteriza por sua atitude de artesão diante do problema apresentado; de sua capacidade de produzir a partir da apropriação do material que lhe é fornecido de forma autoral.

### **Referências Bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERNAT, Isaac Garson. *O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté*. Tese (Doutorado em Teatro) – PPGT, UNIRIO, 2008.

BUSATTO, Cleomari. *Narrando Histórias no século XXI – tradição e ciberespaço*. (Dissertação de Mestrado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

MARINIS, Marco de. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

MARTINS, Leda. “Performances do tempo e da memória”: os Congados. In: Revista *O Percevejo*, Rio de Janeiro: PPGT-UNIRIO, ano 11, n.12, 2003.

MATOS, Gislayne A. *A palavra do contador de histórias*. Martins Fontes: São Paulo, 2005.