

O OBJETO TRANSACIONAL DO ESPETÁCULO POPULAR DE PARINTINS: DE FETICHE A ÍDOLO

THE TRANSACTIONAL OBJECT OF THE PARINTINS POPULAR SHOW: FROM FETISH TO IDOL

Maria de Fátima B de M Batista
CNPq/UFPB/PPGL/PPLP/SBPL
mariadefatimambatista@gmail.com¹

Resumo: A teoria das zonas antrópicas e seus modos de mediação, propostos por RASTIER (2010), foi aplicada, neste artigo, á análise do espetáculo popular de Parintins, em especial, do seu núcleo narrativo, que é uma encenação do conto popular: *O vaqueiro que não sabia mentir*, bastante encontrado na tradição oral brasileira e de outros países. As discussões que construíram o desenvolvimento do trabalho remetem para três direções: a origem da narrativa do boi de Parintins, vinculada à literatura popular, o pluriculturalismo do espetáculo e a transposição do boi da fronteira empírica para a fronteira transcendente das zonas antrópicas.

Palavras-Chaves: Semióticas das culturas; tradição oral; espetáculo popular

Abstract: The theory of anthropic zones and their modes of mediation, proposed by RASTIER (2010), has been applied, in this article, tu analyze The Parintins' popular spectacle, especially its narrative nucleus, which is a staging of the popular tale: *The cowboy who couldn't lie*, widely found in the Brazilian oral tradition and in other countries. The discussions that built the development of the work go in three directions: the origin of the Parintins narratives, linked to popular literature, the pluriculturalism of the show and the transposition of the ox from the empirical frontier to the transcendent frontier of anthropic zones.

Keywords: Semiotics of cultures; oral tradition; popular show.

1. Introdução

O estudo que ora apresentamos está vinculado a um projeto que desenvolvemos para o Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Tecnológica-CNPq, desde março de 2013. O objetivo é analisar, do ponto de vista da semiótica das culturas, o texto literário de expressão popular que faz referência às três figuras étnicas que entraram na composição do povo brasileiro, a fim de descobrir a ideologia subjacente aos discursos. Precisamente nesta análise, consideramos a teoria das zonas antrópicas, proposta por RASTIER (2010) de identidade (entorno do eu), de proximidade (entorno do tu) e de distanciamento cultural (longe do eu e do tu) e seus modos de mediação.

Entre as zonas antrópicas, RASTIER (2010, p.35) considerou a existência de duas fronteiras ou linhas fronteiriças: a fronteira empírica, estabelecida entre a zona identitária e a proximal e a fronteira transcendente, ocorrida entre as duas primeiras e a

¹ É a primeira publicação digital do artigo que possui uma publicação gráfica in BATISTA, Maria de Fátima B. de M e RASTIER, François. *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. UFPB, 2015.

distal. O autor chama fetiche os objetos da fronteira empírica e ídolos, os da fronteira transcendente. São fetiches as ferramentas, jogos, objetos transacionais e fantasmas, enquanto que, objetos rituais, obras/ códigos e teorias estão na fronteira dos ídolos. A linguagem é descrita com uma dupla função mediadora. É fetiche porque serve como objeto transacional e lúdico e é ídolo nos textos artísticos, jurídicos ou religiosos que têm o estatuto de obras ou código.

O espetáculo popular de Parintins constituiu o *corpus* analisado, em especial, o seu núcleo narrativo, que é uma encenação da lenda o boi. As discussões que construíram o desenvolvimento do trabalho remetem para três direções: a origem da narrativa do boi de Parintins, vinculada à literatura popular, o pluriculturalismo do espetáculo e a transposição do boi da fronteira empírica para a fronteira transcendente das zonas antrópicas.

2. A literatura popular e sua vinculação com o espetáculo de Parintins²

Chama-se literatura popular, ou etnoliteratura, o conjunto das produções literárias, confeccionadas fora do âmbito da academia que possuem gêneros próprios de expressão e são difundidas em larga escala, disseminadas entre o povo. A autoria é, muitas vezes, desconhecida e pode ter se originado em época antigas da língua, o que permite considerar sua tradicionalidade. A distinção do que é popular, nem sempre, é apresentada com clareza ao público que passa a restringir seu significado apenas à cantoria e ao cordel. Todavia, conforme dissemos em escritos anteriores (BATISTA et al: 2004),

[...] trata-se de uma literatura, de formas e gênero diversos, feita pelo povo e para o povo, na linguagem que ele conhece, do jeito que ele sabe dizer, espontânea e simples, mas muito importante porque traduz seus valores e a sua ideologia. Se quisermos conhecer uma comunidade, comecemos por estudar suas manifestações populares e aí estaremos penetrando em sua alma.

Transportada pelos portugueses ao Brasil, aqui se aclimatou, acolhendo elementos das outras etnias que nos formaram. Os estudos mais antigos consideram-na portuguesa como a língua. Sobre o assunto, eis o que afirma Romero (1977:257)

A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos livreiros de rua são: A História da Donzela Teodora, A Imperatriz Porcina, A formosa Magalona, O Naufrágio de João de Calais.

² Cidade do interior do Amazonas, distando 369 km de Manaus.

O autor, falecido em 1914 e sem a tecnologia de que dispomos, certamente não conhecia toda a complexidade da nossa literatura popular tal como hoje a conhecemos. Levantamentos posteriores vêm mostrando uma variedade estonteante de gêneros e títulos. Só na literatura de cordel, a Comissão Nacional de Folclore estima que já foram produzidos no Brasil vinte e dois mil folhetos³. Na Universidade de Poitiers, na França, no Fonds Raymond Cantel (até 2005) haviam sido armazenados mais de catorze mil folhetos, adquiridos no Nordeste brasileiro. Que diríamos, então, de outros gêneros que não são folhetos?

Na verdade, podemos distribuir as produções literárias populares, em gêneros diversos, confeccionados em duas modalidades de língua: a escrita, no suporte folheto cujo gênero é o cordel e a oral, na qual são produzidos: contos, lendas, adivinhações, romances tradicionais, cantigas, parlendas, cantorias de viola, anedotas que, muitas vezes, são transformadas em espetáculo nas festas do povo, como é o caso do conto escolhido como *corpus*.

O espetáculo popular de Parintins tem sua origem vinculada às narrativas populares sobre o boi, difundidas em várias regiões brasileiras (Norte, Nordeste e Centro-Oeste), o que levou alguns autores a lhes atribuírem uma origem brasileira. No entanto, as histórias sobre o boi com dotes extraordinários, como entidades sobrenaturais, vêm desde a Antiguidade. No Egito, o boi Apis era uma divindade e o seu culto foi o responsável pelo surgimento de inúmeras lendas que lhe atribuem proezas fantásticas. O mesmo acontece na Babilônia, onde o boi era uma divindade benfazeja. Se pudéssemos estabelecer um percurso de retorno a épocas passadas, veríamos que elas aparecem em muitas outras localidades, o que nos impede de precisar, com exatidão, qual texto teria sido o primeiro na história. No Brasil, as narrativas sobre o boi surgem em gêneros variados: romance oral, cordel e conto e estão incluídas no ciclo do gado, chamadas também de toadas de vaquejadas, romances de vaqueiros que, segundo Costa (1977 p.404), fazem:

a apologia da pega de um boi afamado, bravio e extraviado desde pequeno e vivendo em plena liberdade em afastadas paragens; ou cantigas de uma vaquejada no tempo das trovoadas.

³ A afirmação foi feita pelo vice presidente (José Fernandes) durante sua exposição no Simpósio Nacional de Literatura Popular . UFPB, 2004.

Para o autor, esse ciclo se relaciona com momento da ferradura, ou a sinalagem, quando o vaqueiro, com o ferro em brasa, marca o quarto da rês com as iniciais do seu proprietário ou então lhe corta um pedaço da orelha. A vaquejada é a grande festa de comemoração que existe, não apenas no Nordeste, mas em outras partes do Brasil e da América do Sul. O touro não é morto, como nas touradas espanholas, mas é perseguido e puxado pela cauda até cair no chão, o que mostra a destreza dos vaqueiros. Entretanto, os romances falam da morte do boi e se centram, especificamente, na descrição das habilidades do boi para ludibriar o vaqueiro e no que aconteceu com as diferentes partes do seu corpo, que foram utilizadas para fazer objetos, os mais variados, para serventia da população e do rei, etc. Vejam-se, a seguir, estrofes dos romances do boi que recolhi para a confecção do Romanceiro no Brasil: Paraíba e Pernambuco (no prelo):

Das pontas do boi Espaço, mamãe, fizeram uma canoa
Para transportar o rei, mamãe, Da Bahia a Lisboa
Eu chamava, ele vinha, mamãe, eia, meu boi eiô
(Cantado por Dalvanira de França Gadelha in BATISTA, 2014: p.).

A carreira que meu boi deu quatro *açude* se formou
Que com sete anos de seca, mamãe, água neles não faltou (bis)
(Recitado por Severino Paulino de Farias in BATISTA, 2014: p.)

Das pontas deste boi, quatro *obra* se formou
Um *açude* e uma igreja, uma lancha e um vapor
(Cantado por Maria do Carmo do Espírito Santo in BATISTA, 2014: p.)

Especificamente quanto ao boi de Parintins, trata-se de uma transposição para o Amazonas do Bumba Meu Boi maranhense que, por sua vez, surgiu do conto popular *O Vaqueiro que não mentia*, recolhido da oralidade por muitos autores no Brasil e em outros lugares do mundo (NASCIMENTO, 2005:121), também conhecido como outros nomes, como: *O Boi Leição*, *A estória do Boi Barroso*, etc.⁴. Em *Lendário amazônico* (2007:166), Apolônio Britto confirma este ponto de vista, ao apontar o Nordeste como ponto de origem do espetáculo popular de Parintins.

O conto situa-se numa fazenda cujo dono era criador de bois e possuía um boi de estimação que entregou aos cuidados de um vaqueiro, no qual depositava uma grande confiança porque ele não sabia mentir. Um dia, falou da honestidade do seu vaqueiro

⁴ Câmara Cascudo (*Contos Tradicionais do Brasil*, SD, p: 127 à 130) cita uma versão de José Maria de Melo, levantada na cidade Vicosa em Alagoas e inúmeras outros autores que o fizeram em Portugal (Teófilo Braga), na Espanha (Aurelio Espinhora), na Sicília - Itália (Laura Gonzenbach), etc. O mesmo faz Nascimento (p:121 à 122), que cita versões em vários lugares do Brasil, Portugal e na Catalunha.

para um compadre e este retrucou que não acreditava que existisse uma pessoa assim. A insistência do fazendeiro em afirmar a lealdade do vaqueiro foi tão grande que o compadre decidiu fazer uma aposta. Se o vaqueiro mentisse, o fazendeiro perderia todos os seus bens. Caso contrário, se ele continuasse fiel, o compadre perderia os seus. Para ganhar a aposta, o compadre utilizou-se de uma artimanha: mandou a filha mais nova convencer o vaqueiro a matar o boi de estimação do fazendeiro. Ela faz uma série de artimanhas: pede para morar com ele, diz que está grávida e, por fim, deseja comer a língua do boi e ele, com receio de que ela perdesse o filho, mata o boi de estimação do fazendeiro, embora sem querer porque era leal a seu dono. Imaginou mil histórias mentirosas para contar-lhe o sucedido no caminho da fazenda até a cidade onde morava o fazendeiro, mas, quando o viu, não teve coragem de mentir e acabou contando todo o acontecido com a mulher. O patrão enlouquecido mandou chamar o médico e o padre para curar e benzer o boi e tanto eles fizeram que o ressuscitaram. O vaqueiro foi perdoado, o compadre castigado porque perdeu a aposta. O fazendeiro dá uma grande festa para celebrar a ressurreição que foi retomada nos espetáculos populares.

3- O objeto transacional: de fetiche a ídolo

O bumba-meu-boi se centra nesta festa que espetaculariza o conto e chega a Parintins trazido por migrantes nordestinos. Segundo a versão popular⁵, um menino de onze anos, filho de um migrante maranhense, sonhou com um boi de pano que dançava nas noites de São João, usando as cores: branca e vermelha, o que o estimulou a construir um boi de madeira. Pouco tempo depois, dois irmãos cearenses que ali moravam, cumprindo a promessa que tinham feito a São João de realizar um boi bumbá se conseguissem trabalho e moradia naquela cidade, na época da exploração da borracha, fizeram um boi que recebeu as cores: azul e branca, por influência da marujada (outra dança dramática folclórica brasileira). A partir daí, foram criados dois blocos de bumba meu boi: um vermelho e branco que se chamou Garantido, tendo como símbolo um coração na testa do boi e um azul e branco, chamado Caprichoso cujo símbolo é uma estrela.

⁵ Ver o site <http://bumba-meu-boi.info/boi-de-parintins.html>

**BOI CAPRICHOSO**

Retirado do site:
blogdoclaudemirandrade.blogspot.com

**BOI GARANTIDO**

Retirado do site:
www.portalamazonia.com.br

A recitação da ladainha durante as apresentações confirma a religiosidade presente no espetáculo, o que é ratificado pela escolha dos símbolos. O coração do Garantido remete às imagens, difundidas pelo catolicismo, de Jesus vestido de roupa branca, com um grande manto vermelho e apontando com o dedo para um coração vermelho no peito. A cor vermelha faz referência ao sangue que derramou pelos pecados da humanidade. A estrela do Caprichoso lembra aquela que orientou os reis magos a chegarem à gruta de Belém para adorarem o Menino Deus. As cores azul e branca são atribuídas a Nossa Senhora: o azul, provavelmente, se deve à crença católica de ela ter subido ao céu de corpo e alma, sem nunca ter morrido. Popularmente, confunde-se céu com o firmamento que é azul.

As vestimentas e adereços coloridos dos bois e outros atores nas cores indicadas trazem, de volta, a rivalidade do pastoril: cordão azul e cordão encarnado que se originou nas festividades natalinas, difundida desde longas datas. Tivemos conhecimento de pastoris em que a disputa tinha um cunho social: a cor azul era escolhida pelas elites (pessoas ricas, donas do poder) e a cor vermelha escolhida pelas classes populares: trabalhadores, empregados e escravos, ou seja, pessoas sofridas como Cristo.

Comparando-se com o conto popular, observa-se que o espetáculo do boi mantém o núcleo da narrativa, embora o adaptando ao colorido local. Não houve uma transcodificação, uma passagem para outro código linguístico, razão pela qual não podemos chamar tradução. O código linguístico do texto continuou o mesmo (língua

portuguesa) e na mesma modalidade (oral). O conto era na modalidade oral e assim permaneceu no espetáculo, o que também nos tira a possibilidade de falar em transmodalização. O que aconteceu foi o enriquecimento do texto com outras linguagens não verbais: a vestimenta, o colorido, a máscara, a gestualidade, transformando a peça oral em um espetáculo semiótico de grandes proporções. Chamáremos a isso de pluricodificação ou plurissignificação. Além disso, o núcleo inicial da narrativa se estira, amplia-se para acolher outras narrativas que giram em torno da selva amazônica e de suas riquezas, das lendas indígenas que povoam a região, etc.

A sequência temática é a mesma, mas ocorre uma mudança no procedimento semiótico de figurativização e nas relações espaço-temporais dos sujeitos. Inicialmente, destacam-se dois espaços: a fazenda e a cidade, cujos nomes não são identificados.

O procedimento semiótico de figurativização, no conto, previa a existência de quatro atores: o fazendeiro, o vaqueiro, o compadre e sua filha. Todos são destacados pelo papel temático, ou função social que exerciam no texto. Somente o vaqueiro e a mulher (figuras centrais da narrativa) são apontados pelo nome próprio: Pai Francisco e Catarina⁶, apelidada de *Catirina* que tomou, também, o significado popular de mulher humilde, de pessoa que exerce um papel não dignificante: *fulana é uma Catirina*. Transformado em espetáculo, a narrativa vai manter esses atores principais, mas adaptando-os: o médico virou pajé, o negro foi substituído por um índio e a prisão do matador só é conseguida com a ajuda de uma tribo indígena, passando, antes, pelo batismo dos guerreiros. O conto apresenta mais detalhes narrativos, enquanto que o espetáculo, mais detalhes figurativos e acolhe uma multiplicidade de outros atores: a sinhazinha (filha do dono da fazenda); a porta estandarte (que simboliza o boi em movimento); a rainha do folclore, a cunhã poranga (moça bonita, sacerdotisa, guerreira e guardiã do boi) e o boi (bumbá) que no conto era só inserido na fala dos outros atores sem lhe ser permitido o dom da fala; o levantador de toadas e os inúmeros atores dançarinos pertencentes às tribos indígenas (femininas e masculinas). Além desses, que são fixos, surgem inúmeros outros atores, inseridos através das lendas indígenas que compõem o enredo.

⁶ Nome derivado, provavelmente, de uma santa italiana.

O boi, no texto em análise, apresenta uma dupla função semiótica: de sujeito e de objeto mediador. Como sujeito, exerce um fazer sobre o mundo semioticamente construído que o rodeia. Como objeto mediador, entre as zonas antrópicas, o boi é fetiche e é ídolo. Está na zona de proximidade do sujeito, quando é objeto de seus cuidados, de sua atenção e ainda, alimentando-o com sua própria carne, além de fornecer outras partes do seu corpo ao homem para serem utilizadas na confecção de bens de consumo, do chifre e do casco (botões e pentes); do couro (cintos, sapatos e bolsas); do sebo (sabão). Ajuda, ainda, na procriação e no crescimento da espécie, razão pela qual as vacas choram em algumas versões. O boi é, pois, um objeto transacional benfazejo que se encontra na zona de proximidade do sujeito, ajudando-o.

Após a morte, o boi, mitificado, transforma-se em ídolo, passando para a fronteira transcendente e, portanto, na zona distal do sujeito (longe do homem) embora continue a ajudá-lo. De que forma? Alimentando sua imaginação criadora que é disseminada por toda parte e, sobretudo, servindo de deleite para o homem, em especial o do campo, cujo sofrimento o boi é capaz de amenizar.

4- Conclusões:

Gostaríamos de observar que, apesar de termos utilizado o nome *espetáculo* para o bumba-meu-boi e suas derivações, como a de Parintins, no conto popular que lhes deu origem, certamente, suas enunciações são espetáculos semióticos como acontece com qualquer texto popular na oralidade. Conforme definimos em trabalhos anteriores, pode-se dizer que são “híbridas, enriquecidas por outras linguagens, como o canto, o gesto e a dança...” (BATISTA, 2013). O enunciado oral do texto promove o espetáculo, quando o enunciator (no caso o informante), complementa o fazer linguístico, explicando, com gestos, as palavras ditas, requebrando-se para mostrar como era a dança, apontando ou cantando. Tudo nele está em movimento ao enunciar o texto, inclusive a memória que é remexida, vasculhada, em busca da forma certa de dizer o pretendido. Naturalmente, isso dependerá da relação do enunciator com o auditório (os ouvintes), daí a ideia que vimos defendendo de que a literatura oral é uma forma de fazer bens relacionais, uma vez que faz surgir relacionamentos positivos entre as pessoas envolvidas.

A análise realizada permitiu considerar que o espetáculo do boi reúne elementos das três raças que deram origem ao povo brasileiro: o branco, o negro e o índio. A

religiosidade do branco vem à tona com frequência, mas é mesclada com aspectos das religiosidades indígena (o pajé) e danças e adereços das manifestações africanas. A própria transformação do objeto de fetiche a ídolo, homenageado e festejado como um Deus, não é típica do branco português de origem católica.

Não podemos negar, entretanto, que os portugueses foram os condutores de grande parte dos gêneros literários populares existentes no Brasil, mas não acreditamos que eles continuaram portugueses, como a afirmação de Sílvio Romero, anteriormente citada, deixa supor. A maioria adquiriu um colorido local, ampliando sua significação e sendo criadas novas peças, novos modos de dizer a mesma coisa, inserindo elementos das culturas já citadas, num processo contínuo de recriação, renovação e re-significação. Em vista disso, podemos afirmar que os textos são pluriculturais, sobretudo aqueles criados nos séculos posteriores à chegada do branco português.

REFERÊNCIAS

A) Bibliográfica

ALENCAR, José de. **O nosso Cancioneiro**. Introdução e Notas de Cavalcante Proença. Rio de Janeiro, Livraria São José: 1962. Publicação original de 1875.

ALMEIDA, Horácio. **Dicionário Popular Paraibano**. Campina Grande – PB. Edições Grafset, 1984.

ALVES, Antônio Bárbalo. **A estética Discursiva nos Contos da Literatura Oral Mirandesa: Uma Abordagem Estatístico-Pragmática**. In: Estudos de Literatura Oral/Elo: Centro de Estudos Ataíde Oliveira – Universidade do Algarve. Nº9/10/ 2003-2004

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **A tradição Ibérica no romanceiro paraibano**. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2000

_____. Os discursos etnoliterários: o fazer intersubjetivo e a produção do saber. In **Acta semiótica et linguística**. Vol 18, Nº 2, Ano 37, 20013.

_____. Zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais em textos populares correntes na região Amazônica. In **Acta semiótica et linguística**, Vol 14, ano 33, Nº 1, João Pessoa: Editora Universitária/UFPB 2009

_____. **O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica**. Tese de doutorado. São Paulo/USP: 1999

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita (et al). **Estudos em Literatura Popular I**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

- _____. **Estudos em Literatura Popular II**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2011
- BRAGA, Teófilo. **Romanceiro Geral Português**. Vol. 1. Edição Fac-Similada. Ed. Veja. Lisboa: 1982
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico – Etimológico da mitologia e da religião romana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993
- BRANDÃO, Théo. **Romances do Ciclo do Gado em Alagoas**, in Anais do 1º Congresso Brasileiro de Folclore. – I.B.E.C.C, Vol. 2º, 1951 p.131.
- CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3º Ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro: 1967.
- CARVALHO, Márcia Ferreira de e BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. A desgraça amorosa no romanceiro de origem Ibérica: uma leitura semiótica do romance oral Afonso XII. In Acta semiótica et linguística. Vol. 16, Ano 35, nº 1, João Pessoa: UFPB/ Editora Universitária, 2011
- CASCUDO, Luis Câmara. **Literatura Oral no Brasil**.3º Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984.
- _____. **Contos Tradicionais do Brasil (Folclore)**. Editora Tecnoprint S.A - S.D
- COSTA, Pereira. **Folck-lore pernambucano. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Prefácio de Mauro Mota. Primeira edição autônoma. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974
- FONTES, Manuel da Costa. **O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico I**. Madison, 1997.
- FONTES, Manuel da Costa. **O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico II**. Madison, 1997.
- FRANÇA, Basileu Toledo. **Romanceiro & Trovas Populares**. Goiânia Edição da Universidade Federal de Goiás, 1979.
- LIMA, Jackson da Silva. **O Folclore em Sergipe**. Rio de Janeiro, Cátedra, Brasília, INL, 1977.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto Popular e Comunidade Narrativa**. Prefácio de Antonio Candido – São Paulo/Recife: Terceira Margem/ Editora Massangana: 1984
- MARTINS, Francisco e DONATO, Hernani. **Histórias Populares**. 1º Ed. – São Paulo: Harbra, 2005.
- MELO, Ado Cordeiro de. **Memórias de um Vaqueiro**. João Pessoa, Editora da Universidade Federal da Paraíba/PPLP. 2007
- MELO, Veríssimo de. **Folclore Infantil**. Belo Horizonte: editora Itatiaia: 1985.
- NASCIMENTO, Braulio. **Estudos Sobre o Conto Popular**. São Paulo: Terceira Margem, 2009
- _____. **Catálogo do conto popular brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: IBICC: UNESCO, 2005

NOGUEIRA, Carlos. **Cantiga ao Desafio e Estetização de Fala: Natureza, Modalidades, Funções**. In: Estudos de Literatura Oral/Elo: Centro de Estudos Ataíde Oliveira – Universidade do Algarve. Nº9/10/ 2003-2004

PAIS, Cidmar Teodoro. Discursos Etnoliterários: Caracterização Semiótica. In Congresso Internacional de Literatura de Cordel. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 2005

_____. Sociosemiótica e semiótica da cultura. In Anais do IV Encontro Nacional da Anpoll. Recife: Anpoll, 1989: 795-800.

PEREIRA DA COSTA, F.A. **Folk-lore Pernambucano; subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Prefácio de Mauro: 1ª edição autônoma: Recife: Arquivo Público Estadual: 1974

RASTIER, François. **Essais de sémiotique discursive**. Tous (France): Mame, 1974

_____. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. Tradução: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista. João Pessoa: Ideia/editora Universitária, 2010

RIBEIRO, Lêda Tâmega. **Mito e Poesia Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Folclore, 1986.

RODRIGUES, Hermano de França. Expressões da Identidade Cultural do Homem Nordeste nas Narrativas Tradicionais de Valência: Uma Abordagem Semiótica. João Pessoa, 2006

ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brasil**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1977.

SANTOS, Idelete M.F dos e BATISTA, Maria de Fátima B. de M. **Cancioneiro da Paraíba**. João Pessoa: Grafset: 1993

VALADARES, Ione Maria de Oliveira & LIMA, Nei Clara de. Histórias Populares de Jaraguá: Tereza Bicuda. Centro de Estudos da Cultura Popular/ Cecup, ICHL, UFG, 1983.

ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Éditions Du Seuil, 1983.

B) Digital

<http://bumba-meu-boi.info/a-lenda.html> Visitado em 20/01/2015 às 10:48 h

<http://bumba-meu-boi.info/boi-de-parintins.html> Visitado em 20/01/2015 às 10:49
www.boicaprichoso.com/ Visitado em 20/01/2015 às 10h50min