

RELATO DE PESQUISA

O REISADO DE MESTRA MAZÉ: A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO EM UM TEXTO SINCRÉTICO PERFORMÁTICO DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Ricardo Nogueira de Castro MONTEIRO  

Universidade Federal do Cariri (UFCA)

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo investigar os processos de construção de sentido em uma apresentação do Reisado de Mestra Mazé ocorrida a 22/09/2017 na cidade do Crato, Ceará. A análise de tal texto sincrético, cujo plano da expressão articula elementos sonoros, visuais e tácteis, é pautada por três questões principais: 1) a presença ou não de uma estrutura formal que garanta a unidade narrativa e discursiva do espetáculo; 2) quais as estratégias de construção do efeito de sentido de tradição inerente a um texto percebido como imemorial; 3) quais elementos e procedimentos estruturais responderiam pelas construções identitárias e de alteridade no folguedo. A metodologia utilizada parte da semiótica de Greimas e seu círculo de colaboradores, como Landowski, Fontanille e Zilberberg, detendo-se na questão das comutações entre categorias da expressão e do conteúdo, bem como sua suspensão – o sincretismo propriamente dito na acepção de Hjelmslev. O artigo conclui pela presença de uma forma da expressão, homóloga à forma do conteúdo, responsável pela unidade do espetáculo, e procede à sua descrição. Detalham-se ainda procedimentos de construção de sentido de identidade e alteridade no texto sincrético, e apontam-se mecanismos interdiscursivos e intertextuais responsáveis pelo efeito de sentido de pertinência ao repertório canônico tradicional do



OPEN ACCESS

EDITADO POR

– Miguel Oliveira, Jr. (UFAL)
– René Almeida (UFS)

REVISADO POR

– Renata Mancini (USP)
– Alexandre Bueno (Mackenzie)
– Geraldo Martins (UFMS)

DATAS

– Recebido: 02/02/2020
– Aceito: 05/06/2020
– Publicado: 04/12/2020

COMO CITAR

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro (2020). O Reisado de Mestra Mazé: a construção de sentido em um texto sincrético performático da cultura popular brasileira. *Cadernos de Linguística*, v. 1, n. 2, p. 01-21.

gênero. Pondera-se por fim a respeito da necessidade de avanço da semiótica na direção do estudo de textos sincréticos performáticos tradicionais, tanto pelos desafios epistemológicos que os mesmos representam para os estudos semióticos e das linguagens verbais e não-verbais como pela importância cultural de seu objeto.

ABSTRACT

The present article aims to investigate the processes of construction of meaning related to a performance of the Reisado de Mestre Mazé that took place on 10/22/2017 in Crato, Ceará. The analysis of that syncretic text articulates acoustic, visual and tactile elements, and regards three main questions: 1) whether there is a formal structure that responds for the discursive and narrative unity of the performance; 2) which strategies are mobilized to the construction of the effect of meaning of tradition in a text perceived as immemorial; 3) which elements and procedures are related to the construction of effects of identity and otherness. Our methodological approach is filiated to the semiotics of Greimas and his circle of collaborators, as Landowski, Fontanille and Zilberberg, and focuses in the problem of commutations of categories of content and expression and their suspension – or syncretism, in the definition of Hjelmslev. The article concludes that there is indeed a form of expression in the performance, which is homologous to its form of content, and describes it. The procedures of construction of identity and otherness in the syncretic text are detailed, and so are the intertextual and interdiscursive tools held responsible for the sense of belonging with respect to the local tradition. Finally, the article stresses the need of further developments of semiotics regarding the study of traditional syncretic texts, not only for the epistemological and methodological challenges involved in that task but also for the cultural importance of such objects.

PALAVRAS-CHAVE

Semiótica; Sincretismo; Folia de Reis; Cultura Popular; Folclore.

KEYWORDS

Semiotics; Syncretism; Epiphany; Popular Culture; Folklore.

INTRODUÇÃO

Os folguedos da cultura popular muito frequentemente apresentam uma notável complexidade no que diz respeito a suas figuras de expressão de natureza sincrética, bem como no que tange aos efeitos de sentido da ordem tanto do sensível quanto do inteligível delas decorrentes. Tais figuras de expressão não raro parecem conferir a elementos pontuais a primazia sobre o próprio devir discursivo - como se o efeito estético de certas figuras de expressão isoladas, e não seu fluxo narrativo e inter-relação com estruturas mais profundas da significação, garantissem a consistência de certos gêneros textuais sincréticos da cultura popular. No Teatro de Revista - gênero em termos estruturais intermediário entre certas formas rapsódicas da cultura popular e a fragmentação dos programas de auditório da cultura de massa -, alguns espetáculos se immortalizaram por causa de cenas, canções ou coreografias cuja presença na estrutura dramaturgica corresponde mais a um enxerto do que a um elemento organicamente inserido no percurso narrativo da obra.

Constituindo os textos sincréticos da cultura popular quase sempre não o fruto do trabalho cerebral e calculado de um autor individual, mas sim o produto de um processo de criação essencialmente coletivo e espontâneo, uma primeira questão de interesse que se coloca diz justamente respeito à presença ou não de uma estrutura formal que garanta a unidade narrativa e discursiva do espetáculo. Uma segunda questão remete à própria construção do efeito de sentido de tradição inerente a um texto percebido como imemorial. Por fim, outro problema de interesse diz respeito a quais elementos e procedimentos estruturais responderiam pelas construções identitárias e de alteridade no folguedo.

O aporte teórico do presente estudo filia-se sobretudo à chamada semiótica greimasiana, não apenas a partir do legado de seu fundador, mas também de seu círculo de colaboradores e da geração de pesquisadores por eles formada. No que tange à dramaturgia, a obra de Propp que tanto marcou a semiótica francesa se faz presente em seus desdobramentos posteriores nos trabalhos de Syd Field (FIELD, 2001) e Christopher Vogler (VOGLER, 2007), bem como dialoga com o cânon aristotélico do qual todos aqueles provêm. No que tange à Folia de Reis, obra fundamental para as discussões da presente pesquisa é o **Reisado Alagoano**, de Théo Brandão (BRANDÃO, 2007), a partir do qual o trabalho estabelece um intenso diálogo com relação ao imaginário cultural e ao legado antropológico e etnomusicológico alagoano. O corpus analítico é constituído por uma apresentação específica do Reisado de Mestra Mazé Deluna, registrado em suporte audiovisual a 22/09/2017 na Comunidade do Gesso, no Crato, Ceará, para integrar o acervo de pesquisas do Núcleo de Perenização e Difusão da Cultura Popular do Cariri.

1. ESTRUTURA NARRATIVA: DO PRIMADO DO VALOR À APOTEOSE DA PRESENÇA

Câmara Cascudo define as festas de Reis como “festas populares na Europa (Portugal, Espanha, França, Bélgica, Alemanha, Itália, etc.) dedicadas aos três Reis Magos em sua visita ao Deus Menino, e ainda vivas em vestígios visíveis”. Esclarece ainda que o folguedo seria realizado por “grupos com indumentária própria ou não, que visitam os amigos ou pessoas conhecidas, na tarde ou noite de 5 janeiro (véspera de Reis) cantando e dançando ou apenas cantando versos alusivos à data solicitando alimentos ou dinheiro” (CASCUDO, 1988, p. 668). Salientando que já na segunda década do século XVIII aparecem registros inequívocos da festa no Brasil, o folclorista potiguar define a seguir “Reisado” simplesmente como “denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e dia de Reis (6 janeiro)” (op.cit., pg. 669). Ponto interessante frisado pelo autor é a internacionalidade do folguedo em si, representando a festa registrada em terras brasileiras uma manifestação local de um fenômeno cultural de abrangência bastante generalizada nos países em que o cristianismo se apresenta como religião majoritária.

Não muito distante é a definição do **Dicionário musical brasileiro** de Mário de Andrade, onde o Reisado aparece como “encenação com canto e dança para comemorar o Natal, ao ar livre ou em visita às casas. Geralmente antecede o Bumba-meu-Boi podendo ter esse nome - Bumba-meu-Boi - ou do vegetal, animal ou personagem principal” (ANDRADE, 1989, p. 434). Acréscimo importante aqui é a constatação de que, na época de vida do autor de **Macunaíma**, a tendência de fusão entre o Reisado e o Bumba-meu-Boi, ainda separados nas observações de Mello Moraes Filho e Pereira da Costa no início do último quartel do século XIX (MELLO MORAES FILHO, 1999, p. 57; PEREIRA DA COSTA, 1908, p. 236) já se consolidara e amadurecera em uma forma definitiva.

Em um enfoque de maior interesse com relação ao nível narrativo, Oswald Barroso descreve o Reisado como “um folguedo tradicional do ciclo natalino, que se estrutura na forma de um cortejo de brincantes, representando a peregrinação dos Reis Magos a Belém, e se desenvolve, em autos, como uma rapsódia de cantos, danças e entremeses, incluindo obrigatoriamente o episódio do Boi” (BARROSO, 2013, p. 25). O autor evidencia assim a existência de uma estrutura narrativa composta por uma série de episódios (programas narrativos subsidiários passíveis de integrar um percurso narrativo maior) que, coesa ou fragmentária, encadeando-se por uma sequência lógica ou por mera justaposição, merece ser alvo de discussão também dentro de uma perspectiva semiótica.

A percepção da estrutura narrativa do Reisado como resultante de uma justaposição de cenas curtas – ou programas narrativos subsidiários – nos é oferecida também por Theo Brandão em seu clássico **O reisado alagoano**: “uma espécie de revista popular em que os números de canto, danças e declamação de obras poéticas decoradas ou de improviso

dominam quase a parte dramática do folgado, constituída pelos ‘Entremeios’ - representações, na maioria curtas e pobres, e, elas próprias, quase sempre acompanhadas de cânticos e danças” (BRANDÃO, 1953, p. 13).

A estrutura de tal folgado enquanto espetáculo se define inequivocamente pela complexidade seja de sua dramaturgia, seja do sincretismo que enriquece seu plano de expressão com diferentes camadas de instâncias de substância. Mobilizam-se na complexidade sincrética de seu plano de expressão uma **Sonoridade**, uma **Visualidade** e uma **Palpabilidade**, cada categoria subdividindo-se em subcategorias ordenadas a partir da oposição **intenso x extenso**. O esboço que apresentaremos a seguir corresponde a uma categorização do Plano de Expressão, tomando como referência as pesquisas de semiótica do teatro de Tadeusz Kowzan (KOWZAN, 1969), atualizando contudo algumas de suas propostas à luz de contribuições conceituais e metodológicas advindas da semiótica tensiva, notadamente a partir de trabalhos de Zilberberg e Fontanille (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001). A célebre tabela de signos do espetáculo proposta por Kowzan aparece praticamente em sua íntegra – contando, contudo, com certas categorias adicionais e valendo-se de uma semiotização que se estrutura, em cada subdivisão, em subcategorias binárias organizadas a partir de uma oposição tensiva, seguindo a tradição da glossemática de Hjelmslev (HJELMSLEV, 1975).



Figura 1. Categorias e subcategorias do plano de expressão sincrético performático.¹

Assim, a **Visualidade** opõe o caráter intensivo da **corporalidade** – abrangendo aspectos relacionados à **gestualidade** e à **indumentária** – à extensividade da **arquitetura cênica** – a qual remete a um **mobiliário** e uma **cenografia**:

¹ Todas as imagens que ilustram o presente artigo têm por fonte o autor.

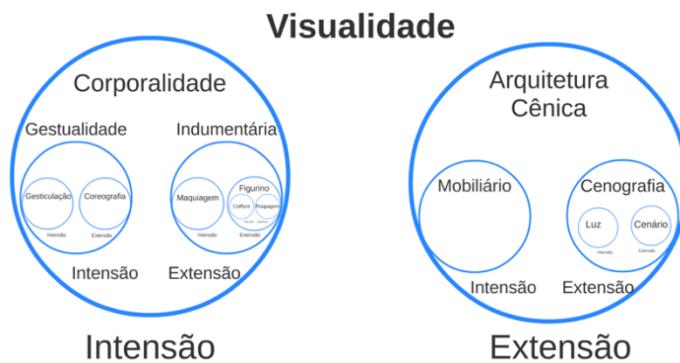


Figura 2. Subcategorias da Visualidade.

No *corpus* em questão, é relevante ainda uma **Palpabilidade**, em que uma interação de ordem tátil pode se manifestar tanto a partir de diversas formas pontuais intensivas de **toque** no espectador quanto através de mobilizações de caráter extensivo que conduziriam ao seu **deslocamento**. Dentro da **Sonoridade**, a oposição **intensão x extensão** orienta a dicotomia **oralidade x ambiência**, dada a concentração de uma no ator e a dispersão da outra no espaço cênico; a ambiência, por sua vez, é passível de se ver desdobrada em **sonoplastia** e **música** – e assim por diante, em diversas dicotomias sucessivas. Vale notar que, assim como na semiótica tensiva, não se trata aqui de propor simplesmente oposições dicotômicas, mas, muito pelo contrário, de apontar a continuidade entre dois pontos extremos de um gradiente tensivo, no qual por vezes as fronteiras entre **sonoplastia** e **música**, ou entre **toque** e **deslocamento**, por exemplo, podem se mostrar fugidias em certos pontos da práxis enunciativa.



Figura 3. Visualidade, Sonoridade, Palpabilidade e suas subcategorias.

Também a **corporalidade** permite subdivisões consecutivas, opondo inicialmente o caráter instantâneo da **gestualidade** com relação à relativa estabilidade da **indumentária** – e, enquanto a primeira comporta nova subdivisão opondo a intensividade do gesto na **gesticulação** à sua extensividade na **coreografia**, também a **indumentária** permite opor o caráter mais localizado e minimalista, ainda que definitivamente não menos marcante, da **maquiagem** ao **figurino**, desmembrando-se ainda este último no usualmente mais pontual trabalho de **coiffure** com relação à relativa extensividade da **roupagem** propriamente dita:

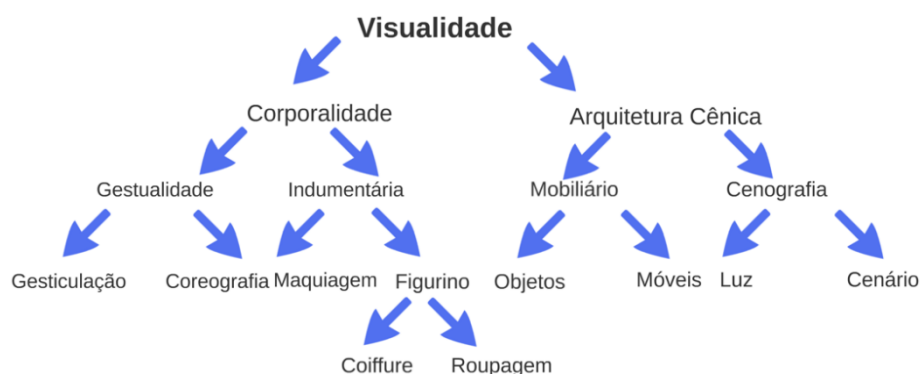


Figura 4. Detalhamento da subcategorização da Visualidade em três níveis de articulação.

Feitas essas considerações iniciais, e salientando a possibilidade de continuidade entre os extremos tensivos, retornemos ao problema da forma. Observa Syd Field em seu **Manual do roteiro** (FIELD, 1995, p. 101) uma homologia entre a organização temporal do plano de expressão no cinema e sua estrutura narrativa, incidindo aquilo que o autor denomina como primeiro “ponto de virada” – o programa narrativo da “partida do herói para cumprir sua missão”, na terminologia de Vogler (VOGLER, 2007) – a aproximadamente 25% do início do filme, e o segundo – o começo do desenlace da trama para Field, ou o programa da “viagem de volta” para Vogler –, a 75%. Vogler, por sua vez, chama a atenção da necessidade de um clímax – ou anticlímax, quando disfórico – dramático incidindo aproximadamente na metade da duração total da enunciação (VOGLER, 2007, p. 157), caracterizando assim uma curva dramática a organizar o texto sincrético por meio de comutações entre categorias de expressão e conteúdo orientadas a partir de inflexões do percurso narrativo. Note-se que o estudo sistemático das relações entre a estrutura narrativa e a enunciação no texto sincrético – particularmente no que diz respeito à dimensão temporal do espetáculo teatral, cinematográfico ou coreográfico –, trazem uma contribuição que, canônica dentro da área de atuação original de Vogler e Field – o cinema –, propicia um instrumental conceitual e metodológico que acreditamos ser fundamental para a análise semiótica de textos performativos sincréticos como aquele que constitui o corpus do presente artigo.

Consideremos, a partir disso, a organização do Reisado de Mestra Mazé assim como apresentado na noite de 22/09/2017 na Comunidade do Gesso em Crato, Ceará. O espetáculo de 45'09" de duração compreendeu 45 números, sendo 29 **Peças** ou canções, 08 **Baiados**, 04 **Recitativos** – ou seja, trechos recitados cancionalmente em andamento livre – e 02 números compreendendo simplesmente **Falas**. Os 02 elementos que faltam para a somatória total das 45 partes correspondem a repetições de números – em geral, com variações da letra. A duração de cada número oscilou de 09 segundos até pouco mais de 2 minutos. Tratou-se de uma versão compacta do Reisado – o qual, em sua íntegra, pode facilmente se estender por várias horas. A apresentação, pública, gratuita e ao ar livre, guardou vários aspectos da espontaneidade do folguedo – o qual, em sua forma arcaica original, tinha também lugar à noite, tendo por palco principal o terreiro ou quintal do patrono da festa, e muitas vezes sendo antecedida por um preâmbulo em que alguns dos brincantes adentravam na casa do anfitrião realizando pequenos números musicais ou cômicos para convocar a família para a brincadeira e para arrecadar dinheiro, alimentos ou bebidas.

Embora muitos não enxerguem no Reisado mais que uma estrutura rapsódica, um exame minucioso da forma do folguedo revela outrossim uma estrutura de encenação surpreendentemente compatível com o modelo discutido por Field e Vogler. Isso porque pode-se dividir a duração do espetáculo em 4 seções de dimensão similar, compreendendo uma **Apresentação**, seguida por um **Desfile de Entremeios** (ou **Figuras**), pela **Parte do Boi** e finalmente concluída pela **Guerra**. A primeira inflexão, que incide a 20,34% do espetáculo, corresponde ao *Plot 1* de Syd Field – ou mesmo ao conceito dramaturgicamente de “ponto-de-virada” correspondente à *δέσιν* de Aristóteles em sua **Poética**² – incidindo entre a seção de abertura do folguedo e o início da apresentação das **Figuras**, e marcada cenicamente pela radical mudança de posicionamento do coro (Figura 05, esquerda) antecedendo com uma reverência a entrada espetacular da personagem **Jaraguá** (um ser fantástico representado pela indumentária e máscara de uma grande ave de pescoço longo, conforme a Figura 05, direita).

2 “λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ’ ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν” (ARISTÓTELES, 2018, p.98) – que se pode traduzir por “chamo de nó o que se estende do início à parte que finaliza com a virada para a ventura ou para a desventura” (tradução livre do autor).



Figura 5. À esquerda, o coro altera sua formação para a entrada do Jaraguá (em destaque à direita).

Outro elemento que reforça a identificação do ponto de virada é justamente a passagem de um contexto eufórico, caracterizado pela dinâmica da celebração, para outro aparentemente disfórico, marcado pela presença à primeira vista ameaçadora do “bicho feio” que teria vindo “pra pegar o Mateus” (Recitativo 02) – reproduzindo-se pois a transição súbita para a *ἀτυχίαν*, tal qual preconizado pelo texto Aristotélico, e em plena consonância com Field e Vogler.

Já a inflexão central apontada por Vogler encontra correspondência na chegada, a partir de 53,41% do espetáculo, do grupo de personagens que compõem o imaginário – e o percurso isotópico – do **Bumba-meu-Boi**. Tal inflexão é introduzida pela entrada em cena da **Burrinha** (Figura 06, à esquerda), que aparece na Peça 17, a qual descreve uma “cavaleira que partiu do oriente” – aludindo-se aqui também ao imaginário da visitaçõ dos Reis Magos – montada em sua burrinha “faceira” e “ligeira”. A importância na estrutura dramática da entrada da personagem é reforçada por sua presença também na Peça 18, que canta que “a burrinha é bonita e sabe galopar”. Ocupando cerca de 25% do tempo do espetáculo, o **Boi** (Figura 06, à direita) corresponde contudo à **Figura** de maior destaque no espetáculo.



Figura 6. À esquerda, a personagem **Burrinha**; à direita, o **Boi**.

Finalmente, o último ponto de virada – correspondente à *λύσις* aristotélica e ao *Plot 2* de Field – ocorre a 77,33% da duração do espetáculo, na transição da seção do **Boi** para aquela da **Guerra** – marcada pela maior concentração de **Bailados** da obra, e repleta de coreografias encenando combates com espadas, como se pode ver na Figura 07:



Figura 7. Cena da **Guerra** com luta de espadas.

Assim, ainda que prescindindo de um percurso narrativo em que os programas se sucedam concatenados por uma cadeia de pressuposição lógica, é patente contudo o ordenamento da forma da expressão, a qual apresenta homologia com relação às categorias do conteúdo a partir dos percursos isotópicos prevalentes em cada uma das quatro seções. Caracteriza-se assim um gênero textual sincrético em que, ao contrário do que ocorre no filme hollywoodiano analisado por Field e Vogler, dá-se como que um primado do discursivo sobre o narrativo – ou mesmo da expressão sobre o conteúdo –, esvaziando-se o equacionamento de um percurso narrativo para o espetáculo ou de uma sinopse que tenderia a resultar, na melhor das hipóteses, na mera descrição da sequência de apresentação dos principais temas e/ou figuras que preenchem a obra. Vale, contudo, reforçar que tal esvaziamento narrativo não se dá por completo, havendo umnexo, uma cadeia de invariâncias, a se apontar. De fato, as 3 primeiras seções se constituem a partir de inventários de personagens – uma invariância –, diferindo todavia substancialmente em termos de suas estratégias enunciativas.

Assim, enquanto a primeira parte se caracteriza por uma enunciação enunciada, apresentando o grupo de Reisado sob diferentes ângulos, a segunda mergulha no enunciado, constituindo um desfile de figuras que ambientam o imaginário do texto por meio de seres fantásticos, como o **Jaraguá** ou a **Sereia**, personagens de cunho realista, como **Mestre Dedé**, e mesmo localidades geográficas, como a cidade do **Crato**, estabelecendo-se pois uma série de debreagens actoriais e espaciais que fundam o espaço enuncivo do texto. A terceira parte, por sua vez, representará o espaço da dimensão narrativa propriamente dita do espetáculo, com a reprodução, ainda que sucinta, da saga de vida, morte e ressurreição do Boi-Bumbá, produto de um imaginário indissociável do ciclo econômico

do gado que marcou a economia e cultura da região do século XVIII até a primeira metade do XX. A quarta e última seção estabelece o espaço por excelência do confronto – contrapondo não necessariamente sujeito e anti-sujeito, ou mesmo sujeito e destinador, seguindo os equacionamentos juntivos da semiótica greimasiana, mas antes os atores de uma interação de ajustamento, segundo a proposta de Landowski em obras como *Passions sans nom* (LANDOWSKI, 2004).

Sem foco definido, tal conflito estabelece um estilo semiótico para uma performance que não se resolve – que se virtualiza, se atualiza, mas não se realiza em termos juntivos definindo vencedores ou derrotados. Haveria na **Guerra** uma forma gradativa de ajustamento que comporia um estilo semiótico de inquietude ao se ver flutuar o regime de união entre seus polos de euforia e disforia, entre sua continuidade e descontinuidade, e entre diferentes graus de intensidade. Assim, pode-se formular a proposição de uma narrativa organizada menos a partir da dinâmica de relações juntivas do que de alterações nos regimes de co-presença entre os sujeitos que assumem as configurações estéticas, aspectuais, modais e patêmicas do texto. De qualquer forma, em suma, respondemos afirmativamente à questão sobre a presença de uma estrutura formal que garanta a unidade narrativa e discursiva do espetáculo, respeitadas as peculiaridades de uma estrutura discursiva marcada por uma narratividade regida menos por relações juntivas do que por regimes de co-presença.

2. HETEROGENEIDADE E DIALOGISMO NA CONSTRUÇÃO DO EFEITO DE SENTIDO DE TRADIÇÃO

Confrontando-se os estudos realizados por Mário de Andrade nas décadas de 1920 e 1930 com as anotações recolhidas por Mello Moraes Filho até a década de 1880, chama a atenção o fato de que Mello Moraes descreve o Bumba-meu-Boi e o Reisado como dois eventos separados e independentes (MORAES FILHO, 1999, p.57), ao passo que o autor de **O turista aprendiz** observa que uma tendência à fusão desses dois folguedos – hoje indissociáveis – haveria já se consumado no *corpus* por ele analisado quarenta anos mais tarde (ANDRADE, 1989, p. 434). Se tal sobreposição resultou não em uma colcha de retalhos, mas em um texto coeso, isso significa que a enunciação sincrética logrou conferir unidade ao que teria sido originariamente uma mera superposição de textos, convertendo-se, pois, uma bricolagem textual em um texto polifônico pautado por diferentes graus de dialogismo interdiscursivo e intertextual. O gênero Reisado produziria assim, dentro de uma dinâmica característica da oralidade, não textos cristalizados em uma forma de enunciação definitiva, mas sim resultantes de um processo pelo qual seu tecido, qual mortalha de Penélope, vai-se fiando e desfiando permanentemente, sem jamais se consumir de fato.

Um primeiro desafio com que se depara o analista é a identificação e mapeamento da teia intertextual e interdiscursiva cuja justaposição em maior ou menor grau contribui para a estruturação de um tal texto. A constatação por Mário de Andrade de uma heterogeneidade intrínseca à estruturação discursiva do texto nos levou a buscar, dentre as poucas transcrições parciais englobando a dimensão verbal e musical do folguedo, aquelas que eventualmente apresentassem algum tipo de correspondência com nosso corpus – parciais já que, surpreendente e lamentavelmente, não há trabalhos com transcrições verbais e musicais integrais de tais folguedos no mercado editorial ou nos muitos acervos consultados. Tal enfoque se encontra também, por exemplo, em Câmara Cascudo, sempre atento em identificar correspondências entre um dado texto, suas variantes no tempo e no espaço, e as mais marcantes referências com que estabelecem uma relação dialógica.

No caso do corpus aqui discutido, tal estudo comparativo mostrou-se surpreendentemente profícuo: dos 45 números do Reisado de Mestre Mazé, 14 – pouco mais de 30% do repertório – encontram correspondência, com variados graus de similaridade, nas peças coletadas no final da década de 1940 por Theo Brandão em seu **O reisado alagoano**. Em termos de duração, a somatória dos trechos com correspondência em Brandão resulta também em pouco mais de 30% da duração do folguedo, perfazendo cerca de 14 dos 45 minutos da representação. Isso indica um considerável peso da herança cultural alagoana na cultura do Cariri cearense, localizado a mais de 600km a noroeste do campo pesquisado por Brandão, e com uma defasagem de tempo da ordem de 70 anos.

Sob o ponto de vista intertextual, semelhanças lítero-musicais equivalentes foram encontradas com as anotações de dois outros importantes estudiosos: Mário de Andrade, cujos registros foram colhidos no Rio Grande do Norte em 1929 (ANDRADE, 1982); e Altamar Pimentel, que publica em 2004 registros sobre o Boi de Reis de Mestre Pirralhinho em João Pessoa, Paraíba, sugerindo contudo que os registros corresponderiam fidedignamente ao material que ele colheira no final da década de 1970 (PIMENTEL, 2004). Note-se que, no caso das relações com as anotações de Mário de Andrade, está em questão a permanência, em maior ou menor grau, de estruturas cancionais do folguedo ao longo de um período da ordem de 90 anos, e novamente cobrindo-se um percurso geográfico da ordem de 600 KM - desta vez, na direção sudoeste.

No que tange porém à instância verbal, a escala de tempo em que se identificam estruturas textuais do Reisado de Mestre Mazé se amplia consideravelmente – primeiro, dando-se um salto de 20 anos, ao se considerarem referências publicadas por Pereira da Costa em 1908 em seu **Folk-lore pernambucano**; recuando-se contudo mais 25 anos ao se relevarem as semelhanças com os **Cantos populares do Brasil** de Sílvio Romero, de 1883; e, finalmente, mais 14 anos – ou, na verdade, bem mais do que isso – ao considerarmos as referências dos **Cantos populares do arquipélago açoriano** publicadas em 1869 por Teófilo Braga, obra que tanto inspirou Romero, em forma como em substância. Note-

se que as relações intertextuais encontradas passam assim a abarcar um período documentado da ordem dos 150 anos.

A questão mostra-se contudo ainda mais ampla. Da mesma forma como Mário de Andrade registrara a fusão por incorporação do Bumba-Meu-Boi com relação ao Reisado, evidencia-se a presença de processo equivalente no que diz respeito à Congada. Em outras palavras, pudemos constatar elementos verbais assim como musicais da Congada em ao menos 3 dos 45 números do folguedo. Por fim, ainda que com uma presença muito diluída quer por mutações dos textos de referência verbal, quer das mais antigas partituras a eles associadas, cabe apontar também a presença de elementos do repertório romançal ibérico – caso da peça “Pastorinha, ô mana”, cujas referências, encontradas inicialmente na obra de Brandão, mostraram-se após detalhada pesquisa presentes também nas anotações de Mário de Andrade, que lhe deu a formatação cancional mais antiga. Contudo, seus elementos verbais foram localizados também em Sílvio Romero, sob o nome de “A Pastora”, (ROMERO, 1985, p.27) e, por fim, na “Xácara da Rosa Pastorinha” registrada por Teófilo Braga em seu **Cantos populares do archipélago açoriano** de 1869 (BRAGA, 1869, p. 373). Também a partilha do boi, da Peça “Assim-mesmo, mesmo-é”, encontra correspondência no repertório Romançal – não no Ibérico, mas no genuinamente nacional do “Boi Espaço”, recolhido inicialmente por José de Alencar em 1873 e publicado em sua obra **Nosso Cancioneiro** (ALENCAR, 1960), em uma pesquisa que viria a ser consumada por Sílvio Romero dez anos mais tarde.

Dessa forma, podemos considerar que o Reisado de Mestra Mazé constitui uma rede interdiscursiva em que se entrelaçam ao menos 4 grandes repertórios – ou 4 grandes gêneros, para se aprofundar a utilização das ferramentas conceituais de Bakhtin (BAKHTIN, 1977, p.277) –, quais sejam: o Reisado propriamente dito; o Bumba-meu-Boi; a Congada; e o Romançal.

Valendo-se pois o Reisado de peças de características rítmicas das mais variadas – ternárias, binárias, quaternárias, mesmo *ad libitum* –, percorrendo os mais diversos gêneros, e munindo-se de um texto heterogêneo que apresenta personagens ora fantásticas, ora humanas, concluímos por residirem nas relações interdiscursivas – quando restritas ao plano do conteúdo – e intertextuais – quando abrangendo, como no caso de certas canções, também figuras de expressão – estabelecidas a partir do emprego de recursos estilísticos e padrões isotópicos dos 4 grandes repertórios de referência supracitados e seus respectivos imaginários o reconhecimento de um efeito de sentido de identidade para com os parâmetros de nossa tradição cultural, a qual legitimaria o folguedo aos olhos do grupo social em que o mesmo se origina e para o qual é inicialmente destinado.

Se a pertinência pois aos repertórios de referência parece responder satisfatoriamente à questão no que tange aos 30% do folguedo em que essa propriedade se aplica de forma bem documentada, não será contudo simplesmente por justaposição que os 70%

restantes adquirirão esse mesmo estatuto semântico. Nesse caso, entre as estratégias empregadas para gerar um contágio do traço semântico de pertinência à tradição com relação ao restante do repertório – contágio na acepção mesma proposta por Landowski, dada a co-presença das peças em um regime de união, e não alguma troca de valores que paute um percurso de aquisição de competência simbólica –, vale destacar alguns procedimentos relativos ao emprego sistemático de certos elementos e estruturas textuais. Uma delas é a de continuidade de figuras de expressão, gerando a suspensão da comutação entre categorias de expressão e conteúdo – em outras palavras, na acepção de Hjelmslev, um sincretismo. Esse procedimento aparecerá nas figuras de expressão visual – ou, utilizando-se o sistema de classificação por nós proposto a partir do modelo de Kowzan, na **Visualidade**, em sua articulação enquanto **corporalidade**, e, dentro desta, tanto em suas sub-articulações da ordem da **indumentária** quanto da **gestualidade** – aqui, na componente correspondente à **coreografia**. No caso da **indumentária**, a estabilidade é a máxima possível para cada ator, que a mantém, sem variações, do início ao fim do espetáculo. Já no caso da **coreografia**, o processo é tão mais complexo quanto interessante, fazendo incidir em peças de maior ineditismo coreografias de alta similaridade com relação àquelas mais consagradas no repertório. Assim, “Nosso Reisado é do Muriti”, que não pode ser anterior à mudança em 1984 da sede do Reisado de Mazé para o bairro do Muriti, em Crato (CE), utiliza o mesmo passo básico que as peças “Tava debaixo de um arvoredor” e “A borboleta”, ambas com similares no repertório colhido por Brandão nos anos 1940. Tais estratégias de suspensão das comutações categóricas, através de uma sinédoque e de um processo de contágio, respondem, a nosso ver, por boa parte do efeito de sentido de pertinência do folguedo com relação ao repertório tradicional.

3. MECANISMOS DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Em termos de procedimentos de construção do sentido de identidade, o mecanismo mais elementar – e, literalmente, evidente – diz respeito à mobilização de figuras de expressão visual. Fazendo uso da categorização explanada anteriormente, é novamente a articulação da **Visualidade** correspondente à **corporalidade** – e dentro desta, a sub-articulação extensiva da **indumentária** – que vai proporcionar a mais imediata forma de caracterização identitária das personagens. A partir dela, estabelecem-se algumas das identidades básicas do discurso: no corpo de baile, a coroa funciona como signo por excelência da realeza; associando-se com a saia balão (longa), define a **Rainha** (Figura 08, à esquerda); com o mero saiote (curto), o **Rei** (Figura 08, à direita). Desta forma, tem-se a coroa como elemento de invariância, e a oposição **longo x curto** como parâmetro associado às representações de gênero.



Figura 8. À esquerda, a personagem **Rainha**; à direita, o **Rei**.

No que tange aos **embaixadores**, a construção da alteridade com relação ao restante do grupo se faz através do contraste cromático **cores quentes** (coro em geral) x **cores frias** (**embaixadores**, únicos elementos do coro a utilizarem uma cor fria - no caso, o verde). Interessante a preservação de uma diferenciação tão bem marcada - provavelmente pelo peso da tradição -, já que a função mais característica dos **embaixadores** de recitação de poemas não apareceu na encenação em análise, resultando pois em uma quase equivalência entre aqueles personagens e o coro em termos de função dramática, ainda que com algum destaque em termos da enunciação sincrética em seu aspecto coreográfico.

No que concerne aos diferentes níveis hierárquicos dos elementos do **coro**, os traços identitários aparecem marcados essencialmente a partir da coloração do peitoral: a **Mestra**, de peitoral negro (e pantalona); de peitoral vermelho, a **contramestra**; de peitoral dourado, as duas **bases**. Caso particularmente interessante é o das duas **contra-guias**, as quais apenas diferem das quatro “figurinos” (termo utilizado dessa forma na tradição, com gênero masculino invariável, e que se remete aos componentes do coro de estatuto hierárquico inferior) a partir das componentes coreográficas da enunciação sincrética, ocupando posição protagônica no bailado com relação a elas, mas sendo no mais idênticas em termos de indumentária.

Já os **Entremeios** ou **Figuras** têm sua alteridade para com os personagens acima marcada por oposições como **extensão x intensão** e **homogeneidade x heterogeneidade**, projetando-se as categorias de extensão e homogeneidade sobre a indumentária do coro - de inspiração conceitualmente militar, e relativamente uniforme -, ao passo que intensão e heterogeneidade caracterizariam o paradigma das vestes dos **Entremeios** - fantasias bastante variadas, porque em conformidade com os perfis distintos das personagens de referência. Assim, a identidade da **Sereia** vem representada pela cor azul-clara e pelas

transparências - dois recursos únicos no paradigma da encenação. A **Índia**, pelo bikini e cocar - novamente, elementos de marcada intensão, dada sua singularidade. O **Jaraguá**, pela enorme fantasia de ave; o **Boi**, pela figuratividade, assim como a **Burrinha**, montada por uma garota de vermelho; a **Catirina**, por ser um homem da cara pintada de preto em roupas femininas; e por fim, os dois **Mateus** vestem-se de azul com grandes chapéus cônicos e a cara pintada de preto.

Note-se que, no caso específico da apresentação aqui descrita, não ocorre homologia entre o mecanismo discursivo da debreagem e alguma figura de expressão sonora correspondente - como seria o caso se algum dos atores de fato simplesmente tomasse a palavra. Ao invés disso, mantém-se, ao longo de todo o espetáculo, uma estrutura responsorial entre a personagem Mestra e o coro, independentemente das debreagens e embreagens do texto verbal, assumindo pois em última análise a Mestra a função de narradora de um folguedo no qual ela empresta seu corpo aos discursos atribuídos à totalidade dos atores discursivos. Em outros Reisados - e mesmo em outras apresentações do próprio grupo de Mazé -, pode ocorrer a homologação da debreagem enunciativa referente às personagens com as figuras de expressão sonora correspondentes ao uso da voz dos demais atores da enunciação e visual correspondente à representação de sua corporalidade, constituindo-se o emprego do recurso retórico da prosopopeia. No entanto, no caso ora em estudo, o processo de construção identitária se dá, de maneira geral, pela homologação de debreagens no plano do conteúdo com relação a figuras de expressão visual que se articulam com relação à **corporalidade** (em contraposição, em nossa taxonomia, à **arquitetura cênica**), valendo-se de recursos **intrínsecos** - a **gestualidade**, tanto em sua modalidade intensiva de **gesticulação** quanto extensiva de **coreografia** - e **extrínsecos** - correspondendo à **indumentária**, tanto em sua articulação intensiva enquanto **maquiagem** quanto extensiva enquanto **figurino**. Fundamental é salientar a incidência do sincretismo em sua acepção hjermsleviana - ou seja, de suspensão das comutações categóricas - como procedimento estruturante do discurso sincrético. Por um imperativo lógico, para haver a suspensão, pressupõe-se a instauração prévia da comutação categórica. Considerar-se como estruturante o processo de sincretismo significa pois não a primazia de uma neutralização de quaisquer comutações, mas antes uma alternância entre instaurações e suspensões como procedimento fundante das relações entre categorias de expressão e de conteúdo no texto sincrético.

No que tange à construção de sentido de alteridade, outra observação importante diz respeito ao uso generalizado do recurso de caráter intensivo da **maquiagem/máscara** e dos panejamentos enquanto figuras de expressão a contrastar a alteridade de cada uma das **Figuras** com relação à homogeneidade dos brincantes do coro - estes sempre sem máscaras, com fardas reluzentes, de brilhos dourados, prateados e ornamentadas com cristais ou pedras semi-preciosas. Outro ponto a ser destacado - não mais na

corporalidade extrínseca da **indumentária**, mas na **corporalidade intrínseca** da **gestualidade**, é a oposição entre o caráter intensivo da **gesticulação** caótica e improvisada das personagens com relação à **coreografia** extensiva, ordenada e com passos codificados, que caracteriza a movimentação do coro. Observam-se assim oposições aspectuais fundamentais como **intensividade x extensividade** ou **heterogeneidade x homogeneidade** perpassando as diversas camadas de significação do texto, depreendendo-se dicotomias homólogas na organização de aspectos visuais do discurso sincrético, na oposição narrativa entre o **querer** anárquico das personagens e o **dever** norteador e ordenador que inapelavelmente termina por se impor à encenação a partir da autoridade da Mestre seguida pelo coro em um discurso coreográfico codificado, bem como a oposição fundamental **morte x vida**, transcendida no momento apoteótico da ressurreição do **Boi-bumbá** – mas também nas próprias condições existenciais de seres fantásticos como a **Sereia**, o **Jaraguá** ou, em outras encenações, o **Lobisomem**, criaturas arquetípicas que evidenciam que a transcendência daquela dicotomia fundamental representa um fator estrutural do texto sincrético em questão, e não um mero episódio narrativo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão para o presente artigo, vale retomar as três questões que o nortearam. À primeira delas, pode-se responder afirmativa e categoricamente: o folguedo analisado apresenta sim uma estrutura formal, dividida em quatro grandes seções de durações homogêneas, que garante sua unidade narrativa e discursiva – forma essa por sinal, conforme exposto, surpreendentemente convencional e canônica. Seu diferencial fundamental, contudo, e que lhe empresta uma série de peculiaridades enquanto gênero, é que seu percurso narrativo se articula não propriamente a partir de relações juntivas, mas sim através do que Landowski chamou de “regimes de interação” (LANDOWSKI, 2014) – os quais incluem, no regime de **manipulação**, o caso particular das relações juntivas. Nos Reisados, as improvisações teatrais características de boa parte dos **Entremeios** bem como dos **Mateus** são amiúde pautadas por episódios constituídos pelo regime do **acidente** – nunca se sabe, por exemplo, quem na plateia um **Lobisomem** pode vir a capturar, e muito menos qual será a reação do espectador quando for surpreendido por uma investida dos brincantes. Sabe-se bem contudo que tal recurso costuma causar imensa excitação na plateia, capturando ou recuperando momentaneamente o interesse e atenção mesmo dos espectadores mais desinteressados. Por outro lado, as coreografias coletivas da **Apresentação** e seu caráter mais esquemático permitem a identificação ali de um regime inicial de **programação** que particularizam aquela seção com relação às demais. Já o **Boi**, com suas narrativas canônicas de morte e ressurreição, faz-se compreender sem maiores dificuldades através

das relações junctivas que caracterizam os regimes de **manipulação**, ao passo que a **Guerra**, conforme explanado anteriormente, apresenta componentes que podem ser melhor avaliados à luz do **ajustamento** entre os combatentes – em particular, nos por vezes tecnicamente virtuosísticos combates de espadas que frequentemente encerram os folgedos, e que requerem dos brincantes uma percepção extraordinária da velocidade e direcionamento dos movimentos de seus parceiros. Dessa forma, observa-se em cada uma das quatro seções o predomínio de um dos regimes de interação propostos por Landowski, o qual se propõe com seu modelo analítico justamente a munir o analista com um instrumental melhor apropriado para transcender os limites do inteligível tão bem abordados por Greimas e se enveredar nos labirintos estésicos e semânticos do sensível.

Quanto aos procedimentos de construção dos efeitos de sentido de identidade e alteridade no discurso sincrético do Reisado de Mazé, observa-se que os mesmos se valem invariavelmente de figuras de expressão – notadamente visuais – que estabelecem homologias com categorias discursivas, dando-se contudo frequentemente a suspensão da comutação das categorias de expressão e conteúdo – ou seja, o sincretismo na acepção de Hjelmslev (HJEMSLEV, 1975). Conforme explanado, para a semiotização das figuras de expressão, partiu-se da semiologia do espetáculo de Kowzan, a qual organizamos, inspirados pela semiótica tensiva, encadeando oposições categóricas orientadas pela dicotomia **intensividade x extensividade**. Assim, o atributo identitário da realeza é marcado visualmente pelo adereço da coroa, que se insere na categoria **Visualidade/Corporalidade/Indumentária/Roupage**m – extensiva no que tange à duratividade, e intensiva no que tange à sua singularidade e valor. A alteridade entre **Rei** e **Rainha**, por sua vez, não aparece marcada pelo gênero dos brincantes – ambos interpretados por mulheres de mesma faixa etária e porte físico –, mas pela oposição categórica entre **intensão** e **extensão** – a **extensividade** representada pela longa saia-balão da **Rainha**, e a **intensividade** pelo saiote curto do **Rei**. Dentro do coro, a alteridade dos **contra-guias** para com os demais elementos se constitui a partir da articulação de figuras de expressão de **Visualidade/Corporalidade/Gestualidade/Coreografia** – as quais não deixam de constituir o que se pode chamar de um discurso coreográfico que estabelece uma polifonia com relação às demais vozes do discurso sincrético, voz essa intensiva no que tange à sua singularidade para com os demais elementos do coro, e extensiva, porque coletiva, com relação à ainda maior particularidade dos **Entremeios**. Estes, por sua vez, tem sua alteridade para com o coro garantida pelo predomínio da intensividade de sua **gesticulação** com relação à extensividade da **coreografia** daquele, bem como pela oposição da extensividade das fardas homogêneas do coro com relação à intensividade de seu figurino – em que a identidade é fortemente marcada para cada personagem pela figurativização visual dos atributos a eles associados no discurso, gerando-se sincreticamente um efeito de sentido de prosopopeia. Faz-se assim do

contraponto entre a descontinuidade dos processos de construção e desconstrução identitária de cada **Entremeio** e a continuidade do coro um dos cernes da narratividade do espetáculo.

No que tange às ferramentas discursivas e textuais empregadas para a caracterização do texto sincrético como pertinente ao gênero do Reisado, identificaram-se procedimentos interdiscursivos e intertextuais que respondem pela identificação, por parte da comunidade que o enuncia e assiste, do objeto com a tradição imemorial na qual se insere e com que dialoga. Verificou-se que 30% do repertório do espetáculo analisado ou encontra referência musical – e na maior parte das vezes, também poética – nas peças coletadas por Théo Brandão na década de 1940 e por Mário de Andrade na década de 1920, ou referência nas tradições orais registradas por pesquisadores do século XIX como Sívio Romero, Mello Moraes Filho e José de Alencar no Brasil ou Teófilo Braga em Portugal. Observamos ainda o emprego sistemático de um engenhoso procedimento estrutural sincrético que apontamos como também responsável pelo efeito de sentido de tradição mesmo em peças recentes do repertório: o sincretismo – ou seja: a suspensão das comutações entre categorias de expressão e conteúdo – pelo qual, por exemplo, uma mesma coreografia que incidiu sobre uma dada peça inequivocamente tradicional reaparece homologada a uma composição recente. Um procedimento igualmente recorrente – e que por sinal segue a mesma lógica estrutural, ainda que de maneira mais sutil – é o de uma melodia pertinente à tradição ser homologada a uma letra modernizada – contudo, tal recurso se mostra tão orgânico e difundido que parece mais prudente considerá-lo como intrínseco à própria oralidade, tal sua presença mesmo em gêneros cuja visualidade ou palpabilidade não apresentam a menor relevância.

Por fim, acreditamos pelo presente estudo ter evidenciado o quanto o instrumental conceitual e metodológico da semiótica tem a oferecer para a intrincada tarefa da análise de textos sincréticos performáticos da complexidade daqueles que caracterizam a cultura popular tradicional. Ao mesmo tempo, chama a atenção o fato de que, em pleno século XXI, com relação por exemplo aos estudos literários ou da área de cinema, encontrarem-se ainda em estado até certo ponto tão embrionário as ferramentas conceituais e metodológicas para a análise de manifestações culturais e artísticas ancestrais que, envolvendo em sua enunciação sincrética recursos sinestésicos visuais, sonoros e tácteis, trazem ao analista a sensação de estar diante de um objeto totalmente novo, quando este se destaca em verdade não por sua novidade, mas, pelo contrário, por sua ancestralidade. Uma das possíveis explicações para tal distorção seria o desprestígio das tradições populares e o relativo desinteresse da sociedade por tais manifestações culturais, quanto mais por uma compreensão aprofundada dos complexos mecanismos languageiros que permeiam seu estilo enunciativo sincrético. Todavia, é de se esperar que o desenvolvimento da linguística em geral e da semiótica em particular nos últimos 50 anos, bem como o amadurecimento do

conceito de Patrimônio Intangível e/ou Imaterial – notadamente a partir da Convenção pela Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial adotada pela UNESCO em 2003 – propiciem, ainda que tão tardiamente, a construção de um conhecimento aprofundado a respeito de tais manifestações culturais. Afinal, da poesia popular dos rapsodos à *Ilíada*, dos ditirambos à tragédia grega, das festas camponesas aos *Allegri* finais das sinfonias de Haydn, Mozart e Beethoven nelas inspiradas, das rodas de choro aos monumentais **Choros** de Villa-Lobos, da prosa caipira às veredas do **Grande sertão** de Guimarães Rosa, a cultura popular, mesmo sem ver reconhecida sua importância, esteve, está e sempre estará na base de boa parte das principais manifestações artísticas ao longo da história de todos os povos – povos esses cujo sentido de identidade apenas a partir dela se afirma, legítima e se faz sentir e compreender de fato.

5. AGRADECIMENTOS

A presente pesquisa vem contando com o suporte da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação da Universidade Federal do Cariri – PRPI/UFCA –, e da Pró-Reitoria de Cultura da mesma instituição – PROCULT/UFCA.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. O Nosso cancioneiro. In: *Obra completa*, v. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Brasília: Ministério da Cultura, 1996.
- _____. *Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- BRAGA, Teófilo. *Cantos populares do archipélago açoriano*. Porto: Livraria Nacional, 1869.
- BRANDÃO, Theo. *O reisado alagoano*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1953.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.

HELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

KOWZAN, Tadeusz. El signo en el teatro: introducción a la semiología del arte del espectáculo. In: ADORNO, T.W. (Ed). *El teatro y su crisis actual* (pp.25-60). Caracas: Monte Ávila, 1969.

LANDOWSKI, Éric. *Passions sans nom*. Paris: PUF, 2004.

MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1999.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. Folk-lore Pernambucano. In: *Revista do instituto histórico e geográfico brasileiro*, p. 3-638. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

----. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert & Co., 1888.

VOGLER, Christopher. *The writer's journey*. Studio City: Sheridan, 2007.