

A VOZ POÉTICA NAS NARRATIVAS ORAIS: CICLO DO DEMÔNIO LOGRADO

Priscila Cardoso de Oliveira Silva (Pós-Crítica/Capes/UNEB)

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Félix (Pós-Crítica/UNEB)

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo compreender como a Voz Poética se apresenta, transita e transmuta no conto oral intitulado *Toca por pauta*, coletado e transcrito por Câmara Cascudo na coletânea *Contos Tradicionais do Brasil* (2001). Inicialmente, apresenta-se uma discussão acerca da importância da Tradição oral e a Performance poética e como estas reelaboram as experiências, vivências e os modos de vida, a partir dos estudos teóricos de Paul Zumthor (1985), Gyslaine (2005), Hampâté Bâ (1985). Por conseguinte, propõe-se à análise do conto cujas conclusões apontam para o fato de que a palavra poética, em seu processo de recriação, volta-se fundamentalmente para interioridade do ser humano, permitindo que a linguagem adquira novas significações ao expressar a realidade por formas abstratas e simbólicas.

Palavras-Chave: Cultura popular. Poéticas orais. Demônio logrado.

A tradição oral tem se perpetuado há milênios, atravessando todas as fronteiras de tempo e de espaço, asseverando sua potência e dinamicidade por meio de uma miríade de expressões da cultura popular. Via de regra, este processo ocorre principalmente por meio dos contos que, nas mais variadas formas de relatos e narrativas, registram, ao mesmo tempo em que reelaboram, os testemunhos da atividade espiritual e da experiência cotidiana do povo ou de um grupo em particular. Acerca dessa tradição formadora e transformadora da subjetividade humana, Jerusa Pires Ferreira considera que a tradição oral opera como “uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir, e a se transformar, num movimento sem fim” (2003, p. 91).

Em certo sentido, pode-se afirmar que foi por meio do ato de relato de histórias, seja em verso, seja em prosa nas feiras, mercados, festas de rua, ou nas casas que se deu a “invenção do humano”. Hodiernamente, mesmo diante das transformações tecnológicas da modernidade, a tradição narrativa mantém-se visto que, nos quatro cantos do planeta, narradores ainda continuam recontando o que ouviram de seus ancestrais seja nas varandas das casas ou nas rodas de conversa. Declamadores passam para as crianças e jovens as diversas expressões da Tradição oral. Nela se perpetuam as experiências, as vivências e os modos de vida de uma comunidade, de um povo. Essas comunidades mantêm, por meio da oralidade, a transmissão da memória e dos saberes ancestrais sempre atualizados, em um círculo em que o passado se presentifica a cada recontagem, em cada recriação. Acerca dessa questão, Zumthor pondera que:

O que se conhece por tradição oral de um grupo social é formado por um conjunto de intercâmbios orais ligados a comportamentos mais ou menos codificados, cuja finalidade básica é manter a continuidade de uma determinada concepção de vida de uma experiência coletiva sem as quais o indivíduo estaria abandonado à sua solidão, talvez ao desespero. [...] nossa própria cultura- racional e tecnológica do fim do século XX está impregnada de tradições orais e sem elas dificilmente subsistiria (ZUMTHOR, 1985, p. 4).

As narrativas orais fazem parte do patrimônio imaterial da humanidade, não há povo sem narrativas, todas as classes sociais, etnias, grupos humanos carrega elementos que traduzem a tradição oral. Nossa sociedade está impregnada das tradições orais, a contemporaneidade cultiva valores socioculturais, religiosos, ideológicos e políticos de a tempos longevos. A essência da voz poética ressoa no cotidiano de cada pessoa, de cada sociedade.

Os mais velhos são os guardiões da memória do povo, e, portanto, cabe a eles a função de conservar e transmitir as próximas gerações essa riqueza imaterial. As histórias são narradas, sejam eles fatos reais ou fictícios, o importante é o ato da criação, a desempenho da ocasião. Ao contar o acontecimento, o narrador revive alguma experiência e assim, de forma envolvente, prende a atenção do ouvinte, pela riqueza de detalhes e o ar de mistério que circula todo o contexto desenvolvido. Esses mestres na arte de narrar, possuem habilidades muito singulares que são acionadas no momento da criação: a harmonia, a entonação da voz, gesticulação, as expressões faciais, tudo é muito particular e preciso, quase um ritual que tem como principal objetivo encantar o ouvinte, transmitindo-lhe um ensinamento.

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias. [...] Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor e o autor: e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou “fática” realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido (ZUMTHOR, 1997, p. 33).

A performance aparece em todo momento narrado, ela é singular, é a presença do corpo, “é um texto vivo”. Não há algo pronto, pré-estabelecido, ato instantâneo da performance poética. O corpo se comunica com ação de contar, no momento em que a poesia toma os sentidos do poeta, a voz os gestos ganham amplitudes e tomam um universo de movimentos espontâneos, inéditos. Criando novos sentidos, significados abrindo espaço para uma comunicação fluida, motivada pela incapacidade de reprodução.

Não é qualquer pessoa que possui este dom, os contadores de histórias são protetores de tesouros feitos de palavras, que ensinam a compreender o mundo e a si mesmos. Eles semeiam sonhos e esperanças. São curiosamente chamados de “gente de maravilhas” (MATOS, 2005, p. 19). O

poeta narrador vai se apropriando de vários elementos da cultura para produzir sua poética. Nesse contexto, o indivíduo através da voz, materializa toda história da coletividade. Os textos orais narram relatos fantásticos, histórias com enredos criativos que aparecem todo tipo de animal, fantasma, mito, lenda, neles contêm toda sabedoria e conhecimento popular.

Assim constata-se que a poética oral é característica como uma forma de sobrevivência, (re)emergência de um antes, de um ontem, pois muitas práticas da vida social são explicadas através delas, ao ouvir um conto percebemos suas peculiaridades e influências dentre do cotidiano de toda e qualquer sociedade. A poética oral expressa crenças, valores, saberes preciosos que mantêm viva toda a tradição.

Outro elemento fundamental que compõe a poética oral é a memória, é nela que tudo se registra: os causos, os acontecimentos, as experiências sociais. A cada recontagem ela é acionada. Para Tomás de Aquino (*apud* Fausto Colombo, 1991, p. 90) “a memória é um componente de uma virtude cuja posse é necessária para salvação da alma; nela devem ser cuidadosamente custodiados apenas os conteúdos que permitam a salvação do homem”. Percebe-se a memória como uma concepção potenciadora, pois ela cria critérios seletivos, tais como, o esquecimento preventivo, que estão ligados a uma “sólida matriz de valores” (*ibidem*), assim, explica o autor que, trata-se de uma virtude quase teológica, única do homem, pois ele é capaz de confrontar com ela para retornar às “lembranças, mas também admoestações da tradição”. A riqueza dos detalhes, a temporalidade, tudo que é narrado fica guardado na memória dos narradores.

Nesse sentido, entendo que este tesouro permanente que comporta ancestralidade dos gigantes ocupa outro lugar na história, um lugar fluido, atemporal, onde ele pode assimilar/distanciar os fatos e conservar apenas o que deseja conservar, ele é livre para reconhecer a si mesmo. Isto é, a poética oral oferece atualmente, uma espécie de sabor total, ela é dinâmica, rica, ela é abrangente é absorvente e assim, produtora de um discurso emanado de uma continuidade sem fim.

TOCA POR PAUTA: PERFORMANCE E POESIA

Esse conto foi narrado por Ademar Vidal em João pessoa na Paraíba e registrado na coletânea *Contos Tradicionais do Brasil* por Luís da Câmara Cascudo, grande estudioso da etnografia brasileira. O conto pertence ao ciclo catequístico, assim como todos que fazem referência a figura satânica, no entanto, nesta obra ele se encontra classificado como Ciclo do Demônio Logrado: “Todos os contos ou disputa em que o Demônio intervém, perde a aposta e é derrotado, parece estabelecer o ciclo,

isto é a reunião de contos e lendas derredor de um único motivo: O demônio Logrado” (CASCUDO, 2001, p. 21).

Curioso é anotar a adaptação do Diabo ao canto e sua participação, noutras tradições, nas lutas da poesia de improviso, batendo-se com os mais famosos cantadores para ser inevitavelmente vencido, assim, descreve o pesquisador e folclorista Câmara Cascudo (2001, p. 281). Na sua empreiteira de pesquisas e coletas de narrativas, registrou alguns episódios em que descreve as pelejas entre o homem e o “coisa ruim”¹. Na Argentina, o famoso *payador* Santos Vega² foi derrotado num duelo poético, pelo demônio. O ter *pauta*, contrato com o Diabo para cantar bem ou tocar de maneira fabulosa uma viola, é frequente em narrativas do sertão brasileiro. Ainda, como efeito de comparação, Nuno Pereira³, no Rio de Janeiro, recolheu uma narrativa que conta a história de uma mulher que tocava uma viola e cantava possessa pelo Demônio. São inúmeras as versões que descrevem esses episódios e podem ser encontrados em territórios vastos.

O conto narra a história de um velho chamado Narciso, de mais de oitenta anos de idade, muito dedicado ao trabalho de pescaria. Certo tempo descobre que à noite os resultados são mais propícios e é durante suas tarefas noturnas que o Mestre Narciso começou a dar passagem, em seu pequeno barco, a um “personagem estranho”: um moço loiro de olhos azuis, que tocava um violão com apenas quatro cordas – faltavam as notas ré e dó.

Jamais seu Narciso havia tido coragem de dirigir a palavra ao estranho personagem e se acostumou à ilustre presença, em sua companhia. Certa noite, achou que não haveria mal algum em tentar conversa. Perguntou-lhe então, o porquê das faltas das notas *ré* e *dó* no instrumento. Essa pergunta abre o conflito da narrativa, pois o personagem de doce e amável se enfurece a ponto de sair larvas de fogo dos seus olhos.

Mesmo com a atitude negativa à pergunta, o pescador prosseguiu com seu propósito, o de esclarecer àquele enigma, então resolveu procurar um professor aposentado e ex-pescador, que o aconselhou a desafiar o rapaz misterioso a colocar a letra *C* antes das notas *ré* e *dó* formando a palavra *Credo*, por interseção de Nossa Senhora. Feito o que disse o professor e conselheiro, o fantasma desaparece definitivamente em águas ferventes que se abriram em pleno Oceano Atlântico, causando profundo arrependimento em Seu Narciso, ao perceber a perda do seu companheiro que tocava de forma esplendorosa.

¹ Câmara Cascudo. Vaqueiros e cantadores, págs. 312 e 314, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1930.

² Lehmann Nitsche, Santos Vega, 52-55 etc. Buenos Aires, 1917.

³ Nuno Pereira, Peregrino da América, Ed. Princeps, 1728, I, págs. 216-217, 6ª ed. Rio de Janeiro, 1939.

Ao analisarmos a narrativa, logo em suas primeiras linhas, percebemos traços marcantes que reforçam as marcas da tradição oral, como na seguinte passagem: “exatamente à noite é quando deve empregar maiores esforços e colher resultados positivos. Colher também ensinamentos para os quais se faz indispensável um bocado de sangue frio” (CASCUDO, 2001, p. 278). É com a experiência cotidiana que os ensinamentos são transmitidos. O labor, além de fonte de sustento é também o lugar de aproximação com o sobrenatural, em que o indivíduo se constitui enquanto sujeito seja individual ou coletivamente. Neste conto é a atividade de pescaria que suscita o espaço simbólico de aprendizagem, o mesmo ocorre na tradição Africana, as atividades humanas possuem um caráter sagrado ou oculto, principalmente aquelas que consistem em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo. (HAMBÂTÉ BÂ, 1985, p.196).

Com um ar de mistério, o narrador vai conduzindo o leitor a penetrar no texto ao fazer uma descrição num tom de alerta, como se estivesse dando um conselho, e assim, fornecendo as pistas e indicativos do que deve ser de fato analisado: É pela palavra e pelo rito que o africano fecunda e transforma os dados materiais em realidades espirituais.

Pode-se destacar ainda, neste pequeno fragmento, os três elementos fundamentais que compõem toda a poesia oral: primeiro elemento é divertimento, pois a narrativa apresenta uma linguagem bem humorada, simples de fácil compreensão, muito próxima da oralidade, o que permite uma identificação imediata com o interlocutor - plateia; o segundo elemento está como suporte de ensinamento, pois na medida em que se ler (ou ouve) o leitor (ouvinte) vai incorporando ao seu modo de vida valores morais e sociais. Por fim, o terceiro é dito iniciático na medida em que o narrador está engajado na conquista e realização de si mesmo. Todavia, o eixo central da narrativa é a emblemática figura do demônio, embora suas características físicas fujam consideravelmente daquelas disseminadas pelo senso popular: ao invés de chifres, rabo de setas, aparência animalasca, cheiro de enxofre, temos a figura humanizada: moço, alourado, de olho azul, exigente, paciente, alegre, além de uma habilidade musical, pois toca um violão de forma esplêndida. Outro fator preponderante destacado na narrativa é que não faz mal a ninguém, subvertendo a ordem geral do discurso ocidental, neste caso ele faz bem.⁴ Jerusa Pires Ferreira (1994, p. 119) afirma, a partir de Lotman, que o Diabo é uma força cega, uma entropia dirigida objetivamente contra o homem por causa de sua fraqueza. E assim é aquele que contrapõe à cultura hegemônica, melhor dizendo, o Diabo produz novas possibilidades culturais.

⁴ Segundo Robert Muchenbled, existe uma categoria denominada demônios familiares, que são companheiros dos homens e não praticam o mal para aqueles com quem simpatizam, tornando-se uma espécie de espírito protetor. MUCHENBLED, Robert. Uma História do Diabo: séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto. 2001.

Mário Pontes (1979), em uma pequena obra intitulada *Doce como o Diabo*, discorre que o mal na cultura popular se apresenta de forma pura e esta quase pureza deve ao fato de que a poesia popular, ao explorar o tema, não tem necessidade de recorrer e de expressar o seu poder maléfico. Ao contrário do que se costuma afirmar, o logro do Diabo nos pactos fáusticos da poesia popular nordestina não significa uma vitória da ortodoxa religiosa; tampouco é apenas, como às vezes se propõe alternadamente, uma simples expressão da sagacidade camponesa, aliás, como se sabe, fenômeno universal. Primariamente é um sinal de desligamento com o sacral, que chega à região, ainda que com séculos de atraso.

Tais histórias narradas pela voz poética do contador indicam que o nordestino já não crê em uma figura do Diabo tão feia ou malévola como pintavam os padres da igreja Católica. Entretanto, esta recusa em aceitar a pavorosa imagem medieval do Diabo não é nem nova, nem exclusiva do nordestino; o folclore da Europa tem amplo compartimento ocupado por histórias de camponeses que negociavam com o Demônio e recorrem ao seu auxílio no conflito com outros seguimentos da sociedade.

O pacto neste conto se apresenta no título *toca por pauta*, pois o vocábulo *pauta*, tem significado ambíguo, na cultura ocidental significa tocar música erudita, já na cultura popular *pauta* significa pata, sua etimologia vem do latim: PACTUM, “fincado, fixado”, ou seja, seu Narciso teria tocado na pata do Diabo e, em troca, o pescador deve conduzi-lo, sem nunca questioná-lo, assegurando assim que sua pescaria seja boa, segura e farta. Já Gândara Lourenço (2009, p. 6) salienta que:

O pacto sempre aparece relacionado a Satã ou outro representante das forças do mal ou da suprema ordem cósmica, aparece como elemento deflagrador, é movido sempre por uma carência –de proteção, fortuna, mocidade, felicidade, saber etc,- problemas que não podem ser resolvidos na ordem social comum.

Então, o pobre faz um pacto com o diabo, símbolo maior da rebeldia e da desordem, abrindo um espaço de utopia; só fora da ordem cósmica cristã será possível usufruir o prazer de viver com o mínimo de condição humana. Esse elemento é perceptível em todas as narrativas do ciclo do Demônio Logrado, registradas por Câmara Cascudo.

Importante entender como os símbolos profanos e sacros circulam a narrativa de forma bem expressiva. No conto, a música é bastante significativa, ela encanta e protege quem a ouve: “Era um prazer ouvir-se a extraordinária habilidade do moço na execução de trechos conhecidos, que tomavam, ao contato de seus dedos mágicos, uma tonalidade suave, dulcíssima e que abrandava o gênio de quem estivesse por perto” (CASCUDO, 2001, p. 278). Esse contexto nos leva às antigas narrativas do período medieval, tratado nos contos maravilhosos. Nota-se uma carga poética muito

expressiva do texto, o leitor emerge no texto e extrai deste, um sentimento de prazer, proposto pela descrição do narrador em falar com tanto carisma da música que ouvia. Sobre essa questão, Zumthor explica que é:

Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A 'compreensão' que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o 'prazer do texto'; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*. "O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois" (ZUMTHOR, 2014, p. 63).

O que há na passagem analisada é uma restituição da corporização do prazer poético, que exige do texto escrito, novas formas de leituras. No fragmento, há uma enunciação que a escrita faz questão de dissimular, mas na medida do seu prazer, o leitor passa a restituir a poesia que ali se aprisionara em forma de códigos, pois "ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página" (*ibidem* p. 107).

Zumthor (2014) analisa que a voz poética pode ser compreendida hoje como o conjunto de caracteres que relacionam percepção e apreensão do tempo. Assim, a linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico que ela manifesta e assume, no entanto, ela está sujeita a dissipar-se nele mesmo. O exercício poético se situa na extensão de um esforço pela emancipação da linguagem e conseqüentemente liberta o sujeito e suas emoções das amarras do tempo biológico.

As fórmulas encantatórias "Era uma coisa mesmo", "Era um prazer", "Era uma coisa de luxo", "Era um homem de bem", "Era dia", "era ir até o fim" (CASCUDO, 2001, p. 278-281), encontradas em Toca por pauta, fazem analogia às simples expressões: "Era uma vez", "Há muito tempo", dentre outras que abrem os contos, sejam eles em forma de relatos ou mesmo ao serem apropriados pela forma escrita, essas demonstrações já são suficientes para nos transportar a esse não "lugar", fora de tempo biológico, um espaço de criação poética, de potencialidade. Ao analisarmos o conto, identificamos que é da palavra que conseguimos compreender o mundo fantástico, de maravilhas e imprevistos que sutilmente nos remete para dentro de nós mesmos.

Outra passagem peculiar que nos possibilita vasta interpretação atende-se ao trecho a seguir:

[...] A curiosidade dava nisso. E, por outro lado: por que não se calara com o incidente e dele guardasse segredo? Mas não, nem se demorou, foi rente falar com o amigo professor tornando o caso quase público. Apresentava-se deste modo apenas uma saída que era ir até o fim. Era um homem de bem, não sabia mentir. Teria de aclarar tudo. (CASCUDO, 2001, p. 280)

Aqui, se destaca aquilo que o mestre Hambaté Bâ elabora acerca do compromisso com a verdade e em manter a palavra consigo mesmo em primeiro lugar. Seu Narciso poderia velar o acontecido, pois aparentemente só havia na embarcação ele e o fantasma tocador, mas, ao contrário, ele precisa esclarecer o evento, deve ir até o fim com seu propósito. Respeitar-se é compreender que seu testemunho vale tanto quanto vale ele mesmo.

Como já foi dito anteriormente, as narrativas sempre apresentam algo de utilitário que pode ser aplicado na vida diária, neste caso, o ensinamento proposto na figura do pescador é o do compromisso com a verdade. Em sentido amplo, esta passagem faz referência às antigas tradições em que a fala não pode ser utilizada de forma imprudente, assim, “se o tradicionalista ou “Conhecedor” é tão respeitado na África é porque ele respeita a si próprio. Disciplinado interiormente, uma vez que jamais deve mentir, é um homem “bem equilibrado”, mestre das forças que nele habitam. Ao seu redor as coisas se ordenam e as perturbações se aquietam” (HAMBATÊ BÂ, 1985, p. 190).

O autor remete à obrigação de respeitar a verdade mantida pelos tradicionalistas – doma, pois a tradição africana abomina a mentira: Nota-se que o conto perpetua elementos que compõem as tradições, principalmente aqueles em que há ligação entre o homem e o sagrado. Grande parte das interações situa-se a partir das ações do homem, principal agente da cadeia de transmissão. Nesta passagem percebe-se que seu Narciso retoma para sua concepção de vida, valores que são incorporados às tradições africanas, e evidencia que muitos contos orais revelam os mais altos testemunhos da atividade espiritual do povo.

Mais adiante se destaca o trecho em que a narrativa chega ao seu fastígio:

- Moço, se desse licença eu botava uma letra antes das duas cordas que faltam...
- Qual será?
- O C fica bem.
- Quem foi que te disse?
- Foi Nossa Senhora.

Mestre Narciso viu de repente o rapaz cair na água e esta ferver ao contato de seu corpo. A impressão do aço avermelhado e esverdeado pelo fogo entrando em águas profundas. Teve seu medo diante do temporal que se levantou em roda. As ondas cresceram e um barulho ensurdecido enchia os ouvidos. Perdera finalmente a companhia amável do fantasma só porque fora pela cabeça tona do professor. Acrescentara um *c* antes do *re* e *dó*. A consequência fora aquela desgraça. Chegou a sentir ódio depois que a serenidade voltou a reinar completamente. Amanhecia nas barras do horizonte que se preparava para o nascimento do sol. Rumou ao porto do Moinho e quando era dia cheio foi levar ao amigo o resultado de sua aventura (CASCUDO, 2001, p. 280).

Surpreendente perceber que é pelo movimento da voz que o acontecimento se produz, sobre os lábios se dilui uma ordem, um excesso de existência encontra a história e de maneira dissimulada, progressiva modifica as regras de sua própria língua. A todo instante existe um jogo entre voz e corpo que exteriorizam à própria inscrição do texto. Os eventos sobrenaturais decorrem a partir da enunciação da voz do Senhor Narciso, que se destaca através do diálogo expresso com o travessão: é preciso que se pronuncie a letra *C*, antes das notas *re* e *dó* e em seguida fala-se *Credo e Nossa Senhora* dito essas palavras, uma sucessão de acontecimentos se pronunciam, justamente em decorrência desta força, que emerge de um lugar interior e incerto que, bem ou mal, se materializa por meio da voz. Sobre essa questão, Ricoeur assinala que:

O ato ilocucionário exterioriza-se a si mesmo na frase, cuja estrutura interna pode identificar-se e reidentificar-se como sendo a mesma e que por conseguinte, se pode inscrever e preservar. Na medida que o ato ilocucionário se pode exteriorizar graças aos paradigmas e procedimentos gramaticais expressivos de sua “força”, pode também inscrever-se. Mas, na medida em que no discurso falado a força ilocucionária depende da mímica e dos gestos e dos aspectos não articulados no discurso, a que chamamos prosódia, deve reconhecer-se que a força ilocucionária é menos inscriteável do que o significado proposicional. Por fim, o ato perlocucionário é o aspecto do discurso que menos se pode inscrever [...] Caracteriza a linguagem falada mais do que o faz a linguagem escrita (RICOEUR, 1999, p. 29).

A leitura rasa do relato oral muitas vezes causa equívocos, pois existem forças, coisas e atos que não podem ser inscritos, são as entrelinhas que nos oferecem as interpretações possíveis. Podemos corroborar com o que descreve Paul Ricoeur quando analisamos as evidências descritas no fragmento, pois observa-se que na realidade ocorre um rito que culmina no afastamento definitivo entre pescador e o fantasma companheiro. As palavras, gestos, ações e reações, fizeram com que o diabo amigo fugisse sobre as águas ferventes.

O discurso não é o único meio que se evidencia, ao seu lado o corpo ocupa um lugar privilegiado, o corpo que fala e sente, nota-se nas sequências dos acontecimentos e nas descrições das manifestações das personagens: “A impressão do aço avermelhado e esverdeado pelo fogo entrando em águas profundas. *Teve seu medo* diante do temporal que se levantou em roda. As ondas cresceram e um barulho ensurdecedor *enchia os ouvidos*” (CASCUDO, 2001, p. 280) demonstram que o ambiente também está em ação, juntamente com o ato vocal. Do corpo do pescador emerge sensações que acompanham suas palavras, o medo, a ansiedade, o incômodo com o barulho. Ao seu lado existe a presença do Diabo que manifesta sua fragilidade diante da força ilocucionária destinada a ele. Há uma terceira pessoa que é o pesquisador-intérprete, ele cria em seu imaginário seu próprio repertório, enquanto debruça-se sobre o texto é também presença e faz produzir sentidos. Então podemos destacar que temos uma situação de performance poética, já que é possível identificar os três elementos: narrador-interlocutor-circunstância presentes no aqui e

agora por meio do leitor, que ressignifica o texto poético na medida que também é uma de suas partes.

A performance é uma ação complexa, que envolve a linguagem dos corpos. Por meio da fala do velho pescador ou discurso dos corpos (Seu Narciso, O Diabo e o Leitor) o ciclo ritualístico vai se pronunciando, proporcionando um universo de situações em que todos os envolvidos neste jogo de voz e corpo são mobilizados. É preciso que tudo esteja em sintonia e que as palavras ditas sejam pronunciadas pela pessoa certa, no momento e lugar adequados. No caso do conto a palavra foi “*Credo*” - que significa creio, mas também pode ser compreendida popularmente pela expressão: para trás, repúdio- foi proferida como uma ordem, a entonação vocal é que determina a efetividade da situação. Frederico Fernandes (2002) diz que “as palavras atravessam a vida das pessoas e, como furacão, vão reconstruindo outros significantes”. Em seu nível mais profundo trata-se de uma palavra viva capaz de atribuir eficácia ao mundo, configurar a natureza e interligar o homem com as coisas.

A poética popular recria, volta-se para interioridade do ser humano e através da linguagem adquire nova significação ao expressar a realidade por formas abstratas e simbólicas.

REFERÊNCIAS

- CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 2001.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Introdução: *Rizoma*. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 7-37.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: UNESP, 2002.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é Memória. *Revista UPS*. São Paulo 24: 114-120. Dezembro/fevereiro 1994/95.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- HAMBATÉ BA, A. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Josef. (Org.). *História Geral da África*, v. 1. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- LOURENÇO Marise Gândara. O diabo que encanta. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 92, janeiro de 2009. disponível: <http://www.espacoacademico.com.br/92/92lourenco.pdf>. Acesso: 27 de julho de 2014.
- MATOS, Gislayne Avelar. *A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Estórias do diabo*. Brasília: Thesaurus, 1995, P. 160.
- PONTES, Mário. *Doce como Diabo: o demônio, utopia e liberdade nordestina*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: HUCITEC, 2014.

