

PERFORMANCE E POÉTICA NO CONTO ORAL *O AFILHADO DO DIABO*José Carlos Felix¹Priscila Cardoso de Oliveira Silva²

RESUMO: O presente artigo pretende analisar o conto oral intitulado *O Afilhado do Diabo*, coligido na coletânea *Contos Tradicionais do Brasil* (2001), por Câmara Cascudo. Inicialmente, apresenta-se uma discussão acerca da importância da Tradição Oral e da Performance Poética e como estas reelaboram as experiências, vivências e os modos de vida a partir dos estudos teóricos de Paul Zumthor (1985), Gyslane Matos (2005), Hampâté Bâ (1985), entre outros. Em seguida, aponta-se aspectos intrínsecos à cultura popular, levando em consideração o conto como um dispositivo operante que, por meio de um viés crítico, instaura um espaço de tensão, engendrando uma reflexão crítica da realidade. Por fim, propõe-se uma análise da narrativa 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: Poética. Tradição Oral. Cultura Popular. Performance.

ABSTRACT: This paper aims at analysing the oral short-story *O Afilhado do Diabo*, recorded in the anthology *Contos Tradicionais do Brasil* (2001) by Câmara Cascudo. Firstly, the article discusses the importance of both Oral Tradition and Poetic Performance and how these two affect and transform everyday experiences and ways of life, grounded on the studies of Paul Zumthor (1985), Gyslane (2005), Hampâté Bâ (1985) among others. Moreover, the intrinsic aspects of popular culture is tackled taking into account how the short-story operates as literary device that creates a *locus* of tension, which in turn produces a critical reflexion of reality. Finally, a critical analysis of the short story is proposed indicating that poetic word, alongside with the potential for recreation within the performatic act, engenders the fundamental subjectivity of human beings inasmuch as it allows language to acquire new layers of meanings as it renders new forms to express reality through abstract and symbolic means.

Keywords: Poetics. Oral tradition. Popular culture. Performance.

1 Tradição e performance na poética oral

A tradição oral tem se perpetuado há milênios, atravessando todas as fronteiras de tempo e de espaço, articulando sua potência e dinamicidade por meio de uma miríade de expressões da cultura popular. Este processo imbricado e complexo ocorre, a rigor, 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

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA. E-mail: jcfelixjuranda@yahoo.com.br

² Mestranda em Crítica Cultural - UNEB/Campus II. E-mail: prioliveira1983@hotmail.com

dos homens, sempre pronta a se repetir, e a se transformar, num movimento sem fim” (FERREIRA, 2003, p. 91).

Foi justamente por meio do ato de relato de histórias, seja em verso ou em prosa nas feiras, mercados, festas, teatros de rua e nas casas que se deu a “invenção do humano”³. Hodiernamente, mesmo diante das transformações tecnológicas da modernidade, a tradição narrativa mantém-se, visto que, nos quatros 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 gerações mais jovens as diversas expressões da tradição oral, perpetuando assim as experiências, as vivências e os modos de vida de uma comunidade, de um povo. Por sua vez, essas comunidades mantêm, por meio da oralidade, a transmissão da memória e dos saberes ancestrais sempre atualizados, em um círculo contínuo no qual o passado se presentifica a cada recontagem, em cada recriação. No que tange a questão tradição oral, Zumthor avalia 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, 2010, p. 24)

Assim, as narrativas orais fazem parte do patrimônio imaterial da humanidade e não há povo sem narrativas. Todas as classes sociais, etnias, grupos humanos carregam elementos que traduzem a tradição oral. Nossa sociedade está impregnada das tradições orais e a contemporaneidade, a despeito dos avanços tecnológicos, cultiva valores socioculturais, religiosos, ideológicos e políticos de tempos longevos. A essência da voz poética ressoa no cotidiano de cada indivíduo e de cada grupo social. Os textos orais narram relatos fantásticos, histórias com enredos criativos em que seres de ordens diversas como animais, fantasmas, mitos, lendas, surgem impregnados de toda sabedoria e conhecimento popular. Ou seja, em todas essas dimensões encontram-se reminiscências cujas características são a expressão da própria sobrevivência humana, (re)emergência de um antes, de um ontem, posto que muitos são

³ Em *Shakespeare: a invenção do humano*, o crítico literário norte-americano Harold Bloom examina como as peças do bardo inglês – uma conjunção de poesia, narrativa e performance – não apenas representam os dilemas e questões fundamentais humanas, mas efetivamente inventa o homem.

traços da vida social explicados por meio das mesmas. Ao ouvir uma narrativa, percebemos suas peculiaridades e influências dentro do cotidiano de todo e qualquer grupo social; são as crenças, os valores sociais e saberes dos antepassados que mantêm viva toda a tradição oral.

Outro elemento fulcral que compõe a tradição oral é a memória, fonte perene que alimenta a própria subjetividade humana. Nela tudo se registra: os causos, os acontecimentos, as experiências sociais individuais ou coletivas. A cada recontagem, ela é acionada, pois, como avalia Tomás de Aquino, trata-se de “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” (AQUINO apud COLOMBO, 1991, p. 90). A memória opera como um *tour de force*, dotada de critérios seletivos próprios, por vezes contraditórios, como o esquecimento preventivo, que se encontra ligado a uma “sólida matriz de valores”; uma característica que, para Aquino, reflete uma virtude quase teológica, exclusivamente humana, capaz de recriar tensões paradoxais entre as “lembranças” e as “admoestações da tradição” (AQUINO apud COLOMBO, 1991, p. 90). O traço mais conspícuo desse fenômeno, quase antinômico, traduz-se na riqueza e adensamento dos detalhes, bem como em uma forma de temporalidade inaudita na qual todo ato performático da narração é registrado e guardado na memória dos narradores.

Neste ato infinito de narrar, cabe aos mais velhos o papel de guardiões da memória de um povo. A função de conservar e transmitir às próximas gerações essa riqueza imaterial. Em relação às histórias narradas, sejam elas de base factual ou meras fabulações, o fundamental é o ato da (re)criação, desempenhado na ocasião do ato narrativo. Ao contar o acontecimento, o narrador (re)vive, ao mesmo tempo em que reelabora alguma experiência e, assim, envolve sua plateia, seja pelos meandros e estratégias empregadas no ato performático de contar, adensado, sobretudo, pela atmosfera de mistério que circula todo o ato performático da narração. Esses mestres na arte de narrar possuem habilidades muito singulares que são acionadas no momento da criação performática: a harmonia, a entonação da voz, gesticulação, as expressões faciais. Tudo é muito particular, preciso, inaudito – quase um ritual que tem por princípio o encantamento do ouvinte enquanto transmissão de um ensinamento ocorre. Zumthor considera que:

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, 2010, p. 31-32)

Logo, a performance desponta como a força motriz e o epicentro do ato de narração. Justamente por essa razão, o ato performático caracteriza-se pela singularidade, erigido e emanado pelo corpo, “no aqui e agora”. Essa imediaticidade prescinde de tudo aquilo que está pronto e pré-estabelecido, por ser a fagulha que assegura a performance poética em sua completude. Por sua vez, o corpo orchestra a ação de contar, no momento em que a poesia toma os sentidos do poeta, fazendo com que a voz, os gestos ganhem amplitudes assaz, instaurando um universo de movimentos espontâneos e inéditos. Por estar ligada às circunstâncias imediatas, a performance oral da narração, segundo Fernandes, está circunscrita à dimensão do “que se faz, e não ao que foi feito” (FERNANDES, 2003, p. 38), sendo dinâmica, inacabada, nômade, e geradora de novos sentidos e nuances, forjando um canal direto para formas de interação contínuas e incapazes de subsumirem-se inteiramente a qualquer mecanismo de reprodução engendrados pela indústria cultural.

Ademais, é também na dimensão performática que reside a ancestralidade dos gigantes, ocupando um lugar atemporal na história, capaz de, dialeticamente, assimilar e distanciar os fatos, mantendo apenas aquilo que se deseja conservar. Ela é livre para reconhecer a si mesma. Em outras palavras, a tradição oral por meio da performance confere uma espécie de sabor total, por ser dinâmica, rica, abrangente e produz um discurso que emana uma continuidade infinita. Do mesmo modo, toda manifestação de narrativa e poesia oral está intimamente ligada às suas próprias raízes e essa é um traço distintivo do funcionamento oral da poesia. Ao mesmo tempo, é no ato performático que a realização plena de poesia ocorre: as palavras nela proferida são tomadas por meio de um agrupamento gestual, sonoro e circunstancial, formando um conjunto completo em que tudo faz sentido. Ruth Finnegan nos convida a uma reflexão dessa dimensão total do ato performático ao avaliar que “a performance não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas ‘no presente’. Ela pode, de fato, ser (re)criada na “mágica do momento experimental”, cujas bases encontram-se enraizadas em dimensões mais abstratas, não obstante, imbuídas de memórias que, por sua vez, extrapolam o momento imediato (FINNEGAN, 2008, p. 36).

Cabe ressaltar, contudo, que a performance só pode ser apreciada em contextos específicos. A articulação dos seus componentes é feita segundo um princípio que modula a imediaticidade do evento e a transcendência do rito, variando de uma cultura para outra. Isto é, em um determinado grupo social, um sujeito cantará um gênero poético naquele determinado

lugar e tempo – a exemplo das cantigas de casamento ou das cantorias fúnebres. Certas canções não podem ser executadas fora desses contextos ou não terão nenhum sentido, tampouco alguma funcionalidade, já que, segundo Zumthor, “um tipo de competência própria da poesia performatizada como uma capacidade de se adaptar às circunstâncias é fazer brotar o sentido” (ZUMTHOR, 2005, p. 88). Sobre essa questão, Pelen ainda acrescenta que:

[...] o indivíduo nasceu, de certa forma, sozinho, com a consciência, ao mesmo tempo, de sua dependência e autonomia, ele deve ser integrado – essa integração devendo ser constantemente confirmada – a um espaço cultural e social determinado – ser um homem do *aqui e agora* – nesse caso, o que está em jogo para a comunidade é o ser e permanecer. E é por essa razão que a literatura oral, praticamente toda a literatura oral, vai descrever o espaço e as regras da construção comunitária, constantemente redizendo-as e lembrando-as. A literatura oral é a expressão dessas regras, das exigências e saberes da memória da comunidade, e, ao mesmo tempo, é ela que as instaura, as ratifica, é ela que *é a memória*. (PELEN, 2001, p. 55)

A corporeidade da voz poética está no vivido, seu tempo é independente. No entanto, outros efeitos temporais externos são produzidos de acordo com as coerções sociais, que acabam por produzirem uma inflexão na atuação da poesia oral. Logo, essas atuações performáticas encontram-se, a rigor, circunscritas a um determinado tempo estabelecido pelas convenções sociais existentes. Do mesmo modo, o ouvinte é impreterivelmente a contraparte da *performance*, sendo um elemento tão fundamental quanto o autor e a circunstância. Em alguns casos, ele pode até parecer estar ausente, a exemplo de pastor que canta para seu rebanho em uma montanha. No entanto, esta ausência é fantasiosa, pois reside no próprio autor tal audição, que, ao enunciar sua própria voz, em alto tom, faz retornar a si mesmo o eco daquilo que foi produzido por ele mesmo. Ou seja, sua ação oscila em um entrelugar em que ele é, ao mesmo tempo, autor e ouvinte na ação performática.

Assim, o gesto performático caracteriza-se assim por sua dimensão dialógica, nunca monológica, mesmo que dotada apenas um único participante que, liberando a palavra, instaura um diálogo livre de qualquer domínio.

Por outro lado, o ouvinte engajado na performance é parte, podendo também ser autor da poesia oral e, de forma consciente ou não, intérprete do que é transmitido, comunicado. Existe amiúde um jogo de relações entre interprete, texto e ouvinte que potencializa o discurso a uma interação espetacular. Acerca dessa dimensão ambivalente, Zumthor esclarece que o “pronome *eu* é também *ele* que canta ou recita, mas não sou *eu*, somos *nós*, acarreta uma impessoalidade da palavra graças a capacidade que um tem em captar, à sua maneira, aquilo que o outro enuncia em primeira pessoa” (ZUMTHOR, 2005, p. 93).

Em seu seminal livro, *Performance, recepção e leitura*, Zumthor avalia que, entre um sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada como acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, não existente, a performance instaura sua “forma”, o improvável (ZUMTHOR, 2014, p. 36). Destarte, a performance converte-se em um vocábulo multidimensional, pois seu desejo de realização é constante e vai além da vontade de conclusão absoluta. Sempre em estado transitório, inacabado, de passagem, cada performance deixa fluir um ar de renovação, que se transmuta a cada nova elaboração. Tal conclusão nos remete a consideração de Ferreira na qual “o texto oral, que jamais se preenche, atua em regime de movência e intercursos de linguagens e códigos expressivos” (FERREIRA, 2011, p. 12).

Em constante ação vocal⁴, a performance poética reclama a atenção de um crítico, pois é nela que opera o mais íntimo da emoção, daquilo que foi transmitido da boca aos ouvidos. Nesse invólucro, o texto vocalizado se torna arte e faz brotar a totalidade das energias que constituem a obra viva. Zumthor argumenta ainda que esse é o *locus* qualitativo, zona de operação, “função fantasmática” (ZUMTHOR, 2013, p. 222). Ou seja, o lugar do desconhecimento, mas constituído, ao mesmo tempo, das circunstâncias e contigências que definem o lugar concreto de adesão à consciência.

2 O conto oral: um dispositivo operante

O conto popular é uma narrativa que retrata histórias de vidas e, além de propor aos ouvintes modelos de comportamentos, também se configura enquanto entretenimento e mecanismo de interação social. Não tem propriamente uma autoria, na realidade, ele se constitui como uma criação coletiva, pois cada narrador lhe acrescenta pequenas alterações e, assim, sofre modificações, passando de um grupo para outro incorporando novos elementos, personagens, pontos de vista e interpretações. Contudo, como em toda estruturação narrativa, possui elementos estruturais passíveis de serem decompostos, analisados e interpretados. Dentre tais características, observa-se: cadência rítmica, estruturas frasais simples, o uso da repetição, diálogos indiretos, jargões próprios, modulações, exclamativas, diferentes variações no modo de acabar.

⁴ Zumthor descreve vocalidade como a historicidade de uma voz: seu uso. Segundo o autor, esta pertence a uma longa tradição de pensamento que considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que, na voz e pela voz, se articulam as sonoridades significantes, cf. *A Letra e a Voz: a “Literatura” medieval*, 1993, p. 21.

Matos assinala que o conto é texto anunciativo do contador de histórias. Para a autora, o conto constitui o fio que completa a tecelagem da tradição oral, pois “junta os símbolos, a história, as sonoridades, as implicações filosóficas, políticas ou sociais e os elementos subjetivos do contador que, como mestre da palavra, fabricará o texto dialogando com seus ouvintes” (MATOS, 2005, p. 16). O fio que tece o conto possui uma inesgotável riqueza, reconhecida sobretudo por sua natureza atemporal. Sobre essa questão, o tradicionalista Hampâté Bâ aponta três níveis que conduzem e organizam esse tear narrativo:

Um conto de tradição oral pode ser percebido em vários níveis. No primeiro nível, ele é puramente recreativo, e seu objetivo é divertir e distrair crianças e adultos. Mas, para as crianças que, por sua vez, o recontam para seus familiares ou colegas, ele constitui também uma forma de aprendizagem da língua e de certos mecanismos do pensamento. Num outro nível, o conto é um suporte de ensinamento para a iniciação às regras morais sociais e tradicionais da sociedade, na medida em que revela o comportamento ideal de um ser humano no seio da família ou da comunidade. Enfim, o conto é dito iniciático na medida em que ilustra as atitudes a imitar ou a rejeitar, as armadilhas a discernir e as etapas a vencer quando se está engajado no difícil caminho da conquista e da realização de si mesmo. (HAMPÂTÉ BÂ, 1985, p. 250-1)

No primeiro nível, o conto serve como forma de entretenimento e descontração por meio do jogo, cantos, paródias, gestos e imitação das vozes dos animais. Porém, à medida que vai sendo relatado, o mesmo converte-se, gradualmente, em um mecanismo da aprendizagem da língua. Hampâté Bâ postula que um conto deve ser sempre agradável, pois o conto “sem riso é como um alimento sem sal” (HAMPÂTÉ BÂ, 1985, p. 13). Nesse jogo diegético, engendra-se uma organização que consiste na preparação de um caminho para o segundo nível da narrativa: a transmissão do conhecimento, a instrução. De acordo com Matos (2005), podemos considerar o segundo nível do conto como um suporte de ensinamentos para iniciação às regras morais, sociais e tradicionais da sociedade, já que este revela o comportamento ideal de um ser humano no seio da família ou da comunidade. A palavra tem o poder de instaurar um espaço que acolhe, diverte e, em seguida, ensina de forma harmoniosa e responsável. Ademais, o conto possibilita um deslocamento da realidade concreta ao imaginário, possibilitando a criação de repertórios múltiplos e de uma cadeia imagens incessantes.

Por fim, no terceiro nível, o conto é dito como iniciático, pois, à medida que o contador vai relatando o acontecimento, ele próprio revive o episódio, na maneira em que sua performance assinala a intensidade das palavras: proferidas no ato performático da narração, nos detalhes, formando um repertório totalmente envolvente. Segundo Matos (2005, p. 42), “a iniciação está relacionada ao sentido da vida, que por sua vez associa-se à transcendência”, fazendo com que o ofício do contador de histórias adquira uma dimensão sagrada.

Ademais, na tradição oral, os contos instauram espaços que asseguram a sua permanência hodierna. Eles constituem uma teia cultural rizomática⁵, que prescinde de um lugar privilegiado de enunciação, pois múltiplas são as entradas e conexões que circulam e enredam as narrativas. Portanto, não faz sentido buscar a gênese de um criador demiurgo, uma origem. Sua natureza reside no efeito social que a transmissão e o ato performático produzem continuamente. A oralidade opera em redes múltiplas e heterogêneas e, análogo ao rizoma, não existe uma estrutura fixa, pois esta seria um aprisionamento. Em seu caráter proteico e polimorfo, ele está em constante câmbio, mutante a todo instante, constituído por um campo sempre movente. Todavia, para Pellen (2001, p. 57), o conto exige agrupamentos instituídos de forma mais regular: monólogo, conversação, discurso, não cabem em divisão de um sistema fixo de gêneros, mas em uma lógica operante em que a estrutura se desprende e, a todo instante da vida pode ser redescoberta, posto que a produção oral revela-se em grande parte nas circunstâncias diárias.

Ainda em seu caráter plural, o conto oral caracteriza-se por sua construção coletiva que possibilita variadas interpretações e, por meio de suas vicissitudes, é possível identificar tensões sociais a partir da leitura atenta de sua tessitura. O registro e a análise de particulares revelam, por sua vez, as experiências coletivas, articulando a permanência dos mitos e com a visão de mundo. Nesse sentido, compreender o texto oral como um dispositivo operante que diverte, ensina e transmite é entender sua capacidade de nos transportar para além de um mecanismo puramente narrativo; ou seja, de que forma ele instaura, por meio de um viés crítico, no ouvinte/leitor uma pletera de tensões, possibilitando a reflexão, o questionamento e promovendo modificações assaz na experiência cotidiana. Feitas tais considerações, nosso objetivo é examinar, na próxima seção desse artigo, como o conto oral *O Afilhado do Diabo* compõe uma poética que opera justamente uma lógica em que se articulam corpo e voz por meio da performance. Para isso, buscaremos examinar, em uma leitura cerrada do conto, de que forma seus múltiplos significados se constituem, bem como a articulação de elementos da tradição narrativa como tempo, espaço, enredo.

3 A hora e a vez da performance no conto *O Afilhado do Diabo*

⁵ Conceito desenvolvido por DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 7-37.

O conto *O Afilhado do Diabo* foi narrado por Clotilde Caridade Gomes, na cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Em nota, Câmara Cascudo não explicita muitas informações sobre os narradores, limitando-se apenas a informar os nomes e o local da coleta (CASCUDO, 2001, p. 283-284). Contudo, Cascudo oferece algumas observações fulcrais acerca de outras versões que descrevem a mesma trama narrativa. O folclorista comenta que Teófilo Braga fornece três versões dessa história: “*O Mágico*”, Algarve, 10º, “*O Mestre das artes*”, Ilha de São Miguel, 11º, “*O Aprendiz do mago*”, Distrito de Alveiro – a variante mais próxima da versão açoriana é de São Miguel. Já Alfredo Apell divulgou a versão eslava de Afanasiev, em *Contos populares Russos*, “*A ciência manhosa*”, X, reunindo as variantes mais conhecidas. Ou seja, com pequenas diferenças, é o tema russo de Afanasiev, o grego de Hahn, o alemão dos irmãos Grimm, o português de Ourilhe (*Cerolico de Bastos*), coligido por Adolfo Coelho (nº XV), havendo o encadeamento das transformações em todos, na qual o agressor finda devorado. Nas “*Mil e uma noites*”, por exemplo, há o episódio da filha do rei das Índias e sua luta com o demônio, usando as metamorfoses do conto. Braga cita a NOTTE VIII, fábula de Strapola (“*Notte Piaccevoli*”) com o motivo idêntico.

Já a versão brasileira é de Sílvio Romero e denomina-se *O pássaro Preto*, publicada na coletânea Folclore Brasileiro – *Contos Populares do Brasil* (ROMERO, 1985, p. 46-47). Diferenças a parte, todas as narrativas partilham a mesma temática do diabo metamorfoseado. Passamos a nossa análise.

O conto *O Afilhado do Diabo* narra a história de um velho pobre que tinha muitos filhos. Quando nasceu o caçula, o senhor preocupou-se em saber quem seria seu padrinho. Foi então que, certo dia, viu passar pela cidade um homem bem-vestido e montado em belo cavalo. É desse infortunado encontro, e da conversa que dele advém, que o pobre velho pediu-lhe que fosse padrinho do seu filho mais novo. O cavaleiro misterioso aceitou prontamente o pedido e, em troca, lhe ofereceu uma bolsa cheia de ouro – fato que se repetiu por vários anos seguintes até o dia em que o padrinho resolveu ir buscar o afilhado para ser criado por ele, em uma casa grande e luxuosa. Certo dia, o rapaz encontrou um grande livro que ensinava todos os mistérios e sabedorias e assim descobriu que seu padrinho na verdade se tratava do próprio Diabo. A descoberta resulta na fuga da casa e no ímpeto de reencontrar com o pai, para quem ele reporta o ocorrido. O rapaz diz ao pai saber uma forma de ganhar muito dinheiro: bastava transforma-se em um cavalo, para que um comprador muito rico pudesse pagar muito caro por ele. É a partir desse ponto que começa uma sucessão de transformações entre o afilhado e o padrinho que finda com a vitória do mancebo nesta peleja poética.

Como este breve resumo sugere o conto *O Afilhado do Diabo* circunscreve-se no ciclo de narrativas convencionalmente chamado de “ciclo do demônio logrado”: um conjunto de variações narrativas em que o “Coisa Ruim” é sempre logrado e sucumbe à sagacidade humana, amiúde por meio da intervenção divina. Com essa abordagem do conto popular traz-se à baila também a questão da dimensão social assinalada no relato. Uma maneira de explicitar mais a astúcia e buscar compensações para uma vida cheia de necessidades, o logro desponta como uma estratégia vital – especialmente quando o desafiado é um rico, poderoso, ou ainda, o próprio Diabo. Fato este que se evidencia com bastante clareza na narrativa do conto:

Um velho tinha tantos filhos e era tão pobre que já não sabia mais a quem convidar para ser padrinho de seus rebentos. Quando nasceu o mais novo, ficou atrapalhado. Estava pensando no caso, quando viu um homem muito bem-vestido, montado num cavalo bonito, que parou e o salvou. (CASCUDO, 2001, p. 282)

A descrição é conspícua. Trata-se de uma família pobre, como muitas famílias brasileiras, que encontra em uma figura rica, a tão almejada possibilidade de melhorar de vida, assinalada no verbo “salvou”. O homem do cavalo bonito iria salvá-lo da fome, da pobreza extrema, do abandono social; situação vivida amiúde por todos aqueles que estão à margem social.

Com muito humor, outras cenas do conto revelam o apelo e o desejo pela conquista dos bens materiais:

O homem aceitou e deu uma bolsa cheia de ouro/ Todos os anos o desconhecido voltava para ver o afilhado e o compadre recebia uma bolsa de ouro/ Estava rico e vivia muito tranquilamente/ O menino tinha do bom e do melhor/ Dias depois o rapaz disse ao pai que podia arranjar ainda mais dinheiro/ O velho prometeu tudo mas não resistiu aos oferecimentos de tanto dinheiro e vendeu o cavalo/ - Vai aparecer aqui um homem rico querendo comprar este anel. Diga a seu pai que/ venda bem caro e não dê na mão dele. (CASCUDO, 2001, p. 282-83)

O velho, aparentemente religioso, – fato comprovado nos trechos em que o homem deseja encontrar padrinhos para todos os filhos – faz referência ao batismo, sacramento cristão, mas que vulgarmente pode apresentar outra conotação: a de valor de sustento. Espera-se que o padrinho supra uma necessidade financeira. Quando o rapaz percebe-se tão sábio e poderoso quanto seu mentor, desconsidera sua condição de afilhado e pretende enfrentá-lo, mesmo que este nunca lhe tenha feito mal algum. Ao contrário, o padrinho ajudou toda sua família, inclusive ele que passou a ter uma vida de conforto e fartura. Se por um lado, a falta de recursos financeiros é fato recorrente ao homem do campo, abandonados à própria sorte, e cuja crença no sobrenatural desponta como o único caminho para a restauração da dignidade; por outro, a

ideia da felicidade também está atrelada à obtenção de bens materiais – vista como único meio de suprir as necessidades da vida terrena.

Logo, o verbo “salvou” firma indubitavelmente o pacto entre o homem e o Diabo. Segundo Francisco Sales Arede, o pacto ressalta a ausência de conflito (AREDA apud PIRES, 1995, p. 28). Não há, segundo o autor, um conflito de natureza moral na alma do herói e essa não pode ser considerada como uma característica particularmente nordestina, mas um traço geral do conto popular e de seu conjunto narrativo, conforme as várias versões que circulam pelo mundo atestam. Para Pires, esse traço, comum a todas as narrativas orais, deve-se ao fato de que:

O conflito desloca-se, em razão de um imperativo prático, e, à medida em que se pode, instala-se um projeto utópico, no qual o mais urgente será providenciar melhores condições de vida, criando um mundo “perfeito” ao menos na compreensão da narrativa”. (PIRES, 1995, p. 29)

Pires ainda salienta que, no estudo desses contos, o repertório do demônio, com sua postura e sua linguagem peculiares, está evidentemente mais próximo do universo do pobre, posto que, no momento em que narra, o homem torna-se concomitantemente parte integrante e indissociável do tema narrado. Ele passa a ser a personagem principal. Não há um distanciamento entre pactuários e isso torna a negociação mais exequível. Ridicularizar por meio da subtração do poder não é apenas uma artimanha que faz Diabo cair em armadilhas, mas configura-se como um procedimento em que o humano pode demonstrar que também é dotado de poder.

Nesse sentido, o conto de Dona Clotilde integra o contínuo de textos que transitam tanto entre as narrativas orais quanto escritas, modulando elementos que se aproximam de uma grande malha narrativa que compõem a tradição de tecido *Faústico*⁶. Wladimir Propp, em *Morfologia do conto* (1985), fornece alguns apontamentos fundamentais que permitem compreender como tais predicativos refletem a estrutura poética do conto. Em outras palavras, todos os sujeitos, complementos e outras partes definem o argumento de que a mesma composição e configuração podem estar na base de tramas diferentes. Outro aspecto

⁶ Jerusa Pires Ferreira. **Fausto no Horizonte**, São Paulo, EDUC HUCITEC, 1995. p. 24. Neste livro a autora apresenta uma extensa documentação, fruto de uma pesquisa realizada, durante oito anos, abrangendo os territórios da Alemanha, Inglaterra, Escócia, América Latina e Portugal. Seu objetivo é oferecer uma sistematização que contribui pra o estudo do Fausto em livros populares.

preponderante é perceber o conto como força motriz incorporada a uma coletividade, em que o texto traduz-se na criação artística individual/coletiva que ocorre, a rigor, por meio da performance narrativa.

É comum conceber que, diante desse *tour de force* da performance, as possibilidades criativas sejam reduzidas e limitadas ou estejam subsumidas a ela. Contudo, o que se observa é uma sucessão de metamorfoses em que novas partes são incorporadas as próprias experiências, resultando em inovações ao conto. Para Fernandes, “cada contador, porém, imprime na história suas marcas: vivências pessoais, lembranças próprias. O relato oral é um misto de lembranças e atualizações, nele se reproduz um fato que é coletivo e também crivado de impressões pessoais” (FERNANDES, 2002, p. 25). Desse modo, o efeito produzido pela narrativa é de rememoração – uma sensação de tê-la ouvido em outro momento, em outras circunstâncias. Tudo isso devido uma cadeia de transmissão que se perpetua por meio da voz poética do narrador, que não cessa de compartilhar e ativar as memórias, como o trecho a seguir assinala:

O padrinho morava numas serras altas e sem gente, num casarão enorme, cheio de quartos e salas. O menino tinha do bom e do melhor, muitos livros e aprendia depressa tudo, ficando instruído por demais. O padrinho tratava-o bem, mas era carrancudo e de poucas falas, viajando sempre. Raramente estava em casa. (CASCUDO, 2001, p. 282)

A narradora joga livremente com as infindáveis possibilidades de combinação que a língua lhe oferece. Seu repertório emula a linguagem coloquial do homem do campo. Cabe ressaltar, contudo, que a matriz narrativa definida como criação popular parte de uma performance que se situa no texto. Daí pode-se considerar que Dona Clotilde cria sua versão fortemente individual e criativa ao narrar que:

O menino examinando a casa encontrou, numa estante, um livro grande que ensinava todas as sabedorias e mágicas. Por elas ficou sabendo que seu padrinho era o próprio Diabo. Nas escondidas do padrinho estudou as sabedorias e mágicas, ficando dia a dia preparado como um verdadeiro mágico. Quando achou que estava no ponto de lutar contra ele, fugiu de casa. O Diabo teve notícia e veio como um raio para pegá-lo. O rapaz já estava em casa e o Diabo não podia agarrá-lo à força. Dias depois o rapaz disse ao pai que podia arranjar ainda mais dinheiro. Ia-se virar num cavalo que o velho devia montar e ir passear nas ruas. Vendesse por muito bom dinheiro, mas não entregasse o animal com o freio, senão não desencantava mais. O velho prometeu tudo mas não resistiu aos oferecimentos de tanto dinheiro e vendeu o cavalo, esquecendo-se de tirar o freio. (CASCUDO, 2001, p. 282)

Como o trecho acima demonstra, Dona Clotilde, assim como os outros narradores, emprega uma forma muito peculiar de comunicar o texto: ela narra o conto imprimindo algo de

peçoal, performática, de informante que valoriza a história no intuito de atrair o ouvinte/leitor. Essa estratégia revela sua maestria como contadora, ao introduzir, por exemplo, na trama recursos diegéticos que explicam os mistérios da própria vida. A forma como são sequenciadas as estruturas dos períodos frasais confirma um recurso central dessa dinâmica: o ritmo: “O menino *examinando* a casa; ficou *sabendo* que seu padrinho era o próprio Diabo; *estudou* as sabedorias e mágicas, *ficando* dia a dia *preparado*; estava no ponto de lutar contra ele, *fugiu* de casa. O Diabo veio como um raio para pegá-lo” (CASCUDO, 2001, p. 282, grifos nossos). Tem-se aqui uma sequência de eventos em um encadeamento contínuo.

Tomando como referência os princípios desenvolvidos por Maria Aparecida de Barros (2012), cabe aqui observar mais detidamente, alguns elementos que se apresentam nesta breve sequência: o primeiro é que o evento narrado descortina o véu da verdade ao proferir a palavra-força, na qual ressoa o eco de outras vozes, “polissêmica e polifônica revela outras vozes subjacentes, trazendo vivência, conhecimento, tradição cultural, experiência de ser” (PEREIRA, 2013, p. 26). O segundo princípio advém da disposição do tempo narrado, pois encerra uma ação e, de imediato, abre-se novas possibilidades a encadeamento que infundável. Ao mesmo tempo, o enredo toma outro rumo ao optar pela disposição contida nos verbos como: *examinando*, *sabendo*, *estudou*, *ficando*, *preparado*, *fugiu*.

O conto, para aquele que o narra de maneira performativa, constitui a realização simbólica de um desejo. Uma identidade virtual que, na experiência da palavra, instaura um instante único entre o narrador, o herói e o ouvinte (ZUMTHOR, 2010, p. 56). Neste sentido, entende-se que o narrador, neste caso dona Clotilde, cumpre a função de estabelecer, por meio de sua performance poética, formas de sobrevivências culturais. Talvez seja por conta desta necessidade, salienta Barros (2012), que os costumes dos poetas narradores continuam em muitas sociedades tradicionais a privilegiar uma ou outra estruturação sintática, multiplicando os empregos de certos afixos, certas classes nominais e determinados tempos verbais. Nota-se que, nas sentenças acima, os verbos assinalados estão amiúde no gerúndio, ou seja, um acontecimento com raízes no passado, mas com uma inflexão contínua no presente, atualizando-se a cada nova recontagem. Tudo isso modulado pela força criativa da linguagem coloquial, evitando assim qualquer possibilidade de subsunção à normatização culta da língua. É essa estratégia retórico-discursiva que coloca a audição em primeiro plano e instaura uma poética da voz no conto.

Por sua vez, os personagens são apresentados de forma muito direta e objetiva, o *velho*, *seus filhos*, *o homem rico*, burlando qualquer necessidade de maiores explicações – característica marcante desses contos. Schipper explica que, a rigor, “na apresentação oral, as

descrições são, com frequência, limitadas. Nas histórias, se conhecemos as personagens, é pelas suas ações: elas são dificilmente descritas, mesmo seus nomes muitas vezes não são mencionados” (SCHIPPER, 1989, p. 20). Cabe assim ao próprio ouvinte/leitor elaborar, em seu imaginário, as descrições na medida em que ouve/lê a história. O interessante é evidenciar a dimensão psicológica deles, muitas vezes próxima a do próprio(a) narrador(a). O que os personagens têm em comum? Cada um a seu modo reage a uma situação que define seu perfil. Suas escolhas e decisões fazem surgir características próprias dos moradores onde a narrativa foi recolhida, no conto em questão, em Natal, como o trecho a seguir evidencia:

O diabo, que era o comprador, passou três dias e três noites correndo em cima do afilhado, virado em cavalo, cortando-o a chibata e esporas. Chegou, finalmente, a uma casa e desceu para servir-se do jantar que lhe era insistentemente oferecido. Recomendou que dessem água ao animal, mas sem retirar-lhe o freio. O criado, vendo que o cavalo não queria e não podia beber a água do rio com o freio no focinho, tirou-o. Logo o cavalo voltou a ser gente e o rapaz disse: ai de mim uma piaba! E tornou-se uma piaba, mergulhando no rio e desaparecendo. O criado correu para o amo e contou o que se passava. O diabo veio a toda e sabendo onde a piaba se sumira, gritou: ai de mim uma traíra! E caiu n'água, virando uma traíra, atrás do afilhado. Este, vendo que o padrinho o alcançava; veio para a tona e disse: ai de mim uma rolinha! E saiu voando. O diabo, por sua vez: ai de mim um gavião! E botou-se no rastro da rolinha. (CASCUDO, 2001, p. 282-83)

Nota-se que a ambientação (uma casa, paisagem, jantar) não é descrita detidamente. Sua função é apenas de possibilitar a realização da ação do herói, neste caso, o afilhado. São elementos que aparecem e desaparecem a depender do propósito da ação narrada, assim como no trecho em que se lê: “recomendou que dessem água ao animal, mas sem retirar-lhe o freio. O criado, vendo que o cavalo não queria e não podia beber a água do rio com o freio no focinho, tirou-o” (CASCUDO, 2001, p. 283). Esta passagem se faz necessária para desencadear o começo da ação, no caso deste conto, a sucessão de transformações. Os objetos tais como a chibata, as esporas e o freio, a água do rio, e o próprio diabo comprador “são apresentados sumariamente apenas para a apresentação exigida pela ação” (SCHIPPER, 1989, p. 21).

A força da voz poética evidencia-se pela fórmula “*ai de mim*” – uma expressão que na língua portuguesa é identificada “como uma interjeição que tem sentido de dor, desagrado, surpresa, grito aflitivo”, mas que, na tradição oral, carrega outras cargas semânticas, como, por exemplo, *torna-se*, e é por meio dela que, no conto, as metamorfoses das personagens ocorrem. Ela se encarrega de alocar a continuidade do conhecimento, aquilo que foi aprendido no grande livro pelo jovem aprendiz. Mas, para tornar o saber ativo, é preciso materializar por meio da ação vocal performática, que faz vibrar e instaura sobre um espaço vazio a sonoridade da

enunciação. No trecho em questão um verdadeiro “concerto vocálico” se apresenta, passando de uma modulação a outra, encenando uma espécie de disputa poética ritmada, que confere um espaço comum a duas dimensões distintas e opostas: a do silêncio e a da palavra anterior. Esse paradoxo, segundo Zumthor, traduz-se “[no] lugar da voz”, que, por sua vez, “é a concha matricial, nos confins do silêncio absoluto e dos barulhos do mundo, onde ela se articula na contingência de nossas vidas” (ZUMTHOR, 2010, p. 181).

Ao realizar a leitura do conto de tradição oral, observando suas peculiaridades, o ouvinte/leitor tem possibilidade de vislumbrar em seu repertório outros episódios transcorridos no passado, à medida que ele associa suas emoções aos efeitos semânticos engendrados pelo conto e matizada na concretude do texto poético. Nesse sentido, o ato narrativo “é performativo, no alcance do que ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2014, p. 54).

Outro aspecto que se mostra primordial para a análise desse conto oral em sua dimensão performática é o desempenho verbal. Como vimos, a narradora emprega criativamente a linguagem poética por meio de uma plethora de dispositivos tais como:

1) repetições: explicitamente demarcadas pela fórmula encantatória *ai de mim*, descrita oito vezes no conto; além de outros vocábulos que são repetidos duas e até três vezes no mesmo período: *anel*, *moça*, *pé*;

2) ênfases e cadência rítmica: o conto é movido por acontecimentos imediatos a todo tempo, fator que mais se aproxima do cotidiano: “A moça assim fez. O homem rico chegou e ofereceu uma fortuna pelo anel. O rei aceitou, mas a princesa tirou o anel do dedo e jogou-o no chão” (CASCUDO, 2001, p. 283);

3) estruturas frasais simples: uso da linguagem coloquial em toda narrativa;

4) diálogos diretos: Dona Clotilde emprega o discurso direto livre nas falas personagens, conferindo maior veracidade ao enredo e, ao mesmo tempo, envolvendo o ouvinte na trama, a medida em que concede voz aos personagens e aos objetos: “O anel disse: ai de mim cinco grãos de milho! O homem gritou: ai de mim um galo! O grão de milho disse: ai de mim uma raposa!” (CASCUDO, 2001, p. 283); O resultado é uma maior densidade à narrativa, pois traz à tona o ínvio, a prosopopeia do vivido;

5) jargões próprios: “e o menino lá se foi, na lua-da-sela do padrinho”/ “veio para tona”/ “carrancudo” (CASCUDO, 2001, p. 282);

6) modulações (a passagem de um tom para o outro no decurso do trecho indicando uma ideia gradativa): “nas escondidas do padrinho estudou as sabedorias e mágicas, ficando dia a

dia preparado como verdadeiro mágico”/ “Ia virar num cavalo que o velho devia montar e ir passear nas ruas” (CASCUDO, 2001, p. 282). Esses são particularmente relevantes para o contexto de enunciação.

Por fim, há também a frequente ocorrência da função fática. Curiosamente, essa força enfática é empregada na narrativa por meio da disposição dos verbos, como por exemplo: “chegou e ofereceu; jogou-o no chão; apareceram; acabou de comer; gritou; pensando que tinha acabado”, cuja função é adensar o engajamento da audiência no evento narrativo, como o trecho abaixo ilustra:

(...) o anel disse: ai de mim cinco grãos de milho! Apareceram cinco grãos de milho. O homem gritou: ai de mim um galo! E virou galo, que pulou em cima do milho, bicando com vontade. A moça, que compreendeu tudo, pôs o pé em cima de um grão. Assim que o galo acabou de comer o milho, pensando que tinha acabado, a moça sentiu o grão inchar debaixo da palma do pé e tirou o pé de cima. O grão de milho disse: ai de mim uma raposa! Apareceu uma raposa que, imediatamente, comeu o galo numa bocada. A raposa desencantou-se no rapaz, que casou com a princesa e nunca mais quis saber das sabedorias e mágicas que aprendera no livro do diabo. (CASCUDO, 2001, p. 283)

Tal recurso resulta em um prolongamento do discurso que, no conto, propõe uma possível solução para a disputa entre o diabo e seu afilhado. Neste caso, tem-se a figura da mulher como salvadora que se revela como uma princesa, cujo amor ludibria o diabo escondendo um grão de milho embaixo do pé. Com esse recurso, a narradora sustenta-se na tradição por meio do alimento cultural, que lhe reveste de força e aponta alternativas que preenchem performativamente os espaços vazios do texto. Uma forma de estratégia que, para Barros, converte-se em “conhecimento, apreendido pela oralidade, pautado em atitude de observação e imitação revelou a memória-trabalho em seu fazer” (BARROS, 2012, p. 197). Assim, a palavra recria, ao mesmo tempo em que se volta para a interioridade do ser humano, e reveste a linguagem de uma nova significação ao expressar a realidade por formas abstratas e simbólicas. A narradora tece o fio da memória que concebe o ponto interseção entre passado e presente, entre a palavra falada e a palavra escrita.

O empecilho, neste caso, reside apenas em encontrar uma forma eficiente de vencer o inimigo. O jovem se transforma em cavalo, piaba, rolinha, anel, caroços de milho, raposa; enquanto o Diabo metamorfoseia em traíra, gavião, homem rico e galo. O embate ocorre em um campo simbólico proposto pela narradora, ou seja, em uma forma de metamorfose que, para Bakhtin, “esboça em uma e outra forma, dois polos de mudança: o antigo e novo, o que morre e o que nasce, o princípio e fim em uma ou outra forma” (BAKHTIN, 1999, p. 22).

Muitas vezes essas transformações estão associadas aos comportamentos dos homens, sendo que é por meio e a partir deles que as percepções e os ensinamentos são intercambiados. É sob a forma de animal, pedra, alimento, que o narrador “apresenta instituições e comportamentos sobre os quais cada um pode se exprimir livremente” (HIMA, 1991, p. 40). Compreendemos desta forma, a capacidade que a palavra tem de pôr as coisas em movimento, sobre e a partir dela tudo se transforma, assim, a palavra é poder de metamorfose. Quanto ao Diabo, na tradição oral, é sempre possível reafirmar sua existência dentro do imaginário coletivo, perpetuando assim, sua presença na cultura popular como uma figura dotada de extraordinário poder de metamorfose, transformando-se de acordo com as circunstâncias e locais, ou mesmo diante da necessidade de cada indivíduo.

Diante do exposto, o Diabo, encontrado no conto *O Afilhado do Diabo*, retrata o poder de sedução da arte e celebra as crenças, que persistem nas sociedades onde estes textos são encontrados. Todas as circunstâncias que permeiam as narrativas testemunham a formulação de sentimentos e tendências das práticas e costumes religiosos típicos do homem comum, que emprega artifícios narrativos para relatar o que sente, o que pensa e, principalmente, o que vive. O conto nos abre à reflexão e nos põe em contato com as representações locais, normas e condutas sociais, valores morais, percepções acerca do mundo, mostra-nos a relação homem e natureza e sua indispensável atração pelo que é misterioso.

No tocante à poética da voz enquanto ato performático, representa a busca do homem em si mesmo, suas possibilidades, seus limites, suas superações. A tradição oral é tão antiga quanto a humanidade, por essa razão, imprescindível é a necessidade de reapresentá-la de forma contínua e singular, seja por meio da fala, da poesia ou da prosa. Esses são os meios pelos quais o homem encontra possíveis respostas para as realidades sobre as origens e a condição do seu destino. Ao final da sua jornada pelo campo do imaginário, descortina-se assim, o sentido da vida.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1999.

BARROS, Maria Aparecida de. Memória, Voz, Performance. Uma Benzedeira Paranaense. In: LEITE, Eudes; FERNANDES, Frederico. **Trânsitos da voz**: estudos de oralidade e literatura. Londrina: EDUEL, 2012, p. 189-231.

BLOOM, HAROLD. **Shakespeare**: a invenção do humano. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

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. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 7 – 37.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Entre histórias e tererés**: o ouvir da literatura pantaneira. São Paulo: UNESP, 2002.

FERNANDES, Frederico et al. Os trânsitos da voz: de experiências poéticas, religiosas e orais. In: LEITE, Eudes; FERNANDES, Frederico. **Trânsitos da voz**: estudos de oralidade e literatura. Londrina: EDUEL, 2012, p. 7-20.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no Horizonte**. São Paulo: Educ-Hucitec, 1995.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto a música ou a performance?. In: MATOS, Claudia Neivas de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra Cantada**: ensaios sobre Poesia, Música e Voz. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-14-2012/Selmabonuglin14.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

HAMBATÉ BA, A. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Josef. (Org.). **História Geral da África**, vol.1. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

HIMA, Mariama. L'éducation à travers le conte: dans la société zarma-songhay. In: VUARCHEX, François (Dir.). JACQUEY, Marie-Clotilde; PENEL, Jean-Dominique (Coord.). **Littérature nigérienne**, Paris, n. 107, Oct./Déc., 1991.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**: sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 2005.

PELEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. Tradução de Maria T. Sampaio. **Projeto História** – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História (PUC-SP), v. 22, 2001, p. 49-77. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10730/7962>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

PEREIRA, Áurea da Silva. **Narrativas de vida de idosos**: memórias, tradição oral e letramento. Salvador: EDUNEB, 2013.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Estórias do diabo**. Brasília: Thesaurus, 1995.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan; Organização e Prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1985.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. Tradução de Fernanda Mourão. In: **A Tradição Oral** (Org.) Eliana Lourenço, Elisa Amorim Vieira, Lucia Castello Branco, Maria Candida. Belo Horizonte: Outros FALE/ UFMG, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

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

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: HUCITEC, 2014.

_____. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, S. Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

[Recebido: 15 maio 15 – Aceito: 18 maio 15]