



# Oralidade e Escrita: a performance da memória, segundo o olhar de Paul Zumthor

Luís Eduardo Wexell Machado

## RESUMO

É nosso propósito, neste estudo, evidenciar que a passagem do texto oral para a escritura não representa uma perda de vitalidade, em função de uma ausência da voz viva. E que o texto escrito, por sua vez, não é portador de uma maior fidelidade a algo que foi comunicado na origem de sua produção, mas que ambos estão em constante relação de troca, entre si e com os acontecimentos históricos, criando uma memória viva, portadora da tradição, que se faz presente no aqui e agora através da performance, ato vivo de comunicação.

^  
**ABSTRACT**  
v

This study aims at proving that the passage of the oral text to the written one does not represent a loss of vitality, due to an absence of the alive voice. And that the written text is not completely faithful to what was communicated in the origin of its production, but both perform a constant exchange between each other and with the historical facts, therefore creating an alive memory, full of tradition and that made itself present in the current moment and time through the performance: an alive act of communication.

^  
**PALAVRAS-CHAVE**  
v

Oralidade, escritura, memória, performance, Zumthor

^  
**KEY WORDS**  
v

Orality, literacy, memory, performance, Zumthor

## **O ABAFAMENTO E O RESSURGIMENTO DA VOZ.**

A Escrita apresenta, meu caro Fedro, um grave inconveniente, que se encontra de resto na pintura. Com efeito, os seres que esta produz têm a aparência de vida; mas se lhes pusermos uma questão eles guardam dignamente silêncio. O mesmo se passa com os discursos escritos: poder-

se-ia acreditar que falam como seres sensatos; mas se os interrogarmos com a intenção de compreender o que dizem, limitam-se a significar uma só coisa, sempre a mesma. Uma vez escrito, qualquer discurso chega a todos os lados, e passa indiferentemente por aqueles que nele se reconhecem e por aqueles que nada têm a fazer com ele; ignora a quem deve ou não dirigir-se. Se se fazem ouvir vozes discordantes a seu respeito, se é injuriado injustamente, tem sempre a necessidade do socorro do seu pai. Só por si, com efeito, é incapaz de repelir um ataque e de se defender a si mesmo. (PLATÃO, 1996, p.659)

No diálogo de Sócrates com Fedro, Platão fala do surgimento da escrita através do mito no qual Ammon, governante máximo do Egito, recebe de Thot, o Hermes egípcio, as escrituras. A escrita era apresentada como um grande evento, capaz de salvar a sociedade da decadência na qual se encontrava, decadência, cuja marca principal era a perda da memória. Ammon, ao contrário da expectativa de Thot, faz ver que mais que um registro preservador da tradição, a escrita seria um propulsor de sua perda “Pois ela desenvolverá o esquecimento nas almas dos que a adquirirem, por negligência da memória” (PLATÃO, 1996, p. 658). Para Ammon, a escrita com seus “caracteres estranhos” leva o homem a colocar fora de si, em um registro físico, algo que deveria possuir e preservar dentro: essa tradição, como memória viva.

Em a *Pedra Mágica do Discurso*, Eneida Maria de Souza, em sua análise sobre o Macunaíma, retoma esse mito platônico relacionando-o com a poesia, busca na genealogia elaborada por Hesíodo o parentesco entre a memória e a voz poética - Calíope, a da bela voz, filha de Mnemósine, a memória. Para ela, memória e esquecimento seriam elementos complementares, dois aspectos de uma mesma coisa “...memória a detentora da forma do “ser” e não se opondo ao esquecimento, que poderia conter implicações ligadas ao “não-ser” (SOUZA, 1999, p.143).

Platão considerava ingênuo acreditar que o registro escrito fosse preservação da tradição, uma memória crível “Portanto, aquele que crê deixar para o futuro uma arte consignada nos caracteres da escrita, e aquele que por

sua vez a recolhe com a idéia de que obterá algo certo e sólido, são sem dúvida muito ingênuos..." (PLATÃO, 1996, p.658).

Para o filósofo grego, a transmissão da tradição seria a resultante de um processo de cultivo, comparável àquele que cultiva e registra suas experiências nesse jardim da escritura para desfrutá-las em sua velhice. O contrário, aquele que se apropria da escritura alheia, da escritura sem pai, acaba por cair em uma vida dissoluta, entregue aos prazeres que entorpecem as expressões humanas, por não ter se esforçado no cultivo da memória. Por isso, apesar de admirar os poetas, Platão lança críticas a Homero. Primeiro, por ter humanizado os deuses e, segundo, por ter transformado uma tradição viva em um registro débil, uma cópia em segundo grau. Diz, Eneida Maria de Souza, que o texto escrito, para Platão, perde o caráter dialético presente na oralidade entre o que fala e o que escuta "A escrita, (...) torna-se manifestação de um texto desprovido de verdade" (SOUZA, 1999, p. 145).

Toda escritura, no mundo antigo, é processo de escritura da voz, já que as narrativas épicas, antes e depois de Homero, eram contadas de geração em geração como elemento fundador de cultura e tradição. Esses registros escritos nos permitem, hoje, resgatar parte dessa cultura e tradição e verificar nelas as marcas da oralidade daquilo que era passado da boca ao ouvido. Por outro lado, se o mito platônico possuir alguma credibilidade, poderíamos pensar que a voz, aprisionada na escritura, não apenas preservou parte dessa tradição mas que também contribuiu, com sua falsa estabilidade, para seu esquecimento. Assim, recordação e esquecimento conformam a memória presente na escritura.

A passagem da Grécia arcaica para a clássica não modificou tal perspectiva. Das tradições antigas, registradas e transformadas por Homero, surgiram novas tradições orais e novos registros escritos. O teatro grego nada mais é que uma tradição oral, aprisionada em um texto, redimida e libertada na encenação "O teatro é a realidade sem as limitações do espaço e do tempo" (LIVRAGA, 1987, p. 8). A tragédia, em seu sentido etimológico remete à idéia da

voz, como canto: “tragos”, relacionado às antigas oferendas religiosas de um caprino macho e ode, com relação aos cantos épicos dedicados a Dionísio-Baco.

O teatro clássico, ao mesmo tempo em que prende os cantos orais tradicionais a um texto, eleva essa tradição a um ato máximo de vivência cênica, libertando a voz e fundando, outra vez, a tradição, através da performatização dos registros de autoria popular e que, portanto, possuem um pai, ainda que coletivo, mas também um padrinho que lhes dá coerência e sustentabilidade: o autor teatral.

As peças encenadas não eram novidades na sociedade daquela época. O que determinava o prestígio de um autor não era apenas sua criação textual, mas, principalmente, a montagem da peça, a maneira como se daria corpo à voz da tradição: efeitos cênicos, sons, atuação do coro etc. O teatro grego, representado ao ar livre, era um evento de cunho coletivo, social. Representava a voz da totalidade, homens e mulheres, pobres e ricos, até mesmo os presos eram libertados para assistirem aos festivais dramáticos.

O público não era mero espectador, toda a atividade teatral visava envolvê-lo ao máximo no ato encenado: participação efetiva na performance.

A condição de que os registros escritos e orais tornem-se “palavra viva” através do ato de performance, seja ela teatral ou através da narrativa, em prosa ou verso, acompanhada de música ou não, manifesta-se, também, em toda a Idade Média e além. No teatro shakespeariano encontraremos a mesma vitalidade, embora o foco varie do coletivo para o pessoal, do elemento fundador para o psicologismo das personagens que por sua vez representam marcas da sociedade: seus defeitos, virtudes, medos e sonhos.

Comentando sobre Lear, Northop Frye fala da origem lendária da peça, relacionada a antigas histórias da Grã-Bretanha, consideradas verídicas nos dias de Shakespeare:

Um padre galês que viveu no século XII, chamado Geoffrey de Monmouth, inventou uma história fictícia da antiga Grã-

Bretanha, com base no modelo de Virgílio. De acordo com essa história, a Grã-Bretanha fora fundada por refugiados troianos, liderados por um certo Brutus, cujo nome deu origem à palavra Britannia. Esta obra inclui uma extensa crônica sobre os reis e suas aventuras, que – pelo que podemos perceber – foi compilada principalmente a partir de lendas galesas e de reminiscências históricas. É daí que vem a estória de Lear e de suas três filhas: considerava-se que Lear vivera por volta do século VII ou VIII a.C. (FRYE, 1999, p. 129)

Da época arcaica dos troianos ao início da Idade Média do pretense histórico Rei Lear, e, daí, ao século XVII do teatro de Shakespeare, vê-se a memória de uma tradição, em registros oral e escrito na busca de um impulso de corporificação: vozes que tomam forma na performance, e, por ela, adquirem uma paternidade através de um autor-interprete.

## **A VOZ, NO CENTRO DE TUDO.**

Paul Zumthor, escritor e pesquisador medievalista, encontrará esse mesmo potencial de performance no estudo da poesia oral. Para ele (ZUMTHOR, 1989, p. 20-1), há três tipos de oralidade, associadas a aspectos culturais diferenciados:

- a) primária, sem relação alguma com a escritura, relaciona-se a sociedades ágrafas;
- b) segunda, quando a escritura prevalece sobre os aspectos orais, condicionando, a partir de uma cultura erudita, as formas de expressão;
- c) mista, quando o oral se manifesta de forma parcial e com atraso em relação ao escrito.

É na oralidade mista que se forma a poesia medieval, embora o panorama cultural da Idade Média varie

alternadamente entre as oralidades “segunda” e “mista”, de acordo com a época, lugar, grupos sociais e mesmo indivíduos. Sendo, portanto, impossível estabelecer uma divisão precisa entre esses aspectos.

Em um de seus últimos livros sobre o assunto, *Performance Recepção Leitura* (2000), Zumthor reformula, em parte, sua visão sobre os tipos de linguagens, como forma de explicar a existência dessa poesia, e prefere relacioná-la com a percepção humana da fugacidade do tempo e sua ânsia ancestral para escapar dessa voragem, tal qual Zeus de Chronos. Assim, a poesia vocal, termo que Zumthor prefere a poesia oral, se oporá a uma outra de caráter biológico, de função comunicativa e sujeita ao tempo.

...aí percebemos sempre essa vontade às vezes cega mas radical, essa energia vital presente nos começos de nossa espécie e que luta em nós para roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora (ZUMTHOR, 2005, p. 57).

Estabelece-se, assim, uma luta entre lembrança e esquecimento da qual resulta uma tradição passível de ser retomada, que escapa ao tempo biológico, por sua poeticidade.

A voz, segundo Zumthor, encontra-se num cruzamento de disciplinas e coloca-se no centro da cultural, ponto privilegiado de observação daquilo “que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade” (ZUMTHOR, 2000, p. 12). A voz, para Zumthor, é um fenômeno global.

A linguagem poética se coloca, dessa forma, como uma aspiração vital, uma necessidade de vencer o tempo, de sobrepujá-lo para dar corpo à uma condição plena de existência. Para Zumthor, trata-se mais de uma antropologia da palavra, conceito que alarga a definição de literário que, segundo o estudioso, está sujeito a condicionamentos culturais, marcas históricas: “preconceito literário”,

no dizer de Zumthor. A linguagem poética seria um fenômeno amplo e independente dessas marcas e de seus meios de concretização.

O método de pesquisa de Paul Zumthor é mais de trânsito do que de oposição, do geral ao particular e vice-versa, “... nada mais é estranho ao meu temperamento e à minha prática do que o uso de oposições nitidamente demarcadas.” (ZUMTHOR, 2000, p. 12-3). Ele não estabelece uma oposição entre oral e escrito já que a voz encontra-se presente em ambos os aspectos, determinada pelo poético. Para ele, mais do que oralidade, importa a vocalidade que se manifesta desvinculada de uma forma específica de expressão.

Essa vocalidade sofre o impacto dos meios pelos quais ela se faz corpo. Os meios eletrônicos, por exemplo, embora possam trazer a voz de alguém que fala, não trazem quem fala. Um dvd, mesmo sem poder ser decodificado, em seus signos lingüísticos, pode ser recebido pelo olho e pelo ouvido. Zumthor considera os “meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz” (ZUMTHOR, 2000, p. 18). Porém, de forma incompleta, modificada.

O que caracterizará, então, nesse emaranhado de mediações, o fato literário (poético)?

O ponto de vista para análise dessa questão se coloca mais junto do leitor do que da leitura. A leitura, em si, se apresenta de forma neutra: “decodificação de um grafismo” de caráter informativo. Quando a leitura perde seu caráter meramente informativo e assume a propriedade do prazer, surge uma outra qualidade de escritura. Assim, o texto será poético pela forma como ele é recebido e percebido mais do que por outros elementos universais de critério de poeticidade.

O prazer, despertado pelo texto reconhecido como poético, estabelece-se como o fundamento desse conhecimento através do corpo que o recebe, “Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo” (ZUMTHOR, 2000, p. 91).

O texto dá a percepção do mundo, a consciência de estar nele, não de forma nítida e clara, mas de forma confusa. Dessa falta de firmeza e confusão resultaria o prazer poético, um prazer sensível imanente da conjugação de um pensamento puro, anterior a qualquer afetação causada pelo mundo, e da consciência confusa de estar no mundo. O corpo, receptor do texto poético, incorpora as medidas e dimensões do mundo, coloca, como dizia o sofista Protágoras, "o homem como a medida de todas as coisas". O texto poético carrega o mundo, sensível como o corpo que o decodifica, de mesma natureza, um toca o outro.

Esse texto que traz o mundo e que pode, no aqui e agora, ser poeticamente comunicado, através de um corpo, estabelece-se como obra (ZUMTHOR, 2000, p. 89):

É no sentido da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural: o que eu denominaria o barulho de fundo existencial.

Em obra, o texto é extraído, através de um corpo vivo, em ato de performance que, em suas regras, rege simultaneamente o tempo, o lugar e a resposta do público. O texto, que não é comunicado em ato de performance, permanece em virtualidade sem se fazer obra, à espera de um corpo que o concretize, que o resgate da linha do tempo da memória e o torne real, embora fugaz.

Para Zumthor, performance implica competência, "saber ser." Possui coordenadas no tempo e no espaço e implica relações fisio-psíquicas concretas, por isso ele diz que "...a performance é o único modo vivo de comunicação poética" (ZUMTHOR, 2000, p. 39-40), uma comunicação que marca e não apenas comunica "comunicando, modifica".

Essa performance é variável, de acordo com a intensida-

de da presença:

- a) performance completa com voz, gesto e cenário, de um lado, e pela audição e visão global, do outro: o teatro;
- b) uma outra performance, quando falta um dos elementos citados e
- c) a leitura solitária e puramente visual, grau performancial próximo a zero.

Apesar do grau quase zero, a leitura solitária também traz o engajamento de um corpo vivo para fazer do texto poético obra, já que, para Zumthor (2000, p. 22), toda literatura é fundamentalmente teatro.

Zumthor, seguindo as lições de Dell Hymes, estabelece três características para a Performance: emergência, reiterabilidade e reconhecimento.

A emergência liga a performance à cultura, é situacional; a reiterabilidade presente na performance faz com ela possa ser relacionada com outros atos de performances de características semelhantes; o reconhecimento relaciona-se com a identificação de um material tradicional que, resgatado, atualiza-se.

A vocalidade, presente nos textos, nos traz as vozes do passado que são analisadas sob o enfoque de nossa experiência contemporânea: lendas, mitos, folclore e fatos históricos misturados e confundidos em um novo elemento de performance. "...nossa própria historicidade – como reveladores: projeção do passado no espaço moderno" (ZUMTHOR, 1989, p. 28).

É assim que encontramos no Brasil ecos das antigas tradições orais européias no repertório dos repentistas nordestinos "O espaço e o tempo levam consigo, as vezes, zonas extensas de silêncio nas quais o investigador alerta ouve ressoar ecos de vozes ouvidas em outras partes" (ZUMTHOR, 1989, p. 184). O passado não é mais um elemento estanque e sim constantemente renovado pela visão de um "eu", minha voz, que estabelece um retorno crítico a este passado, à voz perdida. Voz que não é recuperada em sua original completude, como elemento acabado, e sim, voz

em movimento, em construção e em refazimento. Misturando-se, ao longo do tempo, em função dos espaços pelos quais percorre, a outras vozes. Algumas surgidas da escritura, outras da pura oralidade, todas marcadas pela sociedade humana. Para Zumthor, um "sistema de comunicação" (ZUMTHOR, 1989, p. 28).

A escritura, ao longo da Idade Média, assume, em um primeiro momento, o caráter sagrado: o livro sagrado. Influência das escrituras religiosas. A autoridade do texto escrito estabelece, entre os autores, a necessidade de afixarem-se em escrituras quase sempre inventadas que respaldarão seus discursos. Para Zumthor, a necessidade de respaldarem-se no escrito, como vínculo de autoridade, revela uma mentalidade que, logo, levará à criação de materiais escritos, daquilo que, até então, era apenas representado pela voz.

O vocal se integra ao escrito, convergem. Porém, a voz-escritura é conflitiva "Mais que ruptura, a passagem do vocal ao escrito manifesta uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados. A dicotomia voz-escritura está preenchida de tensões, oposições conflitivas..." (ZUMTHOR, 1989, p. 136). O letrado, dentro desse novo sistema, será aquele que consiga extrair a glosa da voz, com um discurso ordenado. O letrado e o iletrado, para Zumthor, compartilham uma mesma sociedade ou grupo. Até mesmo na mentalidade e comportamento de um mesmo indivíduo podem coexistir ambos os aspectos. A leitura muda e solitária do texto escrito, através do olho, "transmite ao ouvido a realidade sonora" (ZUMTHOR, 1989, p. 151).

Qual seria o papel reservado à memória, como movência da tradição oral, na realização da performance, segundo Paul Zumthor?

A movência da tradição oral se caracterizaria por um movimento amplo: de um lugar e de um tempo para outros, do oral para a escritura e, também, da escritura para o oral; assume o papel de eixo estabilizador da sociedade por sua presença e reconhecimento "está integrada nas conversações comuns, para elas, referência permanente

e segura" (ZUMTHOR, 1989, p.167), a voz poética se faz presente na interpretação.

A memória tem aí, uma dupla função: coletivamente é a fonte da sabedoria, individualmente é a aptidão para servir-se dessa fonte e depositar nela, a própria contribuição, diz Zumthor em seu livro *a Letra e a Voz* (1989). Essa definição da memória responde ao esquema clássico definido por Cícero, o senador romano, que atrelava a memória à virtude platônica da prudência, palavra, em grego, de mesma raiz etimológica que sabedoria. Também Santo Agostinho, influenciado pelo neoplatonismo, admitirá uma relação dupla da memória: memória e reminiscência. Ao longo da Idade Média será utilizada a terminologia "memória natural" para definir a fonte da sabedoria e "memória artificial" em relação à capacidade que cada um tem de acessar essa fonte e, através de seus atos, incorporar nela sua contribuição – a arte da memória. Diz Zumthor (1989, p. 168):

Aqui a temos como palavra viva, da qual emana a coerência de uma escritura, a coerência de uma inscrição do homem e de sua história pessoal e coletiva, dentro da realidade do destino. Este interesse pela memória (no sentido de recordação) depende da enorme função desempenhada nesta cultura pelas transmissões orais – sustentadas pela voz, da que é assento eminente a poesia<sup>1</sup>

Memória, na tradição oral, em estado de pura oralidade ou vertida para o texto escrito, é palavra viva, no dizer de Zumthor. É o elemento de coerência da escritura dada pela própria coerência do homem alicerçada na voz poética. A escritura, grau de performance quase zero, pelo olho inscreve a voz poética, a traduz para o ouvido e a liberta

---

1 Minha tradução.

através da performance do corpo e, depois, a devolve transformada, outra vez, para a tradição.

Essa voz não tem autoria individual. É coletiva. São vozes sobrepostas, aglutinadas através do tempo e do espaço. O narrador é uma voz coletiva e a vocalidade presente no texto poético surge através do receptor do texto poético pela performance, em seus fatores constituintes: emergência, reconhecimento e reiterabilidade.

O texto oral concebido como voz cultural, é ato de palavra citada, em que a voz poética é sobretudo memória. Eis a formulação de Zumthor que dilui a monovalência de um autor único. A performance oral efetiva aquilo que o poeta viu e ouviu, rememora e improvisa com sua voz, com seu corpo, com sua memória. O poema projeta uma espécie de memória vocalizada, graças à qual a palavra se torna criação, não de um indivíduo, mas de uma tradição sustentada pelo trânsito da voz (MACHADO, 1993, p. 3).

A recitação tem a ver com o ato de performance, algo que reconheço e concretizo “Eu traduzo: performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2000, p. 36). Da memória a um contexto “cultural e situacional”, ou seja, que a recitação não é apenas repetição, repetindo ela cria algo novo, desse novo lugar e tempo.

## A DONZELA GUERREIRA

No tema da donzela que vai à guerra, encontramos uma de suas primeiras manifestações na tradicional balada chinesa, Mu-lan<sup>2</sup>, que surgiu entre os séculos II e V de nossa era, vejamos um extrato:

---

2 Extraído por Cecília Meireles da Anthologie raisonné de la littérature chinoise, de G. Margouliès In: A donzela-guerreira: Senac, São Paulo, 1998, p.19-20

Mu-lan não tem irmãos grandes,  
Seu pai não tem um filho grande,  
Ela quer comprar um cavalo  
E partir por seu pai para a guerra.

A vocalidade, como conceito zumthoriano, aparece aqui pela emergência do texto, reconhecidamente poético. Em forma de balada, servia de diversão, em ato de performance, para ouvintes de muitas localidades e épocas da China antiga, lembra a experiência que Zumthor (2000, p. 33-4) teve, ainda jovem, com um camelô das ruas de Paris:

Havia o homem, o camelô, sua parlapaticice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagonça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção (...) Passados 60 anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que senti então: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos, daquilo que chamamos 'literatura'. A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na 'performance'.

Também a balada de Mu-lan é um ato performático, narrada ao som de música, em espaço aberto, nas vilas e províncias para um público ávido do prazer ali vivenciado; registrado, em parte, na memória popular. Memória que se desloca e se manifesta em novos atos de performance, mantendo uma linha com a tradição, mas transformando-se de acordo com o novo lugar e sua época. Há, evidentemente, além do prazer, um elemento fundador, sociocultural, impresso nessa balada. Valores como o culto aos pais e ao Estado que se sobrepõe aos gostos pessoais “Mu-lan não tem desgosto nenhum”. Seu sacrifício pelo pai e pelo país chega ao ponto de cortar seus cabelos, encobrir seu sexo transformando seu corpo, suportar a carga física e moral de sua nova identidade e viver afastada dos prazeres femininos e do amor. A mensagem moral marcada na balada sofre claras influências da concepção chinesa de vida, dos direitos e deveres de um cidadão e dos sacrifícios que dele se espera, bem ao gosto do modelo confucionista de vida que prega, acima de tudo, o culto aos antepassados, ao soberano e aos pais como forma de estabilidade social.

Ao longo das várias recitações do tema da donzela que vai à guerra, o que permanece, como fato poético, é o prazer vivenciado pelo receptor, no ato da recepção; prazer sentido e manifestado por alterações físico-psíquicas, em um corpo vivo. O que se transforma são os elementos culturais, sujeitos ao tempo e ao espaço da manifestação do texto poético, sem, no entanto, perder as marcas que os identificam com os textos anteriores relacionados.

É sob essa condição que podemos tomar a versão de Almeida Garret, para a Donzela que Vai à Guerra<sup>3</sup>, publicada em seu Romancelheiro; síntese de recolhas efetuadas em Portugal já no século XX, mas que, certamente, tem sua origem em tradições medievais transformadas:

---

3 In: A cultura Popular em Grande Sertão: Veredas. Fonte primária: Miçangas: Cia Editora Nacional, São Paulo, 1931 p 204-14.

- Já se apregoam as guerras  
Entre a França e Aragão:  
Aí de mim que já sou velho,  
Não nas posso brigar, não!  
De sete filhas que tenho  
Sem nenhuma ser barão!...

Responde a filha mais velha  
Com toda a resolução:

- Venham armas e cavalos  
Que eu serei filho barão.  
- Tendes los olhos mui vivos  
Filha, conhecer-vos-ão.  
- Quando passar pela armada  
Porei os olhos no chão.  
- Tendes los ombros mui altos  
Filha, conhecer-vos-ão.  
- Venham armas bem pesadas,  
Os ombros abaterão.  
- Tendes los peitos mui altos  
Filha, Conhecer-vos-ão.  
- Venha gibão apertado,  
Os peitos encolherão.  
- Tendes las mãos pequeninas  
Filha, reconhecer-vos-ão.  
Venham já guantes de ferro,  
E compridas ficarão.  
- Tendes los pés delicados

Filha, conhecer-vos-ão  
- Calçarei botas e esporas,  
Nunca delas sairão.

\*\*\*\*

- Senhor pai, senhora mãe,  
Grande dor de coração;  
Que os olhos do Conde Daros  
São de Mulher, de homem não.

- Convidai-o, vós, meu filho,  
Para ir convosco ao pomar,  
Que se ele mulher for,  
Á maçã se há-de pegar.

A donzela, por discreta,  
O camões foi apanhar.

- Oh que belos camoneses  
Para um homem cheirar!  
Lindas maçãs para damas  
Quem lhas poderá levar!

- Senhor pai, senhora mãe,  
Grande dor de coração;  
Que os olhos do Conde Daros  
São de Mulher, de homem não.

- Convidai-o, vós, meu filho,  
Para convosco jantar;  
Que, se ele mulher for  
No estrado se há-de encruzar.

A donzela, por discreta,

Nos altos se foi sentar  
- Senhor pai, senhora mãe,  
Grande dor de coração;  
Que os olhos do Conde Daros  
São de mulher, de homem não.  
- Convidai-o, vós, meu filho,  
Para convosco feirar;  
Que se ele mulher for,  
Às fitas se há-de pegar.  
A donzela, por discreta,  
Uma adaga foi comprar.  
- Oh, que bela adaga esta  
Para com homens brigar!  
Lindas fitas para damas:  
Quem lhas poderá levar!  
- Senhor pai, senhora mãe,  
Grande dor de coração;  
Que os olhos do Conde Daros  
São de mulher, de homem não.  
- Convidai-o, vós, meu filho,  
Para convosco nadar;  
Que se ele mulher for,  
O convite há-de escusar,  
A donzela, por discreta,  
Começou-se a desnudar...  
Traz-lhe o seu paje uma carta,  
Pôs-se a ler, pôs-se a chorar:  
- Novas me chegam agora,

Novas de grande pesar;  
De que minha mãe é morta,  
Meu pai se está a finar.  
Os sinos de minha terra  
Os estou a ouvir dobrar;  
E duas irmãs que eu tenho,  
Daqui as oiço chorar.  
- Monta, monta, cavaleiro!  
Se me quer acompanhar.  
Chegavam a uns altos paços  
Foram-se logo apear.

\*\*\*\*

- Senhor pai, trago-lhe um genro,  
Se o quiser aceitar;  
Foi meu Capitão na guerra,  
De amores me quis contar...  
Se ainda me quer agora,  
Com meu pai há-de falar.

- Sete anos andei na guerra  
E fiz de filho barão.  
Ninguém me conheceu nunca  
Se não o meu capitão!  
Conheceu-me pelo olhos,  
Que por outra coisa não.

Essa síntese, conhecida como *O Romance de Dona Guiomar* encontra eco em várias recolhas listadas por Leonardo Arroyo em seu livro *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*. Alguns exemplos em língua portuguesa, reunidos por Fernando de Castro Pires de Lima, seriam<sup>4</sup>: *D. Carlos Montalvar* (Viana do Castelo); *D. Carlos* (Areias, Santo Tirso); *D. Martinho* (Areias, Santo Tirso); *Donzela que Vai à Guerra* (São Simão de Novais, Vila Nova de Famalicão); *D. Martinho de Avisado* (Loulé); *Dom Barão* (Foz do Douro, Porto); *Dom Marcos* (Elvas); *Dom Varão* (Ribeira do Nabo, Ilha de São Jorge, Açores); *Donzela Guerreira* (Rosais, Ilha de São Jorge, Açores), etc.

Também há versões em italiano, como *Fanta-Giró* (Mortale-Pistoiese); em francês, *La Brave Claudine*; em espanhol, *La Niña Guerrera* (Cataluña), *Dom Martinos* (Asturias), *La Dama de Arintero* (Leon) e *Mujer Guerrera* (Tetuan, Marrocos).

No Brasil, Leonardo Arroyo lista as seguintes recolhas: *História de Dona Guiomar* (Vassouras), *Romance da Dama Guerreira* (Pernambuco), *Dona Leonor* (Santa Catarina), *Romance da Donzela que foi à Guerra* (Vitória) e *D. Barão* (São Mateus).

Essas variadas recitações ou, no dizer de Paul Zumthor, reiterabilidade do texto poético, um dos elementos constituintes da performance, é, para Leonardo Arroyo, processo de uma tradição que, como tudo que é vivo, se transforma.

Leonardo Arroyo defende a tese de que não somente a ficção é fonte dos contos populares e sua matriz de transformação, no seio de uma cultura, mas também que eventos históricos assimilados pelo gosto popular interferem nessa tradição. Para ele, o romance noticioso, baseado

---

4 In: *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*, de Leonardo Arroyo. Fonte Original: *A mulher vestida de homem* de Fernando Castro Pires de Lima (livro esgotado).

em fatos reais, vincula-se a determinantes individuais e sócio-culturais, como também adverte Menéndez-Pidal:

...já nos começos do século XIV se pratica correntemente em forma de romances uma nova forma de divulgação de notícias, de temas cotêneos, referindo sucessos, desde Fernando IV, Alfonso XII e Pedro o Cruel até os reis Católicos, e assim, nesse sistema noticioso, se refletem em continuados episódios toda a história medieval desde o século X até os começos do século XVI<sup>5</sup>

Os eventos históricos, em Portugal dos séculos XVIII e XIX, eram vertidos para o texto, em prosa ou poema, e divulgado por cegos pobres pelo interior do país, como atesta Leonardo Arroyo.

Uma tradição tão arraigada se constitui em um hábito comum nas camadas populares. Não é de estranhar que o conto da Donzela Guerreira também sofra esse intercâmbio entre o histórico e o ficcional. Exemplos colecionados por Leonardo Arroyo: Antônia Rodrigues, a portuguesa; D. Maria Úrsula de Abreu e Lencastre (fluminense) e da baiana Maria Quitéria de Jesus. Vejamos como Leonardo Arroyo, com base nas informações do cronista Duarte Nunes de Leão<sup>6</sup>, narra as aventuras de Antônia Rodrigues:

Menina foi levada para Lisboa, com 12 anos de idade, para viver com irmã casada. Maltratada pela mana, resolveu fugir, cortando os cabelos e vestindo-se de homem. Embarcou

---

5 Menéndez-Pidal, Romancero Hispánico vol. I, Madrid: Espasa-Calpe, 1953, p. 300. In: Arroyo, L. A Cultura Popular em Grande Sertão: Verdades- Minha tradução

6 Descrição do Reino de Portugal, Segunda edição, Lisboa, 1785. In: Leonaro Arroyo, 1984 p. 58

talvez como aprendiz de marinheiro para Mazagão, na África, por volta de 1592. Dela deixou testemunho contemporâneo o cronista Duarte Nunes de Leão, conforme informação do Conde de Sabugosa, que também escreveu sobre a donzela. (...) 'fazia suas vigias de noite sem nunca faltar nelas, e com os soldados comia, e se deitava na cama, e dormia entre eles, vestido porém sempre com gibão e ceroulas, que nunca andava sem elas, por onde não foi conhecido'. Mudara agora o nome para Antônio Rodrigues e o rapaz sobressaía-se em todas as ações a que era chamado a participar contra os inimigos de Mazagão. (...) Antônia Rodrigues, todavia, ia se perder pois 'por parecer um mancebo mui gentil-homem e de muitas graças era mui bem olhado e favorecido das donzelas de Mazagão'. E uma delas se apaixonou por Antônia Rodrigues. Na praça de Mazagão havia um moço militar, cujo nome não se guardou: 'Entre os olhares com que as suas numerosas admiradoras solicitavam o seu, notava por vezes o de um moço militar de boa família, que apenas se julgava pressentido, o desviava, dissimulado. E por uma circunstância inexplicável, enquanto os camaradas tratavam Antônio Rodrigues desenfastiadamente, aquele nunca lhe dirigia a palavra, ou se a dirigia era com visível emoção'. Todos esses equívocos pôde Antônia Rodrigues manter durante cinco anos até que não foi mais possível protelar uma solução. Abriu-se com o Padre Provisor, que achou de bom alvitre, com a concordância da moça, levar o caso ao governador de Mazagão, Diogo Lopes de Carvalho. Ambos surpresos, o caso se resolveu com a volta de Antônia Rodrigues à sua verdadeira condição de Antônio Rodrigues. Deu-se baixa ao soldado valente que foi recolhido à casa de uma família da praça, à espera de nau para Lisboa. 'O novo

traje, escreve o Conde de Sabugosa, longe de desajeitar no seu corpo, deu-lhe a graça feminina com que adquiriu um encanto próprio', do que adviram duas conseqüências: a do perdão e amizade da donzela que se apaixonou pelo soldado e a da declaração de amor do moço militar, com quem se casou. Nasceu-lhe um filho. Filipe III, ou Filipe II de Portugal, quando esteve em Lisboa em 1619, convidou Antônia Rodrigues ao paço para conhecê-la. Já devia contar com 35 anos de idade, mas, como diz Duarte Nunes de Leão, no seu testemunho, 'bem parecida, com muita graça no falar, e grande viveza no espírito que justificava sua fama'.

Essa edição histórica do romance da Donzela Guerreira não passou despercebida pelo povo que incorporou alguns elementos ao romance:

Dê-me armas e cavalo  
Serei seu filho varão.  
As guerras las vencerei  
Nos campos de Mazagão  
Dê-me arma e cavalo  
Quero ir a Mazagão

Esses versos do romance da Donzela do Aveiro, recolhida em Loulé no Algarve, incorporaram, pela voz popular, as aventuras de Antônia Rodrigues. Para Leonardo Arroyo "Com este particular cria-se no romance uma nova identificação histórica e geográfica, fato que informa a liberdade do povo em alterar a tradição..."<sup>77</sup>

---

7. Leonardo Arroyo, *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*, p. 60.

Desde a balada de Mu-lan, não como origem da tradição da Donzela Guerreira, mas como mais uma manifestação dessa fonte popular, até as recolhidas mais recentes, vê-se a manifestação da voz popular, tanto em oralidade pura como em escritura, através da memória: aquilo que a tradição seleciona, como fonte disponível a ser acessada, como também aquilo que é trazido dessa virtualidade e comunicado em ato, através da performance, num espaço e num tempo específico, únicos.

Nessa reiteração de temas e formas narrativas, ao longo do tempo, com sua marca poética, encontram-se as vozes de autoria coletiva que na performance adquirem uma paternidade: do autor-interprete. A memória, como corpo da tradição: vozes acumuladas e selecionadas, passa à concretude através desse interpretante que lhe dá uma nova dimensão. Faz-se o resgate através de um corpo vivo, em função do prazer. Essa performance, momento único e inédito, fora da duração, realiza a obra, um instante de plenitude, fugaz mas intensa. Essa realização, agora, verte-se para à memória, incorpora-se a ela como contribuição a esse corpo da tradição: a memória, que fica a espera de novos avatares que façam novos resgates. A voz poética torna-se, assim, uma espécie de elemento mágico estabilizador, por sua presença em todas as partes e tempos.

A memória, como duração, é a condição para o exercício de humanização, o trajeto do homem na busca constante de si mesmo, o inacabamento...

## REFERÊNCIAS

ARROYO, L.. **A Cultura Popular em Grande Sertão: Verdades**, Rio de Janeiro: José Olympo, 1984.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**, São Paulo: Edusp, 1999.

GALVÃO, Walnice N.. **A Donzela Guerreira**, São Paulo: Senac, 1997

LIVRAGA, J.A.. **El teatro misterico en Grecia**, Valencia: Nueva Acropolis, 1987.

MACHADO, Irene A.. **Imagens da linguagem da oralidade viva à oralidade escrita no texto**, Brasília: Comunicação apresentada no congresso da FILLM, 1993.

PLATÓN. **Diálogos (Fedro)**, México: Editorial Porrúa, 1996.

SOUZA, E. M.. **A Pedra Mágica do Discurso**, Belo Horizonte: UFMG, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz**, Madrid: Cátedra, 1989.

\_\_\_\_\_, **Performance Recepção Leitura**, São Paulo: Educ, 2000.

\_\_\_\_\_, **Escritura e Nomadism**, Cotia: Ateliê, 2005.

---

O autor Luís Eduardo Wexell Machado é Formado em letras Inglês / português pela UniFMU e mestrando do curso de pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC – SP.