

## A possível sobrevivência da lírica medieval galego-portuguesa através da oralidade

Rafael Hofmeister de Aguiar<sup>1</sup>  
Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS)

### Resumo

Neste trabalho abordo a possibilidade da sobrevivência da lírica medieval galego-portuguesa por meio da oralidade. Com esse objetivo, após fazer uma brevíssima apresentação dos gêneros principais de cantigas e dos cancioneros preservados, considero as condições análogas por quais passou a lírica tradicional e popular ibérica e o exame de um exemplo prático de reelaboração dos códigos e topoi trovadorescos. Para realizar isso, em primeiro lugar, parto dos aportes da pesquisadora mexicana Marguit Frenk (2006), que dedicou décadas de sua vida intelectual ao estudo da antiga lírica medieval hispânica. Em segundo lugar, analiso três poemas de Camões (*Caterina bem promete*, *Coifa de beirame* e *Sem voz, [e] com meu cuidado*) que se constituem em glosas a motes alheios que, de alguma forma, se relacionam com as cantigas medievais galego-portuguesas. Por fim, como conclusão do artigo, retomo os dados levantados anteriormente com o propósito de fazer o movimento de a-se-pensar a possível permanência dos versos trovadorescos através da enunciação oral.

### Palavras-chave

Lírica medieval galego-portuguesa. Sobrevivência. Oralidade. Lírica tradicional hispânica. Camões.

---

<sup>1</sup> Pós-doutor em Filologia Galega pela Universidade de Vigo (Galícia/Espanha), doutor em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Processos e Manifestações Culturais - ênfase interdisciplinar em Literatura, História e Comunicação pela Universidade Feevale (2013). É professor e pesquisador do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - Campus Rolante.

## Introdução

Neste artigo, procuro pensar a possível sobrevivência da lírica medieval galego-portuguesa através da oralidade. Para isso, abordo condições que considero, por meio das contribuições de Frenk (2006), análogas pelas quais passaram a poesia popular e tradicional, principalmente no Quinhentismo e Seiscentismo ibérico, e utilizo-me do exemplo prático consubstanciado em três poemas de Camões. Antes disso, contudo, vejo como importante, nessa introdução, fazer uma breve exposição sobre o Trovadorismo galego-português, partindo do tratado *A arte de trovar*, presente no início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (1949).

Fragmentário, o tratado poético trovadoresco inicia “pelo capítulo IV do título 3º, relativo às cantigas de amor e de amigo” (Mongelli, 2009, p. XXXI). O que diferencia os dois gêneros é a voz que fala: na de amor, um homem; na de amigo, uma mulher. Na cantiga de amor, o eu lírico masculino fala de seu amor não correspondido e irrealizável por uma *senhora*, enquanto, na cantiga de amigo, a jovem relata o encontro ou desencontro com o amigo (namorado). Os capítulos V e VI do terceiro título da *Arte de trovar*, por sua vez, abordam as cantigas satíricas de escárnio e maldizer. As de escárnio se caracterizariam como aquelas em que “os trovadores fazem querendo dizer mal d algue[m] en elas, e dizem lho palavras cubertas, que aiam dous entendymentos pera lhe lo no entenderen”<sup>2</sup> *Arte de Trovar*, 1949, p. 15). Por sua vez, as de maldizer são “aquela[s] que fazem os trovadores mais descobertamente; en elas que entram palavras que queren dizer mal e non auer[an] outro entendimento senon aquel que queren dizer chaãmen[te]”<sup>3</sup> (*Arte de Trovar*, 1949, p. 16-17). Pela definição do tratadista, a diferença está na crítica direta (maldizer) ou na indireta (escárnio). Segundo a fortuna crítica acerca do Trovadorismo galego-português, esses quatro gêneros são aqueles considerados como maiores ou principais dessa produção poética, restando alguns gêneros menores, como a tenção, que não possuem considerável relevância para a reflexão aqui realizada e, portanto, abstenho-me a os abordar.

O conhecimento dessa lírica é possível através de manuscritos. Os manuscritos de que se dispõe para o conhecimento da lírica medieval são, sobretudo, cancioneiros, ou seja, reuniões de cantigas de diversos trovadores, segréis e jograis em cadernos copiados a mão. Se a lírica provençal ou occitânica conta com a preservação de mais de uma centena de

<sup>2</sup> Versão no português contemporâneo: “os trovadores fazem querendo dizer mal de alguém nelas, e dizem-lho com palavras encobertas, em que hajam dois entendimentos para não lhe entenderem”.

<sup>3</sup> Versão no português contemporâneo: “aquelas que fazem os trovadores mais descobertamente; nelas entram palavras que querem dizer mal e sem haver outro entendimento senão aquele que querem dizer claramente”.

cancioneiros (Camps, 2010<sup>4</sup>), da galego-portuguesa, só três chegaram até nós:

- i) Cancioneiro da Ajuda (A);
- ii) Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) (B); e
- iii) Cancioneiro da Vaticana (V).

Todos os três guardam uma semelhança importante de ser assinalada: eles foram redescobertos no século XIX, o que coloca o problema sobre a sobrevivência da poesia medieval galego-portuguesa durante os séculos em que os seus registros estavam perdidos. Nesse sentido, seguindo o paradigma de Candido (2017), é possível pensar o sistema literário luso-brasileiro e a formação das literaturas portuguesa e brasileira sem a influência da produção trovadoresca? Por considerar que não seja possível ponderar o sistema literário luso-brasileiro sem a influência da lírica medieval galego-portuguesa, embora o descobrimento tardio dos cancioneros, conjecturo a possibilidade dessa poesia ter sobrevivido através dos séculos por meio da oralidade e da reelaboração de seus códigos e *topoi*, entendidos como “os lugares-comuns formais empregados [...] na composição dos discursos” (Moisés, 2013, p. 461), o que passo a abordar, seguindo os pressupostos apontados no primeiro parágrafo desse trabalho, nas próximas duas seções.

## **2 A situação análoga da sobrevivência da lírica tradicional no Quinhentismo e Seiscentismo: aportes de Marguit Frenk**

Marguit Frenk dedicou a sua vida acadêmica a pesquisar a lírica tradicional e popular ibérica e sua permanência na poesia posterior. Desse trabalho, resultaram duas obras de imensa valia sobre o tema: *Poesia popular hispánica* (2006) e *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (2003). A primeira obra reúne uma coletânea de 44 estudos em que alguns deles apontam para circunstâncias que podem auxiliar o processo de a-se-pensar a possibilidade da sobrevivência da lírica medieval galego-portuguesa através de séculos por meio da oralidade. Por esse motivo, abordo algumas considerações da autora na obra em questão.

No artigo *Supervivencias de la antigua lírica popular*<sup>5</sup>, a investigadora afirma que:

---

<sup>4</sup> Disponível em

<<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48444-les-manuscrits-occitans-a-la-bibliotheque-nationale-de-france.pdf>>. Acesso em 14 de jul. 2024.

<sup>5</sup> Tradução: *Sobrevivências da antiga lírica popular*.

Uno de los fenómenos más característicos del folclor es la tenaz conservación de temas, formas, textos a través de los siglos. Durante extensos períodos las leyendas y los refranes, los bailes y los cantares parecen negar el transcurso del tiempo, desafiar a la historia. Y este hecho, tan conocido, causa una y otra sorpresa y emoción: emoción que has sentido los recolectores de viejos romances en la tradición oral, emoción que experimenta, con mayor razón, el que entre la infinidad de coplas populares españolas que hoy cantan, tan distintas por su espíritu de las antiguas, descubre de pronto unos versos o todo un cantarillo que ha visto citado en alguna obra de hace tres o cuatro siglos (Frenk, 2006, p. 124).<sup>6</sup>

Assim, uma das características do folclore é permanecer, desafiando o tempo. Há a conservação de elementos de canções antigas nas atuais, em que “una canción actual es igual a otra antigua por *idea* que expresa, por todo su *esquema formal* y, en grande parte, por el *texto* mismo; sólo los elementos secundarios varían” (Frenk, 2006, p. 134-135)<sup>7</sup>. Dessa forma, não é de estranhar que claros elementos da cantiga de amigo, dita popularizante (Freixedo, 2003), apareçam em um cantar recolhido no Marrocos e citado por Frenk.

Fuérame a bañar  
a orías del río,  
aí encontrí, madre,  
a mi lindo amigo;  
él me dio un abrazo,  
yo le di sinco... (Frenk, 2006, p. 127).<sup>8</sup>

Além de tematizar o encontro da moça com o amigo, a mãe aparece como interlocutora da voz poética feminina. Nesse sentido, é salutar assinalar que nessas cantigas em comparação com as de amor, “amplíase o elenco de personaxes e xunto á propia moza namorada e ó seu amigo adquiren relevancia outras figuras coma da *madre* ou a da *amiga* confidente” (Freixedo 2003, p. 89)<sup>9</sup>, sendo que uma figura que “chega a adquirir unha notable importancia no entramado ficcional da cantiga de amigo é a personaxe da nai” (Freixedo, 2003, p. 90)<sup>10</sup>. Com isso, a ocorrência do diálogo entre filha e mãe substancia ainda mais a semelhança dos versos marroquinos com a lírica medieval.

Ainda no tocante às semelhanças entre as cantigas de amigo e os cantares

<sup>6</sup> Tradução: “Um dos fenômenos mais característicos do folclore é a tenaz conservação de temas, formas, textos através dos séculos. Durante extensos períodos as legendas e os refrões, as danças e os cantares parecem negar o transcurso do tempo, desafiar a história. E este feito, tão conhecido, causa uma e outra surpresa e emoção: emoção que têm sentido os recolectores de velhos romances na tradição oral, emoção que experimenta, com maior razão, o que entre a infinidad de coplas populares espanholas que hoje cantam, tão distintas por seu espírito das antigas, descobre de pronto uns versos ou todo um pequeno canto que viu citado em alguma obra de há três ou quatro séculos” (Frenk, 2006, p. 124).

<sup>7</sup> Tradução: “uma canção atual é igual a outra antiga pela ideia que expressa, por todo seu esquema formal e, em grande parte, pelo texto mesmo, somente os elementos secundários variam” (Frenk, 2006, p. 134-135).

<sup>8</sup> Tradução: “Fora-me banhar/ nas margens do rio,/ aí encontrei, mãe,/ ao meu lindo amigo;/ ele me deu um abraço, eu lhe dei cinco...” (Frenk, 2006, p. 127).

<sup>9</sup> Tradução: “amplia-se o elenco de personagens e junto à própria moça enamorada e ao seu amigo adquirem relevância outras figuras como a mãe ou a amiga confidente” (Freixedo 2003, p. 89).

<sup>10</sup> Tradução: “chega a adquirir uma notável importância no entramado ficcional da cantiga de amigo é a personagem da mãe” (Freixedo, 2003, p. 90).

populares, vale atentar para as palavras da pesquisadora no estudo *Poesía de la aristocracia y poesía de pueblo em la Edad Media*<sup>11</sup> que explicam que, em relação com a poesia cortesã medieval,

Muy otra era la lírica que en la misma época cantaban los aldeanos durante sus faenas diarias y en sus fiestas. Entre los textos que se han conservado – he reunido 3800 en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* – son muchos los que revelan una concepción distinta de las que tenía la aristocracia. Una primera diferencia muy importante: la voz que se expresa en la lírica popular es con gran frecuencia una voz de mujer [...]. La segunda gran diferencia se refiere al *cómo* de esta poesía: la lírica cortesana es una poesía altamente discursiva, razonadora, que se complace en desarrollar desde varios ángulos una misma idea. Frente a ella, la poesía popular es breve, emotiva, enfática, rápida (Frenk, 2006, p. 45).<sup>12</sup>

Duas diferenças entre a lírica popular e a cortesã aproximam aquela das cantigas de amigo. Em primeiro lugar, está o fato de a voz poética ser feminina; quem fala é a mulher que aborda os seus sentimentos mais íntimos, inclusive as suas vivências amorosas. Em segundo lugar, a brevidade e rapidez da poesia popular hispânica achegam-se da estrutura paralelística e interestrófica das cantigas, não só as de amigo como também as de amor, escárnio e maldizer.

O feito de que as cantigas estivesen destinadas á súa interpretación oral, xunto co feito tamén máis arriba de que na nosa escola moitas cantigas repiten os mesmos contidos en todas as estrofas, fai pensar que este tipo de artificios de ligación interestrófica teñen en moitos casos unha finalidade mnemotécnica<sup>13</sup>, que sería a de facilitar ó xogar a memorización non só da cantiga senón tamén da orde das estrofas que a compoñen (Feixedo, 2003, p. 53).<sup>14</sup>

Com esses recursos, em uma convergência com a lírica popular, o caráter oral e mnemotécnico da lírica medieval galego-portuguesa aponta para a sua possível permanência. Em outras palavras, esses expedientes formais facilitavam a sua memorização e sua repetição, promovendo a sua movência entre diferentes camadas da sociedade, o que advoga pela sua sobrevivência ao longo do tempo.

Fora essas similitudes com a lírica medieval, considero importante também

<sup>11</sup> Tradução: *Poesia da aristocracia e poesia do povo na Idade Média*.

<sup>12</sup> Tradução: “Muito outra era a lírica que na mesma época cantavam os aldeãos durante suas tarefas diárias e em suas festas. Entre os textos que se tem conservado – há reunido 3800 em o *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* [*Novo corpus da antiga lírica popular*] – são muitos os que revelam uma concepção distinta das que tinha a aristocracia. Uma primeira diferença muito importante: a voz que se expressa na lírica popular é, com grande frequência, uma voz de mulher {...}. A segunda diferença se refere ao como desta poesia: a lírica cortesã é uma poesia altamente discursiva, que se compraz em desenvolver desde vários ângulos uma mesma ideia. Frente a ela, a poesia popular é breve, emotiva, enfática, rápida” (Frenk, 2006, p. 45).

<sup>13</sup> Treinamento da memória a fim de decorar um determinado enunciado.

<sup>14</sup> Tradução: “O fato de que as cantigas estivessem destinada a sua interpretação oral, junto com o fato também mais acima de que na nossa escola muitas cantigas repetem os mesmos conteúdos em todas as estrofas, faz pensar que este tipo de artificios de ligação interestrófica têm em muitos casos uma finalidade mnemotécnica, que seria a de facilitar ao jögral a memorização não só da cantiga senão também da ordem das estrofes que a compõem” (Feixedo, 2003, p. 53).

abordar como a poesia popular adentrou os salões cortesãos nos séculos XV, XVI e XVII. Nesse ínterim, o trabalho *Valorización de la lírica popular en el Siglo de Oro*<sup>15</sup> traz importantes contribuições.

Primeiramente,

Los cortesanos de fines del siglo XV y comienzos del XVI gustan de romances y villancicos sobre todo en cuanto *canciones*, y no por su poesía, que para ellos no lo era. Tuvo que ocurrir una lenta y casi inconsciente infiltración de esa poesía en el gusto de aquellos hombres para que al fin accedieran a darle categoría literaria. Así, la trayectoria de la poesía lírica popular dentro de las letras hispánicas del Renacimiento – objeto del presente trabajo – está condicionada en sus principios por motivos extraliterarios (Frenk, 2006, p. 61).<sup>16</sup>

Nessa valorização da lírica popular, inicialmente como objeto musical e posteriormente como elemento poético, a poesia cortesã nem sempre a imitava, pois

[...] no era más común conservar el estribillo o cabeza con una o más estrofas. Por lo general se tendría a utilizar únicamente el estribillo y someterlo a la misma elaboración de que eran objeto los estribillos cultos, añadiéndolos una o más estrofas en que se comentaba o analizaba, en el estilo y con la técnica de la poesía cortesana, la idea contenida en él; es el género llamado *villancico* (Frenk, 2006, p. 63).<sup>17</sup>

Sobre esse processo de composição do gênero *villancico* ou vilancete<sup>18</sup> em português, Frenk acrescenta que

Esta habrá de ser la forma predominante en que los poetas líricos aprovechen la canción popular, reducida así a su mínima expresión. El brevísimo cantarcito, de dos, tres o cuatro versos, les servía de pretexto para construir sobre él una composición en la que, según las disposiciones de cada uno, vertían su destreza, ingenio, gracia o, menos frecuentemente, una experiencia profundamente vivida (Frenk, 2006, p. 64).<sup>19</sup>

Assim, a canção popular será utilizada como mote de poucos versos em que os poetas glosarão para expor sua destreza em fazer versos. Muitas vezes esses motes de origem

<sup>15</sup> Tradução: *Valorização da lírica popular no Século de Ouro*.

<sup>16</sup> Tradução: “Os cortesãos do final do século XV e começos do XVI gostam de romances e vilancetes sobretudo enquanto canções, e não por sua poesia, que para eles não o era. Teve que ocorrer uma lenta e quase inconsciente infiltração dessa poesia no gosto daqueles homens para que enfim concordassem a dar-lhe categoria literária. Assim, a trajetória da poesia lírica popular dentro das letras hispánicas do Renascimento – objeto do presente trabalho – está condicionada em seus princípios por motivos extraliterários” (Frenk, 2006, p. 61).

<sup>17</sup> Tradução: “[...] não era mais comum conservar o estribilho ou cabeça com uma ou mais estrofes. Pelo geral, se tendia a utilizar unicamente o estribilho e submetê-lo à mesma elaboração de que eram objetos os estribilhos cultos, acrescentando-lhes uma ou mais estrofes em que se comentava ou analisava, no estilo e com a técnica da poesia cortesã, a ideia contida nele; é o gênero chamado vilancete (Frenk, 2006, p. 63).

<sup>18</sup> Segundo Moisés (2013, p. 485), trata-se de um gênero de poema lírico de origem popular, composto de “uma estrofe (chamada de *mote* ou *cabeça*), que funcionava como a matriz de um número variável de estrofes (chamadas *voltas* ou *pés* ou *glosas*), em que se desenvolvia a ideia inserida pelo *mote*”.

<sup>19</sup> Tradução: “Esta será a forma predominante como os poetas líricos aproveitarão as canções populares, assim reduzidas à sua expressão mínima. A brevíssima canção, de dois, três ou quatro versos, serviu de pretexto para construir sobre ela uma composição na qual, segundo a disposição de cada um, derramavam a sua habilidade, a sua inteligência, a sua graça ou, menos frequentemente, uma experiência profundamente vivida” (Frenk, 2006, p. 64).

popular são dados por alguém do público, como atestam os versos de Diogo Bernardes em uma carta citada por Hue (2004, p. 11): “Um quer que eu lhe responda a um frio mote / Diz outro que lhe glose uma cantiga”.

Todo esse processo de penetração da poesia popular na corte ocorreu por etágios. Em um primeiro momento, no tempo dos Reis Católicos (1474-1504), ela e o gênero *villancico* gozaram de pouco prestígio. Na geração seguinte, termo de Frenk (2006, p. 64), “el género cuenta com tres cultivadores de categoria”, sendo eles Castillejo, Sá de Miranda e Juan Fernández de Heredia, dois espanhóis e um português, depondo sobre a valorização da lírica popular nas cortes dos dois Estados da Península Ibérica.

Com o tempo, porém,

Poco a poco va aumentando el número de poetas que componen villancicos sobre cantarcitos populares. Entre los nacidos en el primer cuarto del siglo [XVI], hay que mencionar Sebastián de Horozco, Jorge de Monteañor, Juan Toimoneda y, sobre todo, a los portugueses Camões e Pedro de Andrade Caminha (Frenk, 2006, p. 65).<sup>20</sup>

Assim, nos dois lados da Península, Espanha e Portugal, começa a crescer a quantidade de poetas que glosam versos populares. Esses versejadores foram levados por uma “afición colectiva, una moda” (Frenk, 2006, p. 74). Moda, aliás, antevista no teatro de Gil Vicente.

La canción popular entra en lleno en el teatro gracias a la genial intuición de Gil Vicente, quizá el primero y, durante mucho tiempo, el único que sintió, como lo sentimos hoy, la belleza poética de tantos cantares de la tradición popular hispánica. Original, también en esto, enemigo de toda convención, inserta en las más variadas situaciones de sus farsas, tragicomedias y autos, cancioncillas de muy diversos temas y tonos. Canciones brevísimas a veces (“Por el río me llevad, amigo, / y llevádemme por el río”, NC 462), y otras, desarrolladas en estrofas paralelísticas y encadenadas, que suelen entrelazarse con el diálogo de los personajes y quizá sean en parte afortunadas recreaciones. Gil Vicente supo sin duda imitar el estilo tradicional a tal punto, que sus canciones se confunden con las auténticas (Frenk, 2006, p. 75).<sup>21</sup>

No teatro vincentino, é possível verificar uma utilização completa e complexa da lírica popular. Como aponta a citação, os cantares populares impregnam de tal forma a obra

<sup>20</sup> Tradução: “Aos poucos, aumenta o número de poetas que compõem vilancetes baseados em canções populares. Entre os nascidos no primeiro quartel do século XVI, devemos citar Sebastián de Horozco, Jorge de Monteañor, Juan Toimoneda e, sobretudo, os portugueses Camões e Pedro de Andrade Caminha” (Frenk, 2006, p. 65).

<sup>21</sup> Tradução: “A canção popular entra plenamente no teatro graças à brilhante intuição de Gil Vicente, talvez o primeiro e, durante muito tempo, o único que sentiu, como sentimos hoje, a beleza poética de tantas canções da tradição popular hispânica. Original, também nisso, inimigo de todas as convenções, ele insere nas mais variadas situações de suas farsas, tragicomédias e autos, cantigas com temas e tonalidades muito diversos. Às vezes canções muito curtas (“Leve-me pelo rio, amigo, / e leve-me pelo rio”, NC 462), e outras, desenvolvidas em estrofes paralelísticas e encadeadas, que geralmente se entrelaçam com o diálogo dos personagens e talvez sejam em parte recriações afortunadas. Gil Vicente soube sem dúvida imitar o estilo tradicional a tal ponto que as suas canções se confundiam com as autênticas” (Frenk, 2006, p. 75).

vicentina confundindo-se com os versos de sua autoria. Ademais, é salutar assinalar que o artífice português possuía como meio de subsistência as benfeitorias advindas da recepção de sua obra, tendo como prerrogativa agradar ao público cortesão com suas peças. Dessa forma, é de pressupor que essa inserção de trechos de canções populares atenda ao gosto daqueles que lhe favoreciam com benefícios de que, como foi dito, dependia o seu sustento.

Asensio (1970, p. 137) assevera que Lang, na sua introdução ao cancionero de Dom Dinis, “subrayó la importancia de los cantares vicentinos, en que retoña la misma vieja e castiza tradición que inspiró a los poetas de siglos XIII e XIV”<sup>22</sup>. Assim, em Gil Vicente a tradição em voga no período trovadoresco permanece em elementos de suas peças, remetendo, inclusive, a cantigas do período medieval, tais como “la rima alternante *balya / bailada* la justifica remietendo a la cantiga de amigo de D. Denis ‘Mha madre velida’” (Asensio, 1970, p. 137)<sup>23</sup>.

Todo o período descrito acima é chamado pela pesquisadora como primeira etapa de valorização da lírica popular hispânica, que se estende por toda Ibéria. Segundo Frenk,

Si la fecha de 1580 que hemos escogido como límite entre las dos etapas de valorización es hasta cierto punto arbitraria, el establecimiento de esas etapas corresponde a hechos muy reales. Por aquellos años, en que se inicia el verdadero gran apogeo literario español, ocurren cambios fundamentales en todo el ámbito de la cultura española. Podría hablarse de un general “aburguesamiento”. La cultura ha dejado de ser privilegio de la aristocracia cortesana, para convertirse en patrimonio de todos, particularmente de la burguesía urbana. La transformación se ve con plena claridad en el teatro, que, encerrado antes en las salas de los palacios, sale a las calles y se hace espectáculo “nacional”. Al cambiar el público de la literatura, cambia muy a fondo el carácter de esta. Y uno de los cambios consistirá precisamente en una especie de “folclorización”. Para complacer y atraer al hombre da calle, se tocan cuerdas que más le suenan. No es que se le devuelva intacta su propia literatura: se le ofrece algo parecido, pero muy renovado, remozado, capaz de deslumbrarlo y conquistarlo (Frenk, 2006, p. 77-78).<sup>24</sup>

A longa citação de Frenk (2006) apresenta informações que julgo importante retomar. Considero significativo ressaltar que, mesmo que a data para separar a vigência de

---

<sup>22</sup> Tradução: “sublinhou a importância dos cantos vicentinos, nos quais se revive a mesma tradição antiga e tradicional que inspirou os poetas dos séculos XIII e XIV”.

<sup>23</sup> Tradução: “a rima alternante *balya / bailada* se justifica remetendo à cantiga de amigo de D. Denis ‘Mha madre velida’” (Asensio, 1970, p. 137).

<sup>24</sup> Tradução: “Se a data de 1580 que escolhemos como limite entre as duas fases de valorização é em certa medida arbitrária, o estabelecimento destas fases corresponde a fatos muito reais. Durante aqueles anos, quando começou o verdadeiro grande apogeu literário espanhol, ocorreram mudanças fundamentais em toda a área da cultura espanhola. Poderíamos falar de um “aburguesamento” geral. A cultura deixou de ser privilégio da aristocracia da corte, mas tornou-se patrimônio de todos, especialmente da burguesia urbana. A transformação é vista com total clareza no teatro, que, antes trancado nos corredores dos palácios, sai às ruas e se torna um espetáculo “nacional”. Ao mudar o público da literatura, seu caráter muda profundamente. E uma das mudanças consistirá justamente numa espécie de “folclorização”. Para agradar e atrair o homem da rua, tocam-se cordas que lhe soam mais familiares. Não é que sua própria literatura seja devolvida intacta: é-lhe oferecido algo semelhante, mas muito renovado, remozado, capaz de deslumbrá-lo e conquistá-lo” (Frenk, 2006, p. 77-78).



uma e outra etapa da valorização da lírica popular seja arbitrária, ela separa dois momentos distintos da cultura espanhola: a época da literatura chamada de culta restrita ao receptores do ambiente palaciano dá lugar a um período em que ela atinge o público da rua, ocasionando uma mudança na própria expressão literária que passa a se preocupar em agradar aos novos destinatários, incorporando e remodelando a literatura (poesia popular) deste novo auditório. Não obstante, esse *agradar ao público* (“complacer e atraer al hombre del calle” – Frenk, 2006, p. 78) depõe sobre o papel ativo dos destinatários que influem no processo de composição, tornando-se, conforme Zumthor (2010), coautores do discurso poético.

Se a poesia profana e a religiosa, essa com “más entusiasmo” (Frenk, 2006, p. 87), por sua vez, valorizaram a lírica popular nessa segunda fase, é no teatro que “la valorización de la canción popular alcanza su máxima expresión” (Frenk, 2006, p. 93)<sup>25</sup>. Conforme a pesquisadora mexicana, “la lírica musical de tipo popular se convertirá prácticamente en uno de los elementos constitutivos de la comedia, del auto sacramental y de algunas formas menores como el entremés, el ‘baile’ y la mojiganga” (Frenk, 2006, p. 93)<sup>26</sup>.

Ainda, encerrando a abordagem dos aportes de Frenk (2006), é relevante a observação final do trabalho que abordei nas últimas páginas. De acordo com a estudiosa,

La valorización de la canción popular es un fenómeno común a toda la cultura renacentista europea. En Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, los escritores se complacen en utilizar los cantares folclóricos, en formas a menudo parecidas a las comunes en España. Parece, sin embargo, que ningún país dio a esa tendencia el riquísimo y múltiple desarrollo que alcanzó en la Península ibérica; en ninguno lo popular hundió sus raíces tan profundamente en la poesía y en el teatro (Frenk, 2006, p. 96).<sup>27</sup>

Como é notório no excerto, a utilização da lírica popular alcançou uma inserção maior na poesia culta e no teatro dos séculos XVI e XVII na Península Ibérica do que em outros lugares da Europa. Por isso, pondero ser pertinente considerar como essa apropriação ocorreu em um exemplo prático, no caso, nas redondilhas de Camões. Nesse sentido, associo essa apropriação camoniana às possíveis referências e relações com os códigos próprios das cantigas medievais galego-portuguesas.

<sup>25</sup> Tradução: “a valorização da canção popular alcança sua máxima expressão” (Frenk, 2006, p. 93).

<sup>26</sup> Tradução: “a lírica musical de tipo popular se tornará praticamente um dos elementos constituintes da comédia, do auto sacramental e de algumas formas menores como o entremés, a ‘dança’ e a mojiganga” (Frenk, 2006, p. 93).

<sup>27</sup> Tradução: “A valorização da canção popular é um fenómeno comum a toda a cultura renascentista europeia. Na França, Itália, Alemanha, Inglaterra, os escritores gostam de usar canções folclóricas, em formas muitas vezes semelhantes às comuns em Espanha. Parece, no entanto, que nenhum país deu a esta tendência o desenvolvimento rico e múltiplo que alcançou na Península Ibérica; em nenhum lugar o popular enraizou-se tão profundamente na poesia e no teatro” (Frenk, 2006, p. 96).

### 3 A permanência de códigos da lírica medieval galego-portuguesa em Camões

Para realizar o intento enunciado no parágrafo que fecha a seção anterior, utilizei-me de um *corpus* bem limitado de poemas de Camões. Nessa delimitação, em primeiro lugar, selecionei as redondilhas presentes na *Obra completa* (2008) publicada pela editora Nova Aguilar com indicativos nas didascálias de que o mote não era de autoria camoniana, excluindo aqueles expressos em espanhol; em segundo lugar, através da comparação com a obra de outros poetas quinhentistas portugueses, no caso, Sá de Miranda (1855), Pero Andrade Caminha (1998) e Diogo Bernardes (1790), averigui aquelas redondilhas em que o mesmo mote era glosado por outro verzejador quinhentista, o que permite o confronto em termos de tratamento do tema por um e outro versificador; em terceiro lugar, por fim, por meio da análise do conteúdo, verifiquei aqueles que se aproximavam dos códigos presentes nas cantigas medievais galego-portuguesas, compondo o seu *topoi*. Assim, o *corpus* abrangeu três poemas: *Caterina bem promete*, *Coifa de beirame* e *Sem vós, [e] com meu cuidado*. Pelo conjunto de composições ser diminuto, resolvi citá-los na íntegra.

Antes de abordar o *corpus* camoniano, com fim de situar o leitor, considero importante um aparte sobre os *topoi* da lírica medieval galego-portuguesa. Considerada como um “celeiro de provisões” (Curtius, 2013, p. 119), a tópica abrange fórmulas (*topoi*) próprias a um determinado gênero ou subgênero literário. Dessa forma, há fórmulas que remetem, nas cantigas de amor, às tópicas da exaltação da “senhor”<sup>28</sup>, do amor forçado, do amor não correspondido e da *coita* (sofrimento amoroso); nas cantigas de amigo, às tópicas da concretização da relação amorosa, da separação (encontro ou desencontro da moça com o amigo) e do diálogo da moça com a mãe, com a amiga, com os elementos da natureza e com o próprio amigo (namorado); nas cantigas de escárnio, à tópica da indefinição da pessoa criticada, através de nomeações genéricas, por exemplo: *foan* ou *foão*, correspondentes ao atual *fulano*; e, nas cantigas de maldizer, à tópica da identificação nominal da pessoa criticada, inclusive com a menção ao seu sobrenome, por exemplo: Domingas Eanes, em *Domingas Eanes ouve sa baralha*, de Afonso X (2003, p. 356). Esses são alguns dos *topoi* da lírica trovadoresca galego-portuguesa que evocarei, parcialmente, na análise dos poemas de Camões.

Início a abordagem do *corpus*, seguindo o proposto acima, trazendo o poema *Caterina bem promete*.

---

<sup>28</sup> Em galego medieval, a palavra “senhor” não apresenta desinência de gênero, sendo este marcado pelo determinante que a precede.

## Cantar Velho

Catarina bem promete.  
Ora má! Como ela mente!

## Voltas

Catarina é mais formosa  
para mim, que a luz do dia;  
mas mais formosa seria  
se não fosse mentirosa.  
Hoje a vejo piedosa,  
amanhã tão diferente;  
que sempre cuido que mente.

Prometeu-me ontem de vir,  
nunca mais apareceu.  
Creio que não prometeu  
senão só por me mentir.  
Faz-me, enfim, chorar e rir:  
rio quando me promete,  
mas choro quando me mente...

Jurou-me, aquela cadela,  
de vir, pela alma que tinha;  
enganou-me: tinha a minha,  
deu-lhe pouco de perdê-la...  
A vida gasto após ela,  
porque ma dá, se promete,  
e tira-ma quando mente.

Má, mentirosa, malvada,  
dizei: por que me mentis?  
Prometeis, e então fugis!  
Pois sem tornar, tudo é nada.  
Não sois bem aconselhada,  
que quem promete, se mente,  
o que perde não no sente...

Tudo vos consentiria  
quanto quisésseis fazer,  
se este vosso prometer  
fosse por me ter um dia.  
Todo então me desfaria  
com gosto; e vós, de contente,  
zombaríeis de quem mente...

Mas, pois folgais de mentir,  
prometendo de me ver,  
eu vos deixo o prometer,  
deixai-me vós o cumprir.  
Haveis então de sentir  
quanto fica mais contente  
o que cumpre, que o que mente.

Catarina me mentiu  
muitas vezes, sem ter lei,  
e todas lhe perdoei,  
por uma só que cumpriu.

Se, como me consentiu  
falar-lhe, o mais me consente,  
nunca mais direi que mente... (Camões, 2008, p 449).

Essas glosas de Camões se aproximam do que se chamou de escárnio de amor. Segundo Freixedo,

Hai un grupo relativamente numeroso de composicións nas que se empregan os tópicos da cantiga de amor invertidos ou recontextualizados. O grao de inversión ou desviación na recontextualización varía segundo unha escala de ampla gama e os procedementos son tamén variados (Freixedo, 2003, p. 24-25).<sup>29</sup>

De certa forma, o poeta quinhentista realiza um escárnio de amor, utilizando-se de, como diz Freixedo (2003), de tópicos (*topoi*) das cantigas de amor recontextualizando-os na primeira estrofe. Nessa, o eu lírico começa exaltando a beleza de Caterina (“Caterina é mais formosa/ para mim, que a luz do dia”) para em seguida desfazer o seu elogio e lhe atribuir o defeito de mentir (“mas mais formosa seria/ se não fosse mentirosa”). A partir daí, passa somente a criticar abertamente a amada pelas promessas que faz só por mentir (“Creio que não prometeu/ senão só por me mentir”). Ao citar o nome da amada e lhe fazer críticas abertas, como a cantiga de Pedro Amigo de Sevilha, *Moitos s’esfi[n]gen que na guaanhado* (Sevilha, 2003, p. 690), mais do que um escárnio de amor, as glosas se aproximam das cantigas de maldizer. Inclusive dessas guarda o “recurso ao léxico máis vulgar” (Freixedo, 2017, p. 46) na comparação entre Caterina e uma cadela (“Jurou-me, aquela cadela,/ de vir, pela alma que tinha”). No entanto, apesar de Caterina ser não só mentirosa como também má e malvada, reforço do atributo negativo realizado pelo eu lírico: “Má, mentirosa, malvada”, na última estrofe, ela é redimida por cumprir uma vez a promessa de encontrar o amado (“todas lhe perdoei/ por uma vez só que cumpriu”), afastando a composição dos códigos do maldizer medieval utilizados na estrofe anterior. Ademais, se se comparar as glosas de Camões com as de Caminha (1998), outro poeta que se utiliza do mesmo mote, ver-se-á que as apropriações da tradição lírica galego-portuguesas não se repetem no último versificador; o eu lírico de seu poema se restringe a lamentar a não correspondência amorosa.

Em *Coifa de beirame*, a apropriação camoniana dos códigos da literatura medieval galego-portuguesa faz-se notar de maneira mais intensa. Vale a pena citar na íntegra o poema.

MOTE

Coifa de beirame  
namorou Joane.

<sup>29</sup> Tradução: “Existe um grupo relativamente grande de composições em que os temas da cantiga de amor são utilizados invertidos ou recontextualizados. O grau de inversão ou desvio na recontextualização varia de acordo com uma ampla gama de escalas e os procedimentos também são variados” (Freixedo, 2003, p. 24-25).

## VOLTAS

Por cousa tão pouca  
 andas namorado?  
 Amas a toucado  
 e não quem o touca?  
 Ando cega e louca  
 por ti, meu Joane;  
 tu, pelo beirame.

Amas o vestido?  
 És falso amator.  
 Tu não vês que Amor  
 se pinta despido?  
 Cego e perdido  
 andas por beirame;  
 e eu por ti, Joane.

Se alguém te vir,  
 que dirá de ti?  
 Que deixas a mi  
 por cousa tão vil!  
 Terá bem que rir,  
 pois amas beirame,  
 e a mim não, Joane.

Quem ama assi  
 há-de ser amada;  
 ando maltratada  
 d'amores por ti.  
 Ama-me a mi  
 e deixa o beirame,  
 que é razão, Joane!

A todos encanta  
 tua parvoíce;  
 de tua doudice  
 Gonçalo se espanta  
 e, zombando, canta:  
 «Coifa de beirame  
 namorou Joane!»

Eu não sei que viste  
 neste meu toucado  
 que tão namorado  
 dele te sentiste.  
 Não te veja triste:  
 ama-me, Joane,  
 e deixa o beirame!

(Joane gemia.  
 Maria chorava;  
 assi lamentava  
 o mal que sentia.  
 Os olhos feria,  
 e não o beirame  
 que matou Joane.)

Não sei de que vem

amare vestido,  
 que o mesmo Cupido  
 vestido não tem.  
 Sabes de que vem  
 amare beirame?  
 Vem de ser Joane (Camões, 2008, p. ).

No poema, uma mulher reclama do amado que está mais interessado pela touca de tecido indiano (“Coifa de beirame”) do que por ela. Nisso, já é perceptível a referência às cantigas de amigo e às canções populares medievais através da enunciação de uma voz feminina. Essa voz que, assim como em *Descalça vai pela fonte*, poema de Camões analisado por Lemaire (1992), apresenta uma mulher ativa e ciente de seus desejos sexuais. Ela questiona o amado Joane que se encontra enamorado por sua roupa feita de tecidos indianos, símbolo de sua riqueza, e não por ela que as veste (“Amas o toucado/ e não quem os touca?”). Essa inquirição aponta para o interesse da moça em realizar carnalmente a relação com o amado (“Tu não vês que Amor/ se pinta despido”; “o cupido vestido não tem”), algo comum nas cantigas de amigo em que “a concreción erótica da relación é real, en maior ou menor grao” (Freixedo, 2003, p. 99)<sup>30</sup>. Por seu íterim, se “polo que atinxe ó contido adóitase clasificar as cantigas de amigo baixo epígrafes moi xerais”, entre elas os “obstáculos á satisfacción da relación amorosa” (Freixedo, 2003, p. 92)<sup>31</sup>, o poema em questão aproxima-se de tal classificação, pois o amor à riqueza, ou seja, o interesse material de Joane impede que ele se interesse pela mulher. Mesmo não ocorrendo a clara ruptura entre a voz lírica e seu amado, as glosas se aproximam da cantiga atribuída a Johan Garcia de Guilhade (2003, p. 489), *Per boa fe, meu amigo*, em que “[...] é a muller quen decide romper co namorado, aparentemente porque durante o longo do tempo que durou a relación entre ambos, esta non pasou dunha simple relación platónica” (Freixedo, 2003, p. 96)<sup>32</sup>.

Ademais, considerando a leitura oralizante de Lemaire (1992, p. 176) do poema citado acima, em que a autora aponta para a possibilidade de que Camões “conhecia a fundo a tradição da canção da fonte”, que permeia as cantigas de amigo como [*Levou-s’aa alva*], *levou-s’a velida* (Meogo, 2003, p. 791), “e que possuía todos os códigos do género, mostrando capaz de imitá-los” (Lemaire, 1992, p. 176), o poeta articulou o seu poema trazendo elemento simbólicos próprios dessa tradição. Nesse sentido, dá-se a utilização da touca que funcionaliza a representação da relação sexual, uma vez que a cinta, a saia, as fitas,

<sup>30</sup> Tradução: “a concretização erótica da relação é real, em maior ou menor grau” (Freixedo, 2003, p. 99).

<sup>31</sup> Tradução: “pelo que atinge ao contido adotase clasificar as cantigas de amigo sob epígrafes muito gerais”, entre elas os “obstáculos à satisfação da relação amorosa” (Freixedo, 2003, p. 92).

<sup>32</sup> Tradução: “[...] é a mulher quem decide romper com o namorado, aparentemente porque durante o longo tempo que durou a relação entre os dois, esta não passou de uma simples relação platônica” (Freixedo, 2003, p. 96).

a touca, são signos da sexualidade feminina.

Distante dessas apropriações da tradição lírica medieval galego-portuguesa estão as glosas de Caminha (1998) ao mesmo mote. Na composição deste poeta, o eu lírico é externo às circunstâncias abordadas. Mesmo que “nalgunhas cantigas de amigo, ou em textos pertencentes a modalidades poéticas associadas a este xénero, tamén se rexistra a figura dun narrador en terceira persoa” (Freixedo, 2003, p. 112)<sup>33</sup>, não é essa a perspectiva das estrofes do poeta português; ele não enfoca a desdita ou os desejos da moça enamorada, pelo contrário, centra-se no amor de Joane à “coifa de beirame”. Somente na última estrofe, entretanto, o eu lírico enuncia, aproximando-se do tratamento dado em *Levanto-s’ a velida*, atribuída a Dom Dinis (2003, p. 386), a perspectiva feminina:

Co que nele achou  
Nele os olhos tinha,  
E o que nela olhou  
Alma lhe detinha.  
Que só dela vinha  
Graça ao beirame,  
E amor a Joane (Caminha, 1998, p. 478).

Com isso, percebe-se a diferença entre o tratamento dado por Camões, ainda mais que, quando esse introduz uma voz externa às circunstâncias abordadas na sétima estrofe das “Voltas”, continua enfocando a perspectiva da mulher. Se, no mais reconhecido poeta português quinhentista, encontra-se uma apropriação dos códigos das cantigas de amigo, em Caminha, não há uma clara referência a essas cantigas, o que ocorre somente é a alusão à perspectiva feminina na última estrofe.

O mote a ser considerado neste momento é *Sem vós, [e] com meu cuidado/ olhai a quem – e sem quem* que possui dois poemas do autor de *Os lusíadas* o desenvolvendo. Arbitariamente, decidi me deter na primeira variante que trago nas linhas que seguem.

Mote

Sem vós, [e] com meu cuidado...  
Olhai com quem – e sem quem!

Glosa

Vendo Amor que, com vos ver,  
Mais levemente sofria  
Os males que me fazia,  
Não me pôde isto sofrer;  
Conjurou-se com meu Fado,  
Um novo mal me ordenou;

<sup>33</sup> Tradução: “em algumas cantigas de amigo, ou em textos pertencentes a modalidades poéticas associadas a este gênero, também se registra a figura de um narrador em terceira pessoa” (Freixedo, 2003, p. 112),

Ambos me levam forçado  
 Não sei onde, pois que vou  
 Sem vós, e com meu cuidado.

Não sei qual é mais estranho  
 Destes dous males que sigo:  
 Se não vos ver, se comigo  
 Levar imigo tamanho.  
 O que fica e o que vem,  
 Um me mata, outro desejo;  
 Com tal mal e sem tal bem,  
 Em tais extremos me vejo.  
 Olhai com quem – e sem quem! (Camões, 2008, p. 492).

Os versos não fazem referência clara aos códigos da lírica medieval. Entretanto, pode-se entrever menções à coita de amor, cujo “variado campo sémico [...] é un dos trazos mais característicos da adaptación do canto cortés realizado pela escola poética galego-portuguesa” (Freixedo, 2003, p. 84)<sup>34</sup>. Assim como nas cantigas de amor, esse sofrimento é causado por uma causa superior e onipotente. No caso das cantigas de amor, o “principal causante da súa [do eu lírico] desgracia é Deus que, como tal Deus, dispuxo as cousas para que o poeta vise por primeira vez a dama que, dun xeito irremediabile e inmediato, quedará perdidamente namorado” (Freixedo, 2003, p. 77)<sup>35</sup>, tal como é na cantiga *¿Cidades vós que me faz a min Deus*: “¿Cidades vós que me faz a min Deus/ por outra ren tan muito desejar/ aquesta dona que me fez amar” (D’Armea, 2003, p. 732)<sup>36</sup>. No das glosas de Camões, é o destino o culpado pelo seu sofrimento (“Conjurou-se com o Fado). É esse o caso também das glosas que Caminha (1998, p. 481) faz ao mesmo mote quando o eu lírico diz “Sem vós, de quem pende a sorte”.

Apresentados todos esses dados acerca das glosas camonianas em relação aos códigos da lírica medieval galego-portuguesa, é preciso realizar um movimento de a-se-pensar a permanência dessa lírica através da oralidade. Para isso, é preciso retomar os aportes de Frenk (2006) em confluência com o caso prático analisado nesta seção, o que faço na última parte deste trabalho.

#### **4 A guisa de conclusão: o movimento de a-se-pensar a sobrevivência da lírica medieval galego-portuguesa**

<sup>34</sup> Tradução: “variável campo sémico [...] é un dos trazos mais característicos da adaptación do canto cortés realizada pela escola poética galego-portuguesa” (Freixedo, 2003, p. 84).

<sup>35</sup> Tradução: “a causa principal da sua desgraça [do eu lírico] é Deus que, como tal Deus, dispôs as coisas para que o poeta visse pela primeira vez a senhora que, de forma irremediável e imediata, se apaixonará perdidamente” (Freixedo, 2003, pág. 77).

<sup>36</sup> Versão em português contemporâneo: “Cuidai vós o que me fez Deus/ por outra coisa tanto desejar/ esta dona que me fez amar”.



Retomando, como enunciado anteriormente, os tópicos abordados quando tratei dos aportes de Frenk (2006), sintetizo-os em cinco tópicos:

- 1) permanência das canções folclóricas durante longo período, *desafiando a história*;
- 2) recolha citada por Frenk (2006) de uma canção popular marroquina que traz elementos próprios da cantiga de amigo: o diálogo com a mãe e a menção ao encontro amoroso com o amigo;
- 3) referência à prevalência da voz feminina, característica da cantiga de amigo, na lírica popular medieval;
- 4) alusão ao caráter oral e mnemotécnico da lírica medieval galego-portuguesa (Freixedo, 2003); e
- 5) valorização das canções populares na poesia dita culta, sobretudo, dos séculos XVI e XVII;
  - I) manutenção de poucos versos da canção popular como motes para as glosas dos poetas do ambiente cortesão;
  - II) duas etapas de valorização:
    - a) primeira fase: conta com a utilização da lírica popular nas obras de versejadores tanto espanhóis como portugueses como Gil Vicente, Juan Fernandez de Heredia, Sá de Miranda, Sebastián Horozco, Camões e Andrade Caminha;
    - b) segunda fase: inclusão significativa de elementos da lírica popular e tradicional, principalmente, no teatro e utilização, mormente, por poetas e teatrólogos como Lope de Vega e Luis de Gongora.

Essas contribuições apontam para a possibilidade da lírica popular e tradicional ter permanecido através de séculos por meio da oralidade (1), apontando para a também factível manutenção de elementos da poesia medieval galego-portuguesa, em especial daqueles presentes nas cantigas de amigo (2 e 3). À vista disso, o exemplo prático dos poemas camonianos é essencial. Das três glosas apresentadas na íntegra, as primeiras (poema *Caterina bem promete*) retomam as cantigas de maldizer e o elaborado gênero do escárnio de amor, que emprega códigos das cantigas de amor, subvertendo-os; as segundas (*Coifa de beirame*) recuperam a voz de uma mulher ativa (3) e ciente de seus desejos erótico-sexuais, inclusive com a centralidade, no desenvolvimento dos versos, da “touca”, artefato que simboliza a sexualidade feminina; e as terceiras (*Sem vós, [e] com meu cuidado*), embora em menor grau, aproximam-se da cantiga de amor, particularmente, ao delegar a responsabilidade de seu sofrimento amoroso a um ente superior e onipotente: Deus na tradição medieval

galego-portuguesa e o destino/fado no poema de Camões.

Ademais sobre os subsídios elencados nos tópicos, há de se levar em conta o emprego de artifícios mnemotécnicos, entre eles a ligação interestrófica e o paralelismo – “unha notable particularidade de nossa escola [galego-portuguesa]” (Freixedo, 2003, p. 50) nas cantigas medievais (4), o que facilitava a sua memorização e repetição por meio da oralidade ou do registro manuscrito. Isso, a propósito, aponta para a permanência dessas composições, encontrando ecos nos versos populares que depois seriam glosados pelos poetas chamados de cultos dos séculos XVI e XVII.

Em síntese, no movimento de a-se-pensar a sobrevivência da lírica medieval galego-portuguesa por meio da oralidade, esses dados são de extrema valia. Se a poesia popular permanece e permaneceu pela enunciação oral através de séculos – “[un recolector] descubre [...] versos o todo un cantarillo que ha visto citado en alguna obra de hace tres o cuatro siglos” (Frenk, 2006, p. 124)<sup>37</sup> – e adentrou os salões palacianos (século XVI) e as ruas através do teatro (final do século XVI e século XVII), encontrando ecos nas obras de poetas espanhóis e portugueses, é possível que versos do Trovadorismo galego-português tenham percorrido caminho semelhante. Para terminar, infiro que os dados apresentados confluem para a conclusão dessa conservação da lírica da Idade Média Ibérica de expressão galego-portuguesa.

## Referências

AFONSO X. Domingas Eanes ouve as baralhas. In: FREIXEDO, Xosé Bieito Arias (Ed.). **Antoloxía da lírica galego-portuguesa**. Vigo: Xerais, 2003. p. 356.

ARTE de trovar. In: **CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional**: antigo Colocci-Brancuti. Lisboa: Revista de Portugal, 1949.

ASENSIO, Eugenio. **Poética y realidade em el cancionero peninsular de la Edad Media**. 2. ed. Madri: Gredos, 1970.

BERNADES, Diogo. **Rimas várias, Flores do Lima**. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1790.

CAMINHA, Pêro de Andrade. Texto fixado. In: ANASTÁCIO, Vanda. **Visões de glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998. p. 1-1179. v. 2.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

---

<sup>37</sup> Tradução: “[un recolector] descubre [...] versos ou um breve cantar inteiro que viu citada em alguma obra de três ou quatro séculos atrás” (FRENK, 2006, p. 124).

**CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional:** antigo Colocci-Brancuti. Lisboa: Revista de Portugal, 1949.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul; São Paulo: FAPEP, 2017.

CHAMPS, Jean-Batist. **Les manuscrits occitans à la Bibliothèque nationale de France.** 2010. Disponível em: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48444-les-manuscrits-occitans-a-la-bibliotheque-nationale-de-france.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina.** São Paulo: Edusp, 2013.

D'ARMEA, Pero. ¿Cuidades vós que me faz a min Deus. In: FREIXEDO, Xosé Bieito Arias (Ed.). **Antoloxía da lírica galego-portuguesa.** Vigo: Xerais, 2003. p. 732.

DINIS. Levantou-s'a velida. In: FREIXEDO, Xosé Bieito Arias (Ed.). **Antoloxía da lírica galego-portuguesa.** Vigo: Xerais, 2003. p. 386.

FREIXEDO, Xosé Bieito Arias (Ed.). **Antoloxía da lírica galego-portuguesa.** Vigo: Xerais, 2003.

FREIXEDO, Xosé Bieito Arias. **Per artes de foder:** cantigas de escárnio de temática sexual. Berlin: Frank & Timme, 2017.

FRENK, Margit. **Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica.** México: FCE, 2003.

FRENK, Margit. **Poesía popular hispánica:** 44 estudios. México: FCE, 2006.

GUILHADE, Johan Garcia. Per boa fe, meu amigo. In: **Antoloxía da lírica galego-portuguesa.** Vigo: Xerais, 2003. p. 489.

HUE, Sheila Moura. **Antologia de poesia portuguesa, século XVI:** Camões entre seus contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

MEOGO, Pero. [Levou-s'aa alva], levou-s'a velida. In: **Antoloxía da lírica galego-portuguesa.** Vigo: Xerais, 2003. p. 791.

MIRANDA, Francisco de. **Poesias.** Halle: Max Niemayer, 1885.

MOISÉS, MASSAUD. **Dicionário de termos literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos cantares:** antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

SEVILHA, Pedro Amigo de. Moitos s'esfi[n]gen que na guaanhado. In: **Antoloxía da lírica galego-portuguesa.** Vigo: Xerais, 2003. p. 690.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

## A POSÍBEL PERVIVENCIA DA LÍRICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA A TRAVÉS DA ORALIDADE

### Resumo

Neste traballo abordo a posibilidade de permanencia da lírica medieval galego-portuguesa a través da oralidade. Con este obxectivo, despois de facer unha moi breve exposición dos principais xéneros de cantigas e cancioneros conservados, considero as condicións análogas polas que pasou a lírica ibérica tradicional e popular e o exame dun exemplo práctico de reelaboración de códigos e topois trobadorescos. . Para conseguilo, en primeiro lugar, recorro ás contribucións da investigadora mexicana Marguit Frenk (2006), que dedicou décadas da súa vida intelectual ao estudo da antiga lírica hispánica medieval. En segundo lugar, analizo tres poemas de Camões (Caterina bem promete, Coifa de beirame e Sem vós, [e] com meu cuidado) que constitúen glosas sobre lemas alleos que, dalgún xeito, están relacionados coas cantigas medievais galegas. Por último, como conclusión ao artigo, volvo aos datos recollidos anteriormente coa finalidade de facer o movemento de reflexión sobre a posible permanencia dos versos trobadorescos a través da enunciación oral.

### Palabras clave

Lírica medieval galego-portuguesa. Supervivencia. Oralidade. Lírica tradicional hispánica. Camões.