



QUATRO MODOS DE CANTAR: GÊNERO E PERFORMANCE NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

FOUR WAYS OF SINGING: GENRE AND PERFORMANCE IN GALICIAN-PORTUGUESE LYRIC POETRY

DOI: 10.5281/zenodo.19673247



Luciano Heidrich Bisol¹
José Ricardo da Costa²

RESUMO

Este artigo investiga as diferenças de performance entre os principais gêneros da lírica galego-portuguesa – cantigas de amor, de amigo, de escárnio e maldizer, e as Cantigas de Santa Maria. Parte-se da hipótese de que tais gêneros não se distinguem apenas por convenções temáticas e retóricas, mas também por regimes performativos específicos. Enquanto as cantigas de amigo sugerem uma execução possivelmente coral ou responsorial, marcada por paralelismo e refrão, as cantigas de amor parecem adequar-se a um registro de enunciação individual e cortesã. Já as cantigas satíricas indicam contextos performativos de disputa e interlocução pública, ao passo que as Cantigas de Santa Maria apontam para uma encenação devocional de caráter cortesão e litúrgico. O objetivo do estudo é compreender de que modo as estruturas formais e as vozes poéticas permitem reconstruir diferentes modos de execução dessas composições. Metodologicamente, o trabalho combina análise dos textos com aportes da teoria da antropologia da performance. Resultados parciais indicam que os gêneros da lírica galego-portuguesa podem ser compreendidos como formas poéticas associadas a distintos contextos de performance social –comunitário, cortesão satírico ou devocional– revelando a centralidade da voz e da execução no funcionamento dessa tradição.

Palavras-chave: trovadorismo galego-português; performance; literatura oral.

1 Doutor em Letras pela UFRGS, Pós-doutor pela UFC. E-mail: lucianoh.bisol@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1739-2613>

2 Doutor em Letras pela UFRGS. E-mail: jricardobg@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4974-0830>





ABSTRACT

This article investigates the performance differences among the primary genres of Galician-Portuguese lyric: *cantigas de amor*, *de amigo*, *de escárnio e maldizer*, and the *Cantigas de Santa Maria*. It starts from the hypothesis that these genres are distinguished not only by thematic and rhetorical conventions but also by specific performative regimes. While *cantigas de amigo* suggest a possibly choral or responsorial execution, marked by parallelism and refrains, *cantigas de amor* appear suited to an individual and courtly register of enunciation. Satirical *cantigas* indicate performative contexts of public dispute and interlocution, whereas the *Cantigas de Santa Maria* point toward a devotional staging of both a courtly and liturgical nature. The study aims to understand how formal structures and poetic voices allow for the reconstruction of different modes of execution for these compositions. Methodologically, the work combines textual analysis with contributions from the theory of performance anthropology. Partial results indicate that the genres of Galician-Portuguese lyric can be understood as poetic forms associated with distinct social performance contexts –communal, courtly satirical, or devotional– revealing the centrality of the voice and execution (*vocalité*) in the operation of this tradition.

Keywords: Galician-Portuguese lyric; performance; vocalization.

Introdução

Oi oj'eu ãa pastor cantar
du cavalgava per ãa ribeira,
e a pastor estava senlheira;
e ascondi-me po-la ascuitar,
e dizia mui ben este cantar:
(NUNEZ, in: COHEN, 2003, p. 319).

Sob a perspectiva da performance medieval, a produção lírica em galego-português exige uma leitura que contemple a diversidade dos regimes performativos que, conforme defende Paul Zumthor (1993, p. 21), constituem a “onipresença da voz” na experiência poética do medievo. Ao investigarmos os quatro gêneros fundamentais dessa tradição –as *cantigas de amigo*, *de amor*, *de escárnio e maldizer*, e as *Cantigas de Santa Maria*–, percebe-se que as distinções entre eles ultrapassam as convenções temáticas, revelando modos de execução que respondem a contextos sociais específicos e diferenciados.

Enraizadas, possivelmente, em estratos de uma tradição oral feminina e popular, as *cantigas de amigo* manifestam um regime performativo marcadamente comunitário, cujas





estruturas de paralelismo e refrão sugerem uma execução coral ou responsorial. Conforme observa Ria Lemaire (2017), este gênero poderia ser originalmente o produto de uma tradição de autoria feminina, versada por mulheres em contextos de trabalho ou dança, o que se reflete na simbologia erótica e na iniciativa sexual presente em composições que utilizam a “fontana” ou o “cervo” como referências a encontros amorosos. A preservação de notações musicais em testemunhos como o Pergaminho Vindel, contendo as cantigas de Martin Codax, reforça a hipótese de uma execução onde a música e a coreografia, ou “bailada”, ocupavam o centro do espetáculo, transformando a subjetividade do sentimento em uma expressão objetiva e coletiva.

Em contrapartida à aparente espontaneidade do registro feminino, a cantiga de amor, tributária da *fin’amor* ocitânica³, instaura um espaço de enunciação marcadamente individual e palaciano. Emergindo como um produto da vida cortesã, este gênero caracteriza-se por uma retórica sofisticada e por uma vassalagem amorosa que mimetiza as relações feudo-vassálicas, exigindo do intérprete um registro de voz que denote a *coita*⁴ e o sofrimento aristocrático. Conforme analisa Segismundo Spina (1996), a cantiga de amor galego-portuguesa mergulha em um subjetivismo, onde o poeta, distanciando-se da realidade física e social, concentra-se na análise de seu mundo interior, o que sugere uma performance mais estática e centrada na exibição de virtuosismos métricos e musicais.

Paralelamente, como manifestação de um realismo mediado, as cantigas de escárnio e maldizer apontam para contextos performativos de disputa e interlocução pública, onde a voz se torna uma potência para golpear reputações. Diferente do isolamento cortês da cantiga de

3 Originárias da tradição lírica do Sul da França, as cantigas ocitânicas (ou provençais) constituem a matriz literária que, pautada pelo ideal da *fin’amors*, influenciou a produção palaciana em toda a Europa medieval. Tais obras eram vertidas na língua d’oc (ou *langue d’oc*), idioma românico falado na vasta região do Languedoc.

4 Parte do léxico fundamental da lírica galego-portuguesa, a *coita* – termo derivado do latim *cocta* (originalmente “cozido” ou “queimado”, mas metaforicamente associado ao tormento e à dor que consome) – designa o sofrimento amoroso paroxístico e a angústia inerente ao regime da *fin’amor*. Conforme observa Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1904, p. XVIII), a tendência conservadora dos trovadores levava-os a preferir sistematicamente a forma arcaica “coita” em vez de evoluções mais populares como “cuita”, reforçando o caráter ilustre e selecionado da linguagem poética palaciana. É dessa matriz semântica de padecimento extremo que advém, no português contemporâneo, o vocábulo “coitado”, o qual, tendo sofrido um processo de generalização, passou a designar aquele que é digno de pena ou desafortunado, despojando-se da carga erótica original que, nos cancioneiros, definia especificamente o estado psicológico do amante cativo em sua vassalagem de amor.





amor, essas espécies de canções satíricas pressupõem um cenário dinâmico, seja em cortes régias ou festas particulares, onde o jogral ou o trovador interage diretamente com o auditório através do insulto direto ou da ironia velada. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (1998) destacam que, embora monódicas, estas composições frequentemente integravam elementos narrativos e dramáticos, evocando a presença de interlocutores explícitos e transformando a performance em um exercício de jogo social marcado pela agressividade retórica e pela inversão carnavalesca.

Por fim, ao transitar para o âmbito do sagrado sob o patrocínio de Afonso X, o Sábio, as Cantigas de Santa Maria configuram uma encenação devocional, que combina o rigor litúrgico com a suntuosidade cortesã. Utilizando predominantemente a forma do *zajal*, estas cantigas articulam uma estrutura musical cíclica que sustenta narrativas extensas de milagres, alternando o canto do solista nas estrofes com a resposta do coro no refrão. Além de funcionarem como orações, estas obras constituíam projetos de representação régia, onde a música, a letra e a iconografia dos manuscritos apontavam para uma execução que, conforme nota Stephen Parkinson (In: PARKINSON et al, 2009, p. 41), buscava retratar o monarca como o “trovador da Virgem”, integrando a performance poética em um sistema de propaganda e devoção mariana.

Para compreender a natureza intrínseca das cantigas medievais como eventos vivos, e não apenas como textos escritos, é cabível mobilizarmos os conceitos de performance propostos por Victor Turner (1974), Richard Schechner (2020) e, principalmente, Paul Zumthor (1993), cujas teorias permitem resgatar a onipresença da voz que regia a cultura do medievo. Inscrita na tradição antropológica, a perspectiva de Turner (1974) possibilita que interpretemos o contexto social das cantigas através do conceito de liminaridade. Para o autor, o ritual e, por extensão, a performance, ocorre em um espaço-tempo entre e no meio das posições sociais, onde os sujeitos são momentaneamente libertados das normas e classificações da estrutura social cotidiana. Ao executarem uma cantiga em uma romaria ou uma cantiga de amor na corte, os participantes entrariam em um estado de *communitas* (TURNER, 1974, p. 118), um tipo de vínculo social espontâneo e igualitário que suspende as





hierarquias profanas para fortalecer a coesão do grupo através da experiência estética compartilhada.

Dilatando tal perspectiva para o campo das artes do espetáculo, Schechner (2020) define a performance como um comportamento duplamente exercido ou comportamento restaurado. Nesse sentido, as cantigas não seriam criações originais a cada execução, mas roteiros de comportamento poéticos e musicais que são reaprendidos, ensaiados e recontextualizados. Schechner estabelece que toda performance habita um *continuum* entre a eficácia (ritual que busca resultados práticos) e o entretenimento (arte que busca o prazer). Assim, enquanto as *Cantigas de Santa Maria* pendem para o polo da eficácia devocional, as cantigas de amor e de escárnio operam na esfera do entretenimento e do jogo social, permitindo que o intérprete habite o espaço do personagem e do performer simultaneamente.

No entanto, é na obra de Paul Zumthor (1993) que encontramos o arco teórico necessário para apreender a especificidade da lírica galego-portuguesa como vocalidade. Zumthor estabelece uma distinção apriorística entre o texto, isto é, a sequência linguística abstrata e fechada, e a obra, ou seja, aquilo que é poeticamente comunicado em um determinado espaço e em uma determinada ocasião, englobando sons, ritmos, gestos e o corpo do intérprete. Para o autor, a performance medieval é a ação complexa onde a produção e a recepção da mensagem poética coincidem no tempo, transformando o ouvinte em uma espécie de cúmplice ou mesmo em um coautor da obra.

Dentro desse regime performativo, além de veículo de transmissão, a voz é um fator constitutivo que confere autoridade à obra. Zumthor (1993) enfatiza que o gesto e a voz projetam o corpo no espaço da performance, saturando-o de significação e transformando o texto em um ícone vivo. Portanto, examinar as cantigas sob essa tríade teórica exige que desloquemos o olhar da página manuscrita para o evento vocal, reconhecendo que estas manifestações da literatura medieval se realizavam plenamente no instante fugaz e irrepetível da sua execução pública⁵.

5 Embora existam fragmentos escritos contemporâneos ao período trovadoresco, de uso jogralesco, como o Pergaminho Vindel (séc. XIII), a grande maioria do *corpus* profano hoje conhecido só circulou e foi preservada em cópias monumentais muito posteriores, a exemplo dos apógrafos italianos, os Cancioneiros da Biblioteca





As cantigas d'amigo

Tres moças cantavan d'amor,
mui fremosinhas pastores,
mui coitadas dos amores.
E diss'end'ũa, mia senhor:
Dized', amigas, comigo
o cantar do meu amigo.
(LOURENÇO, In: COHEN, 2003, p. 496)

Embora não possamos apontar uma origem, mas sim, várias origens para a poesia trovadoresca, é lícito afirmar que as cantigas d'amigo são, de fato, uma invenção galego-portuguesa⁶. Contextualizada nas paisagens rurais da Galiza medieval, a cantiga de amigo revela traços de uma secular tradição oral feminina. Enquanto a historiografia tradicional, sustenta a tese de que homens nobres teriam intuído a alma feminina, Ria Lemaire (1987, 2017) e Rafael Hofmeister e Aguiar (2020) identificam um sistemático apagamento das vozes das mulheres que, originalmente, versavam e musicavam tais obras em contextos de trabalho ou dança. Desse modo, o gênero pode ser compreendido, originalmente, como um patrimônio cultural das mulheres e, posteriormente, transcrito e apropriado pelos trovadores palacianos, que acomodaram essas mensagens rebeldes aos códigos da elite medieval.

Contestando a imagem da donzela passiva e lacrimosa que povoa os manuais didáticos, o sujeito feminino nestas composições manifesta, frequentemente, uma autonomia e iniciativa erótica surpreendentes. Ao ignorar as nuances íntimas da sexualidade feminina, a crítica tradicional estabeleceu o paradigma do trovador capaz de encarnar o sentimento alheio, conceito que Aguiar (2020) e Lemaire (2017) buscam desconstruir ao apontar a impossibilidade de um homem exprimir com tamanha precisão a vivência corpórea da mulher. Esta distorção historiográfica teria silenciado o papel artístico da mulher no medievo, e

Nacional e da Vaticana, que datam já do início do século XV.

6 Acerca das origens da lírica trovadoresca, a historiografia literária tradicionalmente divide a gênese desse *corpus* entre as teses árabe (vínculo com a métrica do *zajal* e influências árabo-islâmicas), médio-latínista (origem em cantos litúrgicos e cantilenas primitivas) e provençal (matriz ocitânica da *fin'amors*). Ver: Vasconcellos (1904).





reduzido a complexidade de sua subjetividade a um lamento monótono pela ausência do amigo. Fato é que tal discussão continua em disputa, todavia entendemos que as fontes materiais ainda são escassas para que possamos tomar partido. Dessa maneira, preferimos entender que as cantigas de amigo possuem um vínculo primordial com as mulheres, dada sua natureza oral e popular, mas acabou sendo masculinizada ao passo que penetrava nas cortes e ambientes palacianos, onde jograis homens veiculavam-nas em suas performances.

No que concerne ao regime de performance, as cantigas de amigo eram fundamentalmente pautadas por uma vocalidade coletiva e coral, onde o emprego sistemático do paralelismo e do refrão facilitava uma execução responsorial. Seja no cenário das romarias ou através das bailadas, a performance integrava corpo e voz em uma ritualidade profana que reflete sua gênese comunitária e rústica. Conforme observa Zumthor (1993), é a atuação da voz que confere autoridade a essa tradição, transformando o texto poético em um acontecimento social que se realiza plenamente apenas no momento da execução, distintamente da fixidez do registro manuscrito.

Nesse sistema de transmissão, os jograis desempenharam um papel fundamental como os principais veiculadores dessas canções. Definidos como profissionais do espetáculo de classes sociais baixas, os jograis ganhavam a vida executando obras alheias para o entretenimento da nobreza. É plausível que esses artistas tenham atuado como mediadores que, ao restaurarem o comportamento poético das mulheres em suas performances, acabaram por masculinizar o gênero. Sob essa ótica, a performance jogralesca transformou o que era um agenciamento feminino comunitário em um roteiro estilizado para o consumo nas cortes régias e senhoriais.

Portanto, a cantiga de amigo que nos chegou via manuscrito deve ser vista como o resultado de uma tensão entre a matriz oral feminina e a apropriação performática masculina. Se por um lado a estrutura paralelística e os temas rústicos preservam o resíduo da voz original das mulheres, por outro, a fixação desses textos sob nomes de trovadores e a sua veiculação por jograis homens nas cortes apontam para práticas rituais masculinas. Olhar para a performance permite, assim, reconhecer que a obra medieval era um fenômeno dinâmico,





onde a subjetividade original da mulher foi mediada e, por vezes, silenciada pela ação vocal e social dos novos agentes do espetáculo cortesão.

A partir da perspectiva da vocalidade medieval, a composição executada pelo jogral Lourenço, transposta acima, cujos versos descrevem três pastoras entoando um canto amoroso, constitui um exemplo de como a obra se realiza no evento vocal e não apenas no registro manuscrito. Conforme postula Zumthor (1993), a experiência poética do medievo deve ser apreendida pela totalidade dos fatores da performance definindo o texto como uma sequência linguística que tende ao fechamento, enquanto a obra é o que se comunica poeticamente em uma ocasião específica.

Neste cenário de execução coletiva, o convite proferido por uma das moças (“Dized', amigas, comigo”) instaura um momento de *communitas*, termo que Turner (1974, p. 119) utiliza para designar o relacionamento espontâneo e não estruturado entre indivíduos que, despojados de suas funções estruturais, se encaram integralmente como seres históricos constituídos por relações interpessoais. Ao compartilharem a condição de serem “mui coitadas dos amores”, as pastoras suspendem momentaneamente as hierarquias cotidianas, unindo-se em um vínculo social amplo que, na perspectiva de Turner, ocorre apenas onde a comunidade é vivenciada na reciprocidade imediata do “Eu e Tu”.

Sob a perspectiva de Schechner (2020), este ato de cantar as penas do amigo pode ser compreendido como um comportamento restaurado ou duplamente exercido, sugerindo que as moças estão reencenando modelos de comportamento codificados e transmissíveis pela tradição. A performance, nesse sentido, funciona como uma memória em ação, onde o roteiro –o próprio “cantar do meu amigo” – é o material para uma execução que une o jogo ao ritual, permitindo que as intérpretes habitem o espaço liminar entre o “eu” cotidiano e o “não eu” poético da personagem.

Por outro lado, pautando-se na arqueologia do saber foucaultiana proposta por Ria Lemaire (2017), percebe-se que essa cantiga evoca as raízes de uma tradição oral de autoria feminina, sistematicamente apagada por uma historiografia androcêntrica. Mais do que projeções de um trovador nobre, essas personagens líricas representam as mulheres que,





originalmente, versavam e musicavam suas próprias obras em contextos de dança ou de trabalho, manifestando um agenciamento artístico que a tradição palaciana reduziu à passividade de mulheres à espera de namorados ausentes. Assim, o texto atribuído a Lourenço além de descrever uma canção, preserva a memória de um regime performativo comunitário onde a voz feminina ocupava o centro do espetáculo social.

Cantigas d'amor

Consolidada a autonomia do Condado Portucalense e em plena expansão territorial em direção ao sul latifundiário, a sociedade medieval portuguesa do século XIII encontrou na lírica galego-portuguesa um instrumento de coesão e distinção das elites. Inscrita neste cenário de afirmação monárquica e cultural, a cantiga de amor, tributária da *fin'amor* ocitânica, funcionava como um ritual de vassalagem amorosa, mimetizando no plano dos afetos as rígidas hierarquias do sistema feudal.

Nesse sistema performativo, era central a figura do jogral, termo derivado do latim *iocularis* que designava o indivíduo dedicado, por profissão, a divertir o público através da música, do canto e de habilidades miméticas. Diferente do trovador, que em regra pertencia à nobreza e ocupava-se da composição (o *trobar*), o jogral situava-se em uma camada social inferior, atuando primordialmente como o executor da obra alheia, embora muitos também compusessem suas próprias canções para garantir o sustento nas cortes régias ou senhoriais. Como observa Zumthor (1993), o jogral era o portador da voz poética, medidor do tempo social cuja presença era indispensável para que o texto transgredisse o suporte letrado para se concretizar enquanto uma obra viva.

Uma composição representativa deste regime de enunciação é a cantiga atribuída a Paio Gomes Charinho, cujo início problematiza o próprio ato da criação e da performance:

Que mui de grad' eu querria fazer
úa tal cantiga por mia senhor
qual a devia fazer trobador





que atai senhor fosse ben querer
qual eu ben quer'! E fazer no'-na sei!
E cuid' i muit'! E empero non ei
de fazê'-la, qual merece, poder.
(CHARINHO, In: VASCOLCELLOS, 1904, p. 483)

Ao manifestar o desejo de “fazer úa tal cantiga”, o eu lírico de Charinho não se limita a uma confissão de impotência retórica, mas instaura, na verdade, uma ocasião de performance pautada pelo que Schechner (2012) denomina comportamento restaurado. O trovador, ao declarar que não sabe ou não tem poder para louvar a senhora como ela merece, está estabelecendo um roteiro de humildade cortesã que é, em si, o motor do espetáculo. A performance, neste caso, não ocorre no isolamento da leitura, mas pressupõe um auditório palaciano, muitas vezes com a presença da própria “senhor”, onde a voz e o gesto do intérprete projetam a coita como um objeto de exibição pública e valorização estética.

Sob a perspectiva de Zumthor (1993), essa cantiga exemplifica como o texto medieval consiste em uma oportunidade do gesto vocal. A menção ao “cuidar” (pensar/sofrer) e à busca pela razão para falar indica que, na performance, o corpo do intérprete se torna um ícone do desejo, transformando a subjetividade do trovador em uma experiência partilhada pelo grupo social. Assim, a ocasião de performance nas cantigas de amor caracteriza-se como um momento de liminaridade, onde a tensão entre o personagem sofredor e o performer real, cria um espaço-tempo de entretenimento e ritualidade cortesã, reafirmando, através da voz do jogral ou do trovador, os valores e as angústias da aristocracia portuguesa medieval

Delineadas tais distinções, depreende-se que, enquanto a performance da cantiga de amigo se ancora em uma ritualidade comunitária e coreográfica que, conforme assevera Segismundo Spina (1996), sugere uma execução possivelmente coral ou responsorial vinculada às raízes de uma tradição oral feminina e rústica, a cantiga de amor opera, contrariamente, em uma chave de comportamento restaurado (SCHECHNER, 2020) marcadamente individual e palaciano. Nesta última, a eficácia do evento poético não reside na integração celebrativa do grupo, mas na exibição de um virtuosismo retórico e de uma coita subjetiva que, sob a ótica de Paul Zumthor (1993), confere autoridade à obra através da ação





da voz do intérprete diante de um auditório aristocrático. Assim, enquanto na cantiga de amigo a vocalidade funciona como fator de coesão e agência social, na cantiga de amor ela se transmuta em um exercício inicial de análise psicológica e distinção de classe, evidenciando que o valor da lírica galego-portuguesa reside, em última análise, na multiplicidade de seus regimes de execução.

Cantigas de escárnio e maldizer

Foi a cítola temperar
Lopo, que citolasse;
e mandarom-lh'algo dar,
em tal que a leixasse;
e el cantou log'entom,
e ar derom-lh'outro dom,
em tal que se calasse
(SOARES, In: PIZZORUSSO, 1992, p. 137).

Emergindo como a face mais obtusa da lírica medieval, as cantigas de escárnio e maldizer encontram uma de suas raízes intelectuais na figura do goliardo, o clérigo de vida irregular que, no limiar da marginalidade, operava uma paródia ácida dos valores estabelecidos. Conforme elucida Spina (1991), este fenômeno decorre, a partir do século XI, de uma superpopulação da classe clerical e da rigidez da ordem monástica, fatores que impeliram uma massa de clérigos e estudantes, verdadeiro contingente de clérigos desertores, a uma vida de boêmia errante, perpassada por tabernas e praças públicas. Detentores de uma cultura latinizada e retórica, esses poetas transformaram a sátira em um instrumento de sobrevivência e crítica social, fundindo a erudição do *trivium*⁷ com a crueza da realidade cotidiana, o que viria a contribuir ao realismo mediado da tradição satírica galego-portuguesa.

Em um regime de performance que pressupõe a interlocução direta e o jogo de sociedade, a ocasião de execução dessas cantigas distanciava-se do lamento solitário para

7 O *trivium* designa o conjunto das três disciplinas voltadas para o domínio da palavra e da argumentação: a Gramática, a Retórica e a Dialética. Conforme explica Spina (1991), estas artes funcionavam como uma espécie de propedêutica geral, aferindo a primazia do trato com a linguagem.





habitar o espaço dinâmico das cortes régias e festas particulares. Diferente da execução comunitária da cantiga de amigo, a sátira funcionava como uma arma de publicidade, onde o trovador ou o jogral, munido de uma agressividade retórica sofisticada, buscava ferir reputações diante de um auditório que se tornava cúmplice do riso. Como observam Lanciani e Tavani (1998), embora monódicas e executadas em ambientes fechados, essas composições integravam elementos narrativos e dramáticos que exigiam do intérprete uma performance mimética, capaz de habitar o espaço do insulto e da ironia como um exercício da generosidade do rei e entretenimento lúdico da corte.

A cantiga de Martim Soares supramencionada, ao narrar a desastrosa tentativa do jogral Lopo de “temperar a cítola”, exemplifica como o próprio ato da performance se torna o objeto do escárnio. Através de uma estrutura que combina a função narrativa na primeira copla⁸ com uma nota irônica final, o poeta descreve uma situação em que o auditório, aviltado pela má qualidade do canto, oferece recompensas ao intérprete não para que ele não prossiga e se cale. Consoante ao pensamento Schechner (2020), este é um exemplo de comportamento restaurado, onde a própria falha na eficácia da performance é encenada como entretenimento, transformando o “jogral braadador” em um ícone da antiautoridade artística que subverte a expectativa da harmonia cortês.

Deste modo, depreende-se que a performance das cantigas de escárnio e maldizer se constitui como uma inversão carnavalesca dos regimes performativos anteriores. Enquanto a cantiga de amor se pauta pela vassalagem amorosa e pela contenção aristocrática, e a cantiga de amigo se ancora na ritualidade coral das bailadas, a sátira instaura o que Bakhtin (2010) denomina “realismo grotesco”, conforme apontam Luciani e Tavani, voltando-se para as funções corporais e para a degradação cômica do Outro. Assim, ao passo que na performance de amor a voz projeta a subjetividade da coita, na sátira a voz é exteriorizada como ferramenta de disputa pública, revelando que, na vocalidade medieval, a performance não apenas

8 Frequentemente referida nos textos originais como cobra, a copla designa a unidade estrófica que constitui a estrutura fundamental de uma cantiga.





comunicava o sentimento, mas funcionava como um medidor das tensões de classe, de poder e de moralidade que pulsavam no tecido social ibérico.

Cantigas de Santa Maria

*Quero seer oy mais seu trobador
e rogo-lle que me queira por seu*
(AFONSO X, In: METTMANN, 1989, p. 55)

No horizonte da sacralidade e sob o patrocínio de Afonso X, o Sábio (1221-1284), as Cantigas de Santa Maria configuram-se como o projeto cultural pessoal do monarca castelhano-leonês, transmutando os códigos da lírica profana em um monumental exercício de devoção mariana e propaganda régia. Como bem observa Stephen Parkinson (In: PARKINSON et al, 2009), essas composições não devem ser vistas apenas como hinos religiosos, mas como uma tentativa consciente de Alfonso de retratar-se como o “trobador da Virgem”, integrando sua própria imagem política e espiritual à proteção da Rainha do Céu em um período de profunda instabilidade em seu poder.

No excerto transcrito acima, que inaugura o projeto das mais de 420 peças preservadas, o eu lírico alfonsino opera uma vassalagem sagrada, onde o *trobar* deixa de servir à “senhor” terrena para dedicar-se à intercessão divina. O reinado de Afonso X, marcado pela recepção de trovadores e jograis de toda a Europa e pela erudição técnica da cultura muçulmana, encontrou na lírica galego-portuguesa o veículo para esse fim. O privilégio conferido ao gênero religioso decorre, em parte, de um esforço para cristianizar as práticas poéticas comuns da época, caracterizada por cantigas de escárnio algumas vezes ultrajantes e de amor profanas, buscando conferir uma autoridade moral à voz do monarca no tecido social ibérico.

No que diz respeito ao regime de performance, as Cantigas de Santa Maria instauram uma complexidade superior aos gêneros seculares, estruturando-se majoritariamente sob a forma do *zajal* (ou *zéjel*). Esta forma pressupõe uma execução cíclica e possivelmente





responsorial: o refrão, metrizado como o núcleo temático da obra, seria entoado pelo coro (o auditório cortesão ou religioso), enquanto as estrofes narrativas, de tessitura melódica distinta, caberiam a um solista. A performance aqui integra a voz à iconografia dos manuscritos ricamente iluminados, onde painéis visuais narram o milagre simultaneamente à execução sonora, transformando o evento vocal em uma encenação devocional de caráter litúrgico e palaciano.

Ao analisarmos a petição de Alfonso em ser o trovador da Virgem (“Quero seer oy mais seu trobador”), percebe-se que ele mimetiza o gesto performativo da *fin'amor*, mas substitui a coita insolúvel pela esperança do galardão espiritual. Diferente da cantiga de amigo, que conforme Parkinson (in: PARKINSON et al, 2009), repete esquemas de agenciamento feminino comunitário, ou da sátira, que funciona como arma de disputa pública, a cantiga mariana atua no âmbito da eficácia ritual, conforme aponta Schechner (2020). Dessa maneira, a performance de Santa Maria busca a intervenção real da Virgem nos destinos do reino e na salvação do monarca, que se apresenta como um vassalo que, através do sopro e do canto, legitima sua autoridade perante Deus e os homens.

Portanto, a diferença fundamental de performance reside na finalidade do evento vocal. Por um lado, nas cantigas anteriores a voz era um medidor do tempo social profano, seguindo Zunthor (1993), por outro lado, nas Cantigas de Santa Maria ela se torna um instrumento de intercessão, onde a repetição do refrão pelo coletivo funciona como uma prece cantada que sustenta a narrativa solo dos milagres. A lírica galego-portuguesa revela, assim, que a vocalidade medieval era capaz de habitar tanto a taberna e o palácio quanto o santuário, sempre pautada pela ação viva da voz que projeta o corpo do intérprete no espaço da tradição poética.

Considerações finais

Pertencente a uma temporalidade na qual a comunicação humana não se limitava pela fixidez da página manuscrita, a cultura medieval configurava-se como um espaço

Revista *OWL Journal*, Campina Grande - PB, v.4 n.4 (2026) - ISSN 2965-2634

A Revista *OWL Journal* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)





eminentemente vocal, onde, conforme assevera Zumthor (1993), a onipresença da voz transformava o dizer poético em um acontecimento social e corpóreo abrangente. Compreender a lírica galego-portuguesa exige, portanto, que ampliemos o olhar do texto, enquanto sequência linguística fechada, para a performance, definida como o evento que se comunica poeticamente com a imanência do presente, integrando sopro, som e gesto em uma ocasião ritualística. No medievo, a poesia não era um objeto de leitura solitária, mas um fenômeno de vocalidade que atuava como o medidor do tempo social, conferindo autenticidade à tradição através da ação viva da voz.

Não obstante a força das instigantes teses trazidas pela arqueologia do saber de Ria Lemaire (1987, 2017) e Aguiar (2020), que reivindica para a mulher o papel de autora original das cantigas de amigo sob o argumento de que elas seriam resíduos de cantos de trabalho e dança femininos, persiste, todavia, a impossibilidade de uma certeza documental absoluta sobre tal origem. É plausível considerar, em uma perspectiva menos linear, que este gênero tenha se fundado em matrizes orais femininas para, posteriormente, ser apropriado e imitado por poetas palacianos que, ao assumirem a voz feminina como um roteiro tradicional, acomodaram essas mensagens ancestrais aos códigos de prestígio da nobreza. Nesse sistema de transmissão, os trovadores figuravam como os arquitetos da composição e gestores do código cortês, pertencendo geralmente à aristocracia, enquanto os jograis, definidos por Lanciani e Tavani (1998) como herdeiros profissionais dos histriões latinos, eram os operários da voz que, situados em camadas sociais subalternas, ganhavam a vida executando a obra alheia ou compondo suas próprias peças para o entretenimento lúdico das cortes.

Delinear as distinções entre os gêneros através da performance permite-nos perceber que a lírica galego-portuguesa operava sob regimes de enunciação dissonantes e específicos. Enquanto a cantiga de amigo se ancora em uma ritualidade de *communitas*, onde o refrão e o paralelismo sugerem uma execução coral e coreográfica vinculada ao corpo coletivo das bailadas, a cantiga de amor instaura um regime de introspecção aristocrática, funcionando como um comportamento restaurado que mimetiza a vassalagem feudal no plano emocional. Por outro lado, as cantigas de escárnio e maldizer rompem com a contenção palaciana para





transformar a voz em uma potência de publicidade agressiva, habitando o espaço da disputa pública e do riso carnavalesco, ao passo que as Cantigas de Santa Maria levam a performance ao espaço da liturgia, convertendo a encenação devocional em um instrumento de intercessão divina e legitimação régia.

Em última análise, a necessidade de voltarmos nossa atenção para a performance na contemporaneidade revela-se fundamental para que possamos, enfim, superar o paradigma *scriptocêntrico* que, conforme denuncia Ria Lemaire (2017), reduziu a produção medieval a registros gráficos despojados de sua vitalidade sensorial. Ao reconhecermos que a literatura medieval foi, antes de tudo, uma obra da voz e do corpo, rompemos a ilusão de que o manuscrito contém a totalidade da experiência poética, reafirmando que o sentido dessas canções só pode ser captado quando reinserido no fluxo do evento vocal. Olhar para a performance é, portanto, resgatar a espessura humana do passado, compreendendo que a arte se realiza no instante fugaz em que a voz projeta o intérprete no espaço partilhado da comunidade.

Desta forma, compreende-se que a lírica galego-portuguesa não se resume a uma tipologia de textos, mas a uma rede de práticas performativas onde a voz desempenha o papel de medidor do tempo social. Seja no coro das bailadas, no lamento solitário do amante cortês, na disputa satírica das praças ou na celebração litúrgica dos milagres, a eficácia dessas composições dependia de sua capacidade de se realizar na ocasião da execução, revelando, em última análise, a centralidade da voz humana na estruturação da cultura medieval.

Referências

AGUIAR, Rafael Hofmeister de. **Por que continuam ensinando que as cantigas de amigo foram escritas por homens?** In: XV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RS, 2020, Passo Fundo. Anais. Passo Fundo: UPF, 2020.

COHEN, Rip. **500 cantigas d'amigo**. Porto: Campo das Letras, 2003.





LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **A cantiga de escárnio e maldizer**. Tradução de Manuel G. Simões. Lisboa: Colibri, 1998.

LEMAIRE, Ria. **Do Cancioneiro das Donas às cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses**. Fragmentum, Santa Maria, n. 49, p. 213-227, jan./jun. 2017.

MARTINS, Mário. A poesia dos goliardos. Colóquio: Letras, Lisboa, n. 48, p. 60-64, mar. 1979.

METTMANN, Walter. **Cantigas de Santa Maria**. Vol. I. Madri: Castalia, 1989.

NUNES, José Joaquim. **Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.

PARKINSON, Stephen; ALONSO, Cláudia Pazos; EARLE, T. F. (ed.). **A Companion to Portuguese Literature**. Woodbridge: Tamesis, 2009.

PIZZORUSSO, Valeria Bertolucci. **As poesias de Martim Soares**. Vigo: Galaxia, 1992.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2019.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Edusp, 1991.

TAVANI, Giuseppe. **Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: introdução, edição crítica e fac-símile**. Lisboa: Colibri, 1999.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. **Cancioneiro da Ajuda: edição crítica e commentada**. Halle: Max Niemeyer, 1904. v. 1.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



REVISTA OWL (*OWL Journal*)

www.revistaowl.com.br – ISSN: 2965-2634



Recebido em: 22/03/2026

Aprovado em: 06/04/2026

Publicado em: 20/04/2026

Revista *OWL Journal*, Campina Grande - PB, v.4 n.4 (2026) - ISSN 2965-2634

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

