

A DONZELA MEDIEVAL PORTUGUESA NAS CANTIGAS DE AMIGO¹

Maria Paula Lamas

RESUMO

As cantigas de amigo são preciosos testemunhos que espelham a vivência feminina na sociedade lusa medieval.

Nestas composições, surge a mulher solteira que revela, geralmente a uma confidente, o seu estado de alma relativamente ao namorado. Muitos e díspares sentimentos são manifestados pela menina, desde a timidez denunciadora da inexperiência amorosa, até à ansiedade de amar e ser correspondida.

A donzela move-se num cenário restrito, clarificando as atividades que lhe competiam no seu quotidiano, e, possibilitando uma melhor percepção do papel desempenhado pela mulher na sociedade portuguesa da Idade Média.

Palavras-chave: cantigas de amigo,

As cantigas de amigo, inseridas na poesia galaico-portuguesa, são preciosos testemunhos literários que espelham a vivência da donzela lusa. Estas composições, de autoria masculina, denotam a visão do homem e a sua perspectiva perante a natureza feminina, sendo um contributo importante para clarificar a posição ocupada pela mulher, na sociedade medieval.

Na Idade Média, a jovem era educada, principalmente, tendo em vista o casamento e o seu futuro desempenho como mãe, de forma a garantir a transmissão do património familiar.² Durante toda a sua vida e em todos os seus estados, a mulher permanecia sob a

¹ Comunicação apresentada nas *X Jornadas Medievales*, realizadas na Cidade do México, em setembro de 2004.

² Relativamente à mulher, na Idade Média, «(...) o legislador debruça-se sobre os três estatutos daquela: a jovem solteira, ou seja, «a manceba em cabelos», a mulher casada ou «mulher velada» e a viúva. (...) a preocupação, manifestada pelo legislador para com as mulheres, respeita única e exclusivamente a uma preocupação para com a família e a sua preservação, como pilar da sociedade que se define por um casamento monogâmico e *inter pares*.» Ferro Tavares, «A mulher e a sua condição na Idade Média portuguesa: da legislação à realidade», 67-83.

supremacia masculina:³ enquanto solteira, tinha de obedecer ao pai, ou ao irmão, no caso de ser órfã; depois de casada, tinha de submeter-se à vontade do marido, e, mesmo na viuvez, continuava condicionada na sua atuação como ser humano.

Essencialmente direcionado para Deus, o homem medieval considerava o corpo como o fulcro das tentações, às quais era imperioso resistir. A alma, parte imortal, teria de ser preservada, como o único meio de alcançar a ambicionada Salvação. A mulher, identificada com a Eva, que se deixou ludibriar pelo Diabo e conduziu o homem à condenação, traduzida pela morte, era considerada fonte de pecado, estando, pela própria essência, mais vulnerável a todo o Mal. Por conseguinte, era necessário vigiá-la permanentemente, sendo controlada pelos membros masculinos, e, na ausência destes, pelo agregado familiar feminino.

As atividades realizadas fora de casa estavam praticamente a cargo do homem, que dominava no campo social, político e jurídico, usufruindo, conseqüentemente, de muitos direitos, enquanto a mulher tinha inúmeros deveres relacionados com o matrimônio, a educação dos filhos e as tarefas realizadas no lar, considerado refúgio seguro.⁴ Para melhor domínio, desde a mais remota infância, a menina era fechada em casa, funcionando os muros desta como muralhas protetoras, que não podiam ser transpostas sem um motivo que o justificasse. Condicionada na sua liberdade, a mulher estava totalmente dependente do homem, o qual agia, segundo os próprios interesses, subalternizando o papel feminino.

Contrastando com a realidade, surge o lirismo galaico-português que se desenvolveu em Portugal, entre os séculos XII e XIV, e que se encontra coligido, entre outras compilações, nos *Cancioneiros da Ajuda*, da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional*.

³ A Bíblia relata que Deus criou a mulher depois de ter criado o homem e a partir deste, ficando aquela conseqüentemente posicionada «(...) desde o ato da sua criação por Deus: secundária em relação ao homem.» Ferro Tavares, «A mulher e a sua condição na Idade Média portuguesa: da legislação à realidade», 67-83.

⁴ «A casa não constituiu para a mulher apenas o espaço no qual ela desenvolve o seu trabalho; mais ainda que espaço económico ela é espaço moral. Com as suas paredes e as suas portas, a casa encarna e representa fisicamente a custódia, circunscreve e isola o interior, preservando-o dos contactos e dos riscos que possam vir do exterior (...).» Vecchio, «A boa esposa», 143-184.

Nestas composições, a figura feminina é o centro das atenções, desde a jovem solteira, de condição humilde, patente nas cantigas de amigo, até à mulher casada, de elevada estirpe, que é venerada, nas cantigas de amor, e, inclusivamente, divinizada, perante o homem que simula ser seu súbdito, prestando-lhe vassalagem. Neste caso, a *senhor*, inatingível, representa o suserano, fingindo o trovador submeter-se ao código da *mesura*, em detrimento próprio, sofrendo a *coita de amor* que o leva à autodestruição. Compostas por homens, estas cantigas refletem a inacessibilidade do relacionamento pretendido, devido à desigualdade do estatuto social, sendo a poesia o único meio de que o trovador dispunha para aceder livremente à sua *dona*. Esta literatura oral apresentava sobretudo um caráter lúdico, versando os temas do simples quotidiano. Em estilo diferente, humorístico e satírico, as cantigas de escárnio e maldizer vão igualmente dar testemunho da sociedade medieval, através de críticas, implícitas ou explícitas, aos costumes e às mentalidades da época.

Estas composições brotaram, com naturalidade, devido às visitas constantes dos nobres portugueses ao reino vizinho e às respectivas relações de amizade e de parentesco. A comprová-lo as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X de Castela, e a propensão poética herdada pelo seu neto, D. Dinis, rei de Portugal. De início, o gosto pelo versejar era monopólio da nobreza, passando progressivamente às outras classes sociais, desde os trovadores aos jograis, mais pobres, que, para ganharem a vida, deambulavam, de terra em terra, para divertirem os senhores, com a declamação musicada de poemas elaborados por si, ou de autoria alheia.

Nas cantigas de amigo, o compositor coloca na boca da donzela desabaços relativos a díspares sentimentos amorosos. A menina manifesta o seu estado de alma, que oscila entre a felicidade de amar e acreditar que é correspondida e a infelicidade face ao ciúme, ou à dúvida, que pode conduzir ao desinteresse pela vida. Em certos casos, o motivo para a decepção passional é desesperante e conducente à *morte de amor*, como sucede com a expectativa frustrada perante um encontro que acabou por não se concretizar, segundo nos canta D. Dinis:

Non chegou, madre, o meu amigo,
e oj`ést`o prazo saido;

ai madre, moiro d`amor
 [(...)]
 Por que menti u desmentido,
 pesa mi, pois per si é falido;
 ai madre, moiro d`amor (COHEN, 2003: 599)

A mãe, experiente e conhecedora das intenções dos jovens apaixonados, surge como confidente, aconselhando a filha a proceder adequadamente. Adotando uma atitude de permanente proteção, a progenitora zela pela felicidade da sua prole feminina, bem como pela preservação da sua inocência. Outras personagens assumem idêntico papel de confidentes, tais como a amiga, ou a irmã, preferencialmente mais nova, que, naquela sociedade hierarquizada, devia prestar-se às vontades da mais velha, servindo, por vezes, de elo entre os namorados.

Na impossibilidade de a menina desabafar com alguém, por razões de pudor ou com receio das conseqüências, a natureza pode assumir semelhante função. Deste modo, aparece personificada, ora numa atitude passiva, de simples ouvinte, abstendo-se de qualquer comentário, ora numa participação mais ativa, funcionando como adversária da jovem, ou, pelo contrário, como sua adjuvante. Desta última situação, dá-nos testemunho a seguinte cantiga do rei *Lavrador*:

- Ai flores, ai flores do verde pino,
 se sabedes novas do meu amigo?
 ai Deus, e u é?
 [(...)]
 - Vós me preguntades polo voss`amigo
 e eu ben vos digo que é san`e vivo
 ai Deus, <e u é>? (Cohen, 2003: 601)

O *verde pino*, à semelhança de vários elementos da natureza, é referenciado em diversas composições, como fazendo parte integrante da vivência diária da donzela medieval. No poema do trovador português Pero Gonçalves de Porto Carreiro, a menina demonstra a sua desolação por ter perdido, debaixo do pinheiro, a aliança oferecida pelo namorado:

O anel do meu amigo
 perdi o so lo verde pino
 e chor`eu bela

O anel do meu amado

perdi o so lo verde ramo
e chor`eu bela (Cohen, 2003: 323)

Em sinal de amor e de compromisso, era habitual o amigo dar à apaixonada presentes, designados por «doãs», que freqüentemente assumiam um significado simbólico. No exemplo apresentado, o fulcro da questão é o anel, representativo de união e de fidelidade, sendo a sua perda prenúncio de separação.

Estando a jovem limitada no espaço físico, as composições cingem-se a poucos cenários,⁵ os quais revelam como era vivido o seu quotidiano. Para além do lar, há referência a outros locais, por onde a figura feminina deambulava, observando as flores, as árvores e os animais e partilhando as suas tristezas ou alegrias com estes. A ilustrar a felicidade, surge a composição do jogral Johan Zorro, *Bailemos agora, por Deus, ai velidas*, que apresenta plena sintonia, a nível de beleza e juventude, entre as *avelaneiras frolidas* e as donzelas que se encontram aí a bailar:

Bailemos agora, por Deus, ai velidas,
so aquestas avelaneiras frolidas,
e quen for velida, come nós velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar (Cohen, 2003: 395)

Para fazer face às tarefas quotidianas, a mulher era forçada a sair freqüentemente. A água, na maior parte dos casos, apenas era fornecida através das fontes públicas, o que implicava freqüentes idas e vindas, transportando potes e bilhas, destinados às lavagens pessoais, às lidas domésticas e à manutenção dos animais. A fonte era, assim, um percurso permitido à menina, que lá se deslocava, diariamente, servindo, muitas vezes, de lugar de encontro com o amigo. O mesmo se passava com o rio, onde as jovens lavavam a roupa da família, sendo também um local destinado ao banho, como se constata no poema que se segue do português Estevan Coelho:

Se o]`o meu amigo

⁵ Quanto aos locais «(...) não nos parece abusivo concluir que o espaço exterior ao lar que é reservado à mulher é restrito e tem como vértices principais, o rio, a fonte, o forno e o moinho. Estes, por sua vez, correspondem a todo um ciclo de atividades domésticas quotidianas, necessárias à subsistência da família (...).» Aguiar Andrade, «A mulher na legislação afonsina: o fuero real», 243-250.

soubess`, iria migo;
e<u> al rio me vou banhar<e>,
al mare

Se o j`el este dia
soubesse, migo iria;
eu al rio me vou <banhare,
al mare> (Cohen, 2003: 208)

Como afirma António José Saraiva, esta composição de Estevan Coelho é uma cena muda (Saraiva, 1990: 186), pois não há diálogo entre a menina e o namorado, funcionando como um pensamento daquela expresso em voz alta. Esta donzela encontra-se no rio, e, enquanto se prepara para o banho, recorda o namorado, com quem notoriamente gostaria de estar naquele momento.

Na Idade Média, era exigido à mulher discrição, não devendo esta exhibir os seus dotes.⁶ O cabelo,⁷ por exemplo, por ser demasiado atrativo, não devia ser ostentado. Apenas as jovens solteiras poderiam servir-se dele como poder de sedução. Daí o auto-elogio que é uma constante neste tipo de cantigas e que vem associado à feminilidade e ao ruralismo, devido à beleza e à simplicidade. Tal narcisismo é manifestado por Johan Soarez Coelho, trovador lusitano, quando numa composição relata a confissão que uma filha faz à sua mãe. A *louçana*, ao deslocar-se à fonte, para lavar os seus cabelos, encontrou o amigo, o *senhor deles*, fato que a fez transbordar de alegria:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte <e> paguei m`eu delos
e de mi, louçana
[(...)]
A la fonte <e> paguei m`eu deles;
aló achei, madr`, o senhor deles
e de mi, <louçana> (COHEN, 2003: 174)

⁶ Relativamente aos dotes físicos da mulher, eram relevantes os olhos e os cabelos: «Ora o magnetismo feiticista do cabelo, só comparável ao dos olhos, é (como o deles) potencialmente mortífero; assim, uma garrida malcasada declara num poema de Juan de Timoneda que se fosse solteira, / con estos cabellos / de bel parecer, / haría con ellos / los hombres perder (...).» Reckert, «Cinquenta cantigas de amigo», 71-248.

⁷ «Os cabelos compridos são um símbolo tradicional da sedução feminina e o sinal do perigo que as mulheres representam.» Frugoni, «A mulher nas imagens, a mulher imaginada», 461-512.

Indubitavelmente os cenários traduzem os espaços onde a figura feminina se movimentava e que, à exceção do lar, eram locais exteriores, abertos e isolados,⁸ propícios a alguma liberdade e coadunados com os encontros amorosos. Um trajeto também muito utilizado era a ida a um recinto de culto religioso, pois a Igreja assumia um relevante papel no quotidiano medieval. A religiosidade popular está patente nestas cantigas, verificando-se que as mães se deslocavam às ermidas, ou em peregrinação aos santuários, para orarem, ou pagarem promessas, e as filhas para namorarem. Estas romagens implicavam festividades, em louvor de Deus, dentro e fora dos templos do culto, ocasiões propensas a cânticos e bailes, onde todos conviviam. Assim, as romarias traduzem convites ao amor, sendo também um pretexto utilizado pelas jovens que habitualmente acompanhavam as progenitoras e que aproveitavam esta saída, para estarem *fremosas* e dispostas a encantarem os seus pretendentes, conversando e dançando com eles.

Sob a capa da ingenuidade, estava a desinibição das donzelas que seduziam os rapazes, usufruindo dos prazeres da vida e reservando para as mães as obrigações de cariz espiritual. No poema de Pero Vivieaz, *Pois nossas madres van a San Simon*, (Cohen, 2003: 223), as meninas revelam abertamente o seu objetivo de se divertirem, enquanto as mães estiverem a queimar velas,⁹ tendo em conta as próprias intenções e as das filhas, o que simboliza a continuidade das gerações. Por sua vez, a jovem fazia as suas preces, quando tinha saudades do namorado e pretendia vê-lo, ou quando este corria qualquer risco, confirmando-se que a prioridade era a sua vida amorosa. Este relacionamento passava por um jogo de sedução,

⁸ «A série lexical mais amplamente utilizada pelos autores de *cantigas d'amigo* para a ambientação do enredo (...) apresentada nos seus textos evoca uma paisagem bucólica primaveril, dominada pelo verde da erva, mas rica de árvores em flor, sobretudo pinheiros e avelaneiras, com algumas romãzeiras, semeada de nascentes e fontes e atravessada por um ou outro rio (...). São frequentes as igrejas, as ermidas e os pequenos santuários locais (*igreja, ermida*) e raros, pelo contrário, os lugares habitados (...).» Tavani, *Trovadores e jograis*, 206-207.

⁹ «As velas acesas são os significantes de um significado bissêmico que corresponde a duas funções sociais distintas mas complementares, ligadas ao bem estar respectivamente material e espiritual da comunidade. (...) A função espiritual é própria das mães, visto terem elas já cumprido a outra, material, que agora toca às meninas em idade de casarem.» Reckert, «Semiótica da cantiga», 11-29.

com uma linguagem própria, desde o olhar, ao vestuário, complementado pelo ritmo corporal das jovens.

As cantigas de amigo são aparentemente inocentes, sendo imperioso fazer leituras mais profundas, que passam pelo simbolismo das palavras e que remetem para o verdadeiro campo em que se situam, ou seja, para o mundo físico. Estas composições, sendo da autoria de homens, acabam por manifestar, se bem que veladamente, os verdadeiros desejos e pensamentos destes, sob a capa da identidade feminina e das respectivas palavras ingênuas. Assim, para além do quotidiano simples denunciado nos versos, há que ter em conta o discurso, a nível metafórico, que, por vezes, conduz ao sensualismo, subjacente nas palavras e expressões que contêm segundos sentidos.

Hefer Macedo fez o estudo da cantiga de D. Dinis, *Levantou s` a velida*, alertando para o fato de este poema não ter a inocência que aparenta.¹⁰ O vento, a lavagem da roupa e a cor alva¹¹ sugerem descodificações que extravasam uma análise imediata e simplista. Observemos os seguintes versos e a ambigüidade que lhes está implícita:

Levantou s` a velida,
 levantou s` <aa> alva,
 e vai lavar camisas
 eno alto,
 vai las lavar <a> alva
 [(...)]
 O vento lhas desvia;
 levantou s` <aa> alva,
 meteu s` <a> alva en ira
 eno alto,

¹⁰ «No plano narrativo imediato o poema de Dom Dinis é efetivamente a pequena descrição de um episódio do quotidiano rural que parece ser apenas: uma rapariga levanta-se de madrugada e vai lavar roupa que o vento leva e que ela, zangada, segue. No plano metafórico, o significado do poema é muito mais complexo, e, para o leitor ingênuo, extremamente surpreendente porque sem relação imediata com o episódio narrado: descreve uma primeira experiência sexual que, por sua vez, caracteriza, no plano simbólico, o erotismo como uma força abstrata de cuja manifestação concreta o episódio narrado é uma exemplificação.» Macedo, «Uma cantiga de Dom Dinis», 59-70.

¹¹ «A polissemia de *alva* proporciona a coexistência de três sentidos para o 1º verso do refrão: levantou-se a (donzela) branca + levantou-se pura + levantou-se ao amanhecer. Terá sido intenção do poeta jogar com estes três sentidos? A verdade é que *alva* é, não só palavra-chave e palavra-rima, mas também modelo fónico da cantiga, cujo ritmo parece ter sido a primeira escolha do poeta.» Gonçalves, *A lírica galego-portuguesa*, 295.

vai las lavar <a alva> (COHEN, 2003: 602)

O vento que surge nesta composição encontra paralelo no *cervo do monte que volvia a augua*, referido no poema *Digades, filha, mha filha velida*, de Pero Meogo, (Cohen, 2003: 425), pois ambos os vocábulos identificam-se com o elemento masculino. Pela sua subjetividade, a cantiga de D. Dinis tem suscitado diferentes leituras. Entre elas, a hipótese de simbolizar a recusa, por parte do namorado, ao convite amoroso da menina, daí a sua fúria contra o vento, que substituiria o amigo e que impossibilitaria a concretização dos seus desejos íntimos.¹² Maria do Rosário Ferreira considera que esta interpretação é aceitável,¹³ pela correspondência simbólica entre a cantiga *Levantou s` a velida* e a lenda de *Tristão*, que seria naturalmente do conhecimento da corte de D. Dinis. Argumenta este seu parecer, apresentando alguns elementos coincidentes nestas duas composições literárias, como sucede quando Isolda cavalga, ao longo de um riacho, e a água vai salpicando e percorrendo o seu corpo. Tal fato suscita-lhe comentários comparativos, entre o procedimento ousado deste elemento da natureza e o comportamento platônico de Tristão, que, segundo a história, não teria consumado o seu casamento com Isolda das Brancas Mãos, nome que igualmente remete para *alva* e que poderá identificar a *velida*, simbolizando, em ambos os casos, *virgem rejeitada*.

No seu estudo, Helder Macedo recorda o episódio da *Odisséia*, de Homero, em que a filha do rei Alcino, Nausica, vai lavar as vestes, como preparação para o seu anunciado casamento,

¹² «Reinterpretemos a cena: a *velida* prepara-se para um encontro amoroso, como a *lavagem* indica; o amigo não vem; o *vento* substitui-se ao amigo, interagindo de forma simbolicamente erótica com a *velida* núbil, o que, por contraste, torna ainda mais vívida a ausência do amigo; a *sanha* da *velida* seria, então, a manifestação da sua decepção pelo fato de essa inesperada consumação amorosa simbólica se substituir à real, desejada. Ao contrário do que acontecia na composição de Meogo, onde a *água volvida* velava imageticamente o êxtase sexual da *velida* «leda dos amores», em D. Dinis a *sanha* da *alva* descobre a frustração da *velida* perante uma vivência apenas fantasmática da sexualidade.» Ferreira, *Águas doces, águas salgadas Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, 135.

¹³ «De acordo com a interpretação proposta, esta cantiga de D. Dinis (...) representa simbolicamente uma cena paradoxal: a recusa masculina perante o convite feminino. Tal situação, surpreendente numa cultura em que a modelização literária do mundo equacionava simbolicamente o acesso à mulher e ao amor com a coroação do percurso do herói, constitui uma opção estética pelo menos curiosa.» Ferreira, *Águas doces, águas salgadas Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, 137.

salientando que a água e a lavagem das roupas assumem significados figurativos, remetendo para núpcias e feminilidade sensual, paralelamente à cantiga *Levantou s` a velida*. Igualmente o vento e o pólen por si transportado poderão conduzir ao mesmo campo metafórico, como nos refere Helder de Macedo, que ilustra este seu pensamento, fazendo alusão ao quadro, *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. Nesta obra de arte, e de acordo com a mitologia, a deusa do amor e da beleza teria emergido da espuma do mar, sendo apresentada pelo pintor sobre uma concha que paira nas águas e que é empurrada pelo deus Zéfiro e pela brisa Aura, em direção à terra. A figura de Vênus é extremamente sedutora, encontrando-se a deusa despida e tapando parte do corpo com o seu longo cabelo, pronta a ser envolvida pelo manto que lhe é fornecido por outra divindade. Consta-se, deste modo, que os elementos da natureza presentes na composição *Levantou s` a velida*, de D. Dinis, originam diversas descodificações, à semelhança de muitas outras obras que só aparentemente são ingênuas.

Naturalmente, as cantigas de amigo, por serem de autoria masculina, manifestam mais a imagem elaborada mentalmente pelo homem em relação à mulher do que os desejos e sentimentos desta, sendo, no entanto, bem elucidativas sobre os costumes da época. Na realidade, a poesia trovadoresca é um jogo masculino, em que o homem entra para vencer, colocando ilusoriamente a mulher no fulcro das atenções, respeitando-a, e, inclusivamente, idolatrando-a, fictícia e contrariamente ao que acontecia no quotidiano medieval galaico-português.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Amélia Aguiar, «A mulher na legislação afonsina: o fuero real», in *Separata de Actas do Colóquio A mulher na Sociedade Portuguesa*, vol. I, Coimbra: Instituto de História Económica e Social da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986.
COHEN, Rip, *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003.

DIAS, Aida Fernanda, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. I, Lisboa: Verbo, 1998.

FERREIRA, Maria do Rosário, *Águas doces, águas salgadas Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto: Granito Editores e Livreiros, 1999.

FRUGONI, Chiara, «A mulher nas imagens, a mulher imaginada», in *História das mulheres A Idade Média*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, vol. 2, Porto: Afrontamento, 1990.

GONÇALVES, Elsa, *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

MACEDO, Helder, «Uma cantiga de Dom Dinis», in *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed., Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

MENESES, Paulo, *Trovadorismo galaico-português (vozes & afectos)*, Cascais: Patrimonia Literaria, 1998.

RECKERT, Stephen, «Cinquenta cantigas de amigo», in *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed., Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

———. «Semiótica da cantiga», in *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed., Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

SARAIVA, António José, *Poesia e Drama*, Lisboa: Gradiva, 1990.

TAVANI, Giuseppe, *Trovadores e jograis*, Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

TAVARES, Maria José Ferro, «A mulher e a sua condição na Idade Média portuguesa: da legislação à realidade», in *Estudos sobre as mulheres*, Lisboa: Universidade Aberta, 1998.

VECCHIO, Silvana, «A boa esposa», in *História das mulheres A Idade Média*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, vol. 2, Porto: Afrontamento, 1990.