

**UMA LEITURA LEXICOGRÁFICA
DE DUAS CANTIGAS DE AIRAS NUNES
SUBSÍDIOS PARA UMA REVISÃO
DO QUADRO LÍRICO DO COTIDIANO MEDIEVAL**

Clarice Zamonaro Cortez (UEM)

Maria Regina Pante (UEM)

RESUMO

O presente ensaio tem como objetivo apresentar uma dupla leitura (revisão lexicográfica e histórico-literária) tomando como corpus duas cantigas do clérigo compostelano Airas Nunes. Desde a Antigüidade Clássica, a Primavera era comemorada com procissões, festas, danças e alegorias populares e na Idade Média, essa variante remete a esses cortejos, retratando encantadores quadros líricos do cotidiano medieval.

PALAVRAS-CHAVE: Filologia, literatura portuguesa medieval, quadro lírico do cotidiano, morfologia histórica.

Proceder à leitura de textos medievais não é tarefa fácil, seja pela própria apresentação do manuscrito, quando há possibilidade de pesquisa, seja pela carência de obras disponíveis em bibliotecas ou até mesmo no mercado livreiro. Ainda assim, quando encontrados em bibliotecas, não são permitidas reproduções xerográficas, com a justificativa de que tal procedimento, com o tempo, pode arruinar tais documentos. Quando encontradas em livrarias, em especial nos sebos, muitas vezes essas obras encontram-se incompletas, arruinadas ou com preços supervalorizados, impossibilitando sua aquisição. Ainda assim, em um caso ou outro, não são os manuscritos que estarão disponíveis, e sim edições fac-similadas e/ou diplomáticas, muitas vezes acompanhadas de edições críticas, com extensos e exaustivos aparatos críticos, além das notas de roda-pé.

Logo, o leitor estudioso não raro se depara com obras que já apresentam “traços” de seu pesquisador, fato que deve ser considerado, em se tratando, principalmente, de edições críticas. Tais traços podem referir-se à má compreensão de letras, a desconhecimentos de fatos lingüísticos, à ignorância de siglas e abreviaturas, a saltos-borrões, à má separação ou junção indevida de sílabas, dentre outros. Acrescente-se a estes traços, o fato, não menos importante, que não remete a ‘erros’, e sim à interpretação daquele que procedeu à leitura

ou ‘análise’ da obra. Assim, o estudioso deixa transparecer aquilo que construiu, seus procedimentos e técnicas de análise, suas marcas, o que torna uma obra sempre passível de nova leitura, por meio de outros olhos... .

Nosso propósito, no entanto, não é o de proceder à análise exaustiva de aspectos fonético-fonológicos, morfológicos, sintáticos e semânticos, pois certamente alguém já o fez. Embora sejam estudos de suma importância para o conhecimento da língua portuguesa arcaica, trata-se de uma investigação limitada, de cunho filológico, no sentido mais restrito do termo, e que não nos permite conhecer a matéria tópica da primitiva lírica peninsular. A esse respeito, Spina é da opinião que

ainda quando fatores morais e sociais não fossem idênticos, havia um denominador comum sobre que repousavam estas florações poéticas: o ideal que as animava, um estilo de vida social mais ou menos semelhante, mas sobretudo um conjunto de temas e fórmulas expressivas. A migração destas fórmulas poéticas, da poesia occitânica para as suas sucursais românica e alemã, só foi possível porque havia entre estas vegetações líricas um conjunto de afinidades espirituais. O lirismo galego-português possui valores próprios, mas a dívida para com a poesia occitânica é ponderável. (...) Na literatura portuguesa, se excetuarmos os estudos de Maria Rosa Lida sobre o “veado ferido ao pé da fonte”, o de Harri Meier sobre “os olhos verdes”, e os artigos esparsos (de interesse filológico, não literário) a respeito da expressão “senhor branca e vermelha”, podemos dizer que pouco ou quase nada se tem feito. (1966: 35).

E para finalizar, o mesmo autor afirma:

existe uma última etapa da filologia que ninguém estuda, que é a transposição do texto, não é a fixação. É aquilo que não está no texto. A ela pertencem, por exemplo, a autoria, a adaptação, a época. É a valorização da obra perante as obras do mesmo gênero. Eu faço do texto um instrumento para o estudo da alma, do espírito de uma época, de uma comunidade. Não é preciso mostrar o Curtius, é só ler, por exemplo, Johan Huizinga em “O Declínio da Idade Média”. É um monumento de filologia porque ele partiu das crônicas, da memória, da poesia da época e, com isso, reconstruiu a mentalidade borgonhesa no fim da Idade Média. É uma parte ensaística [da filologia], mas partindo do texto. Isso é o aspecto transcendental da filologia. É transcender o texto, é superar o texto mesmo aproveitando o texto. Ninguém estuda filologia assim. (...) E o Curtius, depois desse estudo, chegou à conclusão de que existe uma absoluta unidade da civilização ocidental. (*Folha de São Paulo*, 9/12/01, Folha Mais: 12-14)

Baseado nesse ponto de vista de Spina, nosso propósito aqui é

o de proceder à leitura de duas cantigas da autoria do clérigo com-postelano Airas Nunes, as de números 454 e 462, pertencentes ao Cancioneiro da Vaticana, buscando aproximar o papel desempenhado pela Natureza na poesia lírica trovadoresca e na Antigüidade Clássica: a *descriptio naturae*.

Segundo Nunes, o clérigo galiciano,

é um dos trovadores mais notáveis do seu tempo, quer pelo número de composições que dele nos restam, quer pela maleabilidade de talento que elas nos revelam em seu autor. Airas Nunes seguiu nas suas cantigas ora a maneira provençal, ora a popular. Contemporâneo do rei sábio e de seu filho, Sancho IV, deve ser colocado no número dos trovadores afon-sinos. (1959: 531)

No Cancioneiro da Vaticana (CV) estão presentes dezessete de suas composições (454 a 469; e 1133), todas repetidas no Cancio-neiro da Biblioteca Nacional (CBN) (868 a 876; 879 a 885; e uma não numerada). Colaborou, com Afonso X, o Sábio, na elaboração das Cantigas de Santa Maria, pois seu nome aparece no *Códice Prín-ceps*, à margem da cantiga 223. Expoente dos três gêneros da poesia medieval, compôs cantigas de amor, de amigo (cf. o tipo '*Bailada*' - CV 462, CBN 818), de escárnio e mal-dizer (cf. o tipo '*Sirventês Moral*' - CV 455, CBN 871). Além de aproveitar em suas poesias a tradição popular e o simples, seguiu também as tendências da escola provençal, utilizando-se de certos vocábulos dessa língua em duas cantigas de amor. São características de suas poesias a perfeita mes-tria rítmica e a singular beleza de seus versos.

Para que possamos proceder a uma leitura das cantigas do clé-rigo Airas Nunes, procedemos a algumas alterações no texto, a fim de esclarecer passagens pouco legíveis, devido a *lapsus calami* dos copistas, bem como a falhas de impressão e outras que porventura surgirem. Em decorrência desses problemas, Bell é da opinião que

... em poesias de tal valor tem muita importância um bom texto; a regra para semelhantes textos deve seguir à letra os códices originais, tentar reproduzir o que escreveram os poetas, conseguir a uniformidade de or-tografia tanto quanto possível, deixando as variantes para as notas no fundo das páginas e sobrecarregar o menos possível tão delicadas líricas com acentos e outras coisas pesadas. Deveríamos rejeitar toda a espécie de acentos que não se tornem indispensáveis para distinguir uma palavra de sua homônima: os portugueses podem encher de acentos o português moderno, mas não devem impô-lo aos primitivos *Cancioneiros*. (1947: 20)

Por isso, as cantigas por nós apresentadas já apresentam algumas alterações, a saber: desdobramento de abreviaturas; substituição da nota tironiana pela conjunção **e**, separação de aglomerados com duas ou mais palavras; união de palavras que estão separadas; simplificação de geminadas iniciais; substituição do **s** floral; eliminação do **h**, sem justificação etimológica; desdobramento de nasais; substituições das vogais **u** e **i** em função consonântica; substituição do **y**, vogal ou semivogal, pelo **i**, correção de grafias, além da manutenção de alguns termos, característicos deste período: *pola*, *trobar*, *ascuitar*, etc. Tais procedimentos não resultaram em grandes alterações no texto original, respeitando, assim, a vontade do autor. Quanto às notas de cunho morfológico, procuramos apenas pôr em destaque o vocabulário pertinente ao nosso propósito: a exaltação à primavera, traçando um fio condutor entre características da Antigüidade Clássica e a Idade Média.

5 Que muito m'eu pago deste verão,
 por estes ramos e por estas flores
 e polas aves que cantan d' amores,
 por que ando i ledo sen cuidado
 e assi faz tod'omen namorado,
 sempr'i anda led' e mui loução.
10 log'eu Cand'eu passo per algumas ribeiras,
 so boas arvores per bons prados,
 se cantan i passaros namorados,
 e log'ali d'amores vou trobando,
 e fazo cantares e mil maneiras.
 Ei eu gran viç'e grand'alegria,
 quando mias aves cantan no estio.

(Airas Nunes, clérigo, 452 CV)

A cantiga de nº 454 (CV), objeto de nossa análise, foi classificada por Nunes (1928:221-222) como um verdadeiro **Hino à Primavera**, pois o autor celebra a alegria dessa estação, entrelaçando o tema da natureza às suas vivências amorosas. A temática empregada é a relação íntima da natureza com o sentimento do poeta, e não o trovador cantando seus próprios sentimentos: a dor do amor impossível - *coyta d'amor* -, a loucura por amor - *sandeece* -, a frustração e a súplica apaixonada que denota ao amor um cunho de obsessão. Também não mostra, como é comum nas cantigas de amor, o ambiente palaciano ideal à poesia, atribuindo-lhe, conseqüentemente, um certo ar de convencionalidade, intelectualidade e aristocracia. Ao

contrário, nessa cantiga, a paisagem suscita no eu-lírico, estados de alma, sem, no entanto, ultrapassar os limites estreitos do convencionalismo da paisagem: trata-se de uma reprodução da Natureza da poesia provençal.

Segundo Tavani,

um lugar à parte ocupa no cancionero de Ayres Nunes a singular cantiga de primavera *Que muyto m'eu pago d'este verão*, em que o trovador abandona decididamente os modelos tradicionais da cantiga galego-portuguesa para se referir à tradição lírica occitânica e francesa, a que o seu texto parece ligado por múltiplos elementos temáticos e lexicais. (1998: 220-1)

Muitos são os elementos lexicais, de origem provençal ou não, de que faz uso Airas Nunes, com o intuito de descrever a natureza, em seu Hino á Primavera (462-CV), e em sua pastorela, embora nesta última a temática seja outra: nela os trovadores evitam o diálogo, contentando-se, apenas, com o solilóquio da pastora, com o seu suspirar pelo amado, sem participar diretamente da cena:

Oi' oj'eu ãa pastor cantar,
du cavalgava per ãa ribeira,
e a pastor estava [i] senlheira,
e ascondi-me pola ascuitar,
5 e dizia mui ben este cantar:
"So lo ramo verde frolido
vodas fazem a meu amigo
[e] choram olhos d'amor." ³⁰
E a pastor parecia mui ben
10 e chorava e estava cantando;
e eu mui passo fui m'achegando
pola oir e sol non falei ren;
e dizia este cantar mui ben:
"Ai estorninho do avelanedo,
15 cantades vós e moir[o] eu e pen[o]:
e d'amores ei mal!"

E eu oi'-a sospirar enton,
e queixava-s'estando con amores,
e fazi' [ũ]ja guirlanda de flores,
20 des i chorava mui de coraçon

³⁰ Carolina M. de Vasconcelos tem estes versos por genuinamente populares, tendo sido pelo poeta intercalados na sua composição, e, segundo ela, serão o que de mais antigo de poesia popular subsiste. Diz que a 2ª estrofe seria: Solo florido e verde ramo / vodas fazem a meu amado / choram olhos d'amor. (apud Nunes, 1959: 294).

e dizia este cantar enton:
“Que coita ei tan grande de sofrer!
amar amigu’e non [o]jousar veer,
e pousarei so l’avelanal.”

- 25 Pois que a guirlanda fez a pastor,
foi-se cantand’, indo-s’en manselinho,
e tornei-m’eu logo a meu caminho,
ca de a nojar non ouve sabor,
e dizia este cantar ben a pastor:
- 30 "Pela ribeira do rio cantando
ia la virgo d’amor: quen amores
à como dormirá, ai bela frol!”.

(Airas Nunes, clérigo, 454 CV)

Dentre os elementos lexicais que se prestam à descrição da natureza das duas cantigas estão os verbos *pagar*, *trobar* e *cantar*; os nomes referentes à natureza: *verão*, *estio*; *ramos*, *flor*, *guirlanda de flores*; *ribeira*, *rio*; *árvores*, *avelanedo*, *avelanal*; *pássaros*, *aves*, *estorninho*; os nomes abstratos: *vodas*, *alegria*, *ledo*, *loução*, *viço*, *namorado*, *mil*.

1. pagar (462, 1) = v. tr. do lat. *pacare*, e este de *pax*, *pacis*, contentar, satisfazer; v. pron. pagar-se, ou seja, ter prazer em, gostar de, agradecer-se de, contentar-se com; **trobando (462, 11)** v. tr. (do prov. *trovar*, fr. *trouver*, e *turbare*, p. ex. a água para achar peixe); fazer cantigas, inventar versos, poetar). O termo remete aos pescadores que turvavam as águas com trovisco e outros preparos, para apanhar com mais facilidade os peixes. O termo *trovar* com v, só vai surgir do século XVI em diante; **cantares (462, 12)** e **cantar (454, 5, 13, 21, 29)**, formas substantivadas do verbo cantar, e os verbos **cantando (454, 10, 26, 30)**, **cantades (454, 15)** e **cantar (454, 1)**, do lat. *cantare*, exprimem o estado de alma do poeta em 462 e da pastora, em 454.

2. os nomes uerão (462,1) do lat. *tempus ueranum* (de *ver*, primavera) > verão. Em princípio, no latim clássico, o termo era empregado com valor adjetivo junto ao substantivo *tempus*. Posteriormente, devido à elipse do substantivo, passou-se a empregar o adjetivo com valor substantivo. Dessa forma, já no latim popular, usava-se *hibernus*, *oestivus*, *ueranus*, entendidos como *tempus*, através de derivação sematológica; **ramos (462, 2; 454, 6)**, do lat. *ramus*; o vocábulo **flor (462, 2)**, **frolido (454, 6)**, **flores (454, 19)** e **frol (454, 32)** é im-

portado do provençal, mas advindo do latim *flōs, flōrīs*. O termo *flor* e sua variante, *frol*, referem-se à primavera: (cf. *Proençaes soem mui bem trobar, / e dizem eles que é com amor; / mais os que trobam no tempo da frol...* Vasconcelos, Textos Arcaicos); **ribeyras** (462, 7; 454, 2, 30) e o termo **rio** (454, 30) ‘margem do rio, litoral do mar, ribeira’, tem origem no subst. fem. lat. *ripa*; (cf. it. *riva*; fr. *rive*), do qual também procedem o fr. *rivière*, a que corresponde o port. *ribeiro*, it. *riviera*, esp. *ribera* e do port. *ribeira* são formas reduzidas o esp. *vera*, margem, e o port. *beira*; **aruores** (462, 8), do latim *arbore*, mantém o **r** antes de consoante; o **b** depois de vibrante ou lateral passa a **v**: *albam* > alva; *arbore* > árvore; **passaros** (462, 9), do latim *passer, passeris*, ‘pardal’, atesta a influência do **r** sobre o **e** vizinho, passando-o para **a**. Esse fato deve ter ocorrido já no latim vulgar, pois a forma *passaru-* é encontrada em várias línguas românicas; **aves** (462, 3) do lat. *avis*; **guirlanda** (454, 19, 25), do fr. prov. *guerlande*, coroa de flores; **estorninho** (v. 14) s.m. (do lat. **sturninus*, diminutivo de *sturnus*), pássaro conirostro, de plumagem negra, lustrosa, malhada de branco com reflexos verdes e purpúreos; **avelanedo** (v. 14) e **avelanal** (v. 24) s.m. (de avelana, do lat. *abellana*), lugar onde crescem as avelaíras. (cf. avelã, do lat. *abellana*, esp. it. *avellana*, fr. mod. *aveline*, médio *avelaine* (de or. provençal, segundo M. Lübke). Há também as variantes *avelal*, *avelaneira*, *avelar*, *aveleira*, *aveleiral*.

3. os nomes abstratos **namorado** (462, 5, 9): *in + amor + atu* (terminação participial passiva) e aférese da vogal inicial **i**, da mesma forma que com *in + odio* > enojo > nojo; cf. (454, 28); **loução** (462,6) (**lautianu*?) adj. ‘de belo aspecto, formoso’ também apresenta várias hipóteses, dentre elas a de Nascentes (1955), segundo o qual significa ‘vistoso, bem arreado, janota’; o numeral **mil** (462, 12), do latim *mille*, é empregado para exprimir uma quantidade indeterminável, porém grande. O poeta emprega *e mil maneiras*, descrevendo seu estado de alma, pela alegria da primavera; **viço** (462, 13) s.m. da forma latina *vitiu* ‘com, prazer, deleite’, empregado procliticamente, perdeu seu acento por estar ligado de forma muito estreita com a palavra que o segue ‘viç’e’. Nesse caso também faltou o emprego do substantivo latino *vitiu*, donde *vezo*, *vitiare*, *vezar*, *avezar*, *viciar*, *vicioso*, *viço*. Convém ressaltar que nessa época já havia confusão na pronúncia entre **-ci-** e **-ti-**, pois este último, seguido de vo-

gal, pronunciava-se **-ci-**. Daí a pronúncia *vitiu* > vício; *laetitia* > lediça; **alegria** (462, 13) s.f. júbilo, exultação da alma, contentamento. Sin. alegria como contentamento, o arc. *ledice* ou *lediça*, do f. latino *laetitia* – cf. o adj. *ledo*; **estio** (462, 14) deriva-se do termo *tempus oestivum*, de *oestus*, 'calor': **oestium** > estio; **vodas** (v. 7) conjunto de práticas, rituais umas, profanas outras, que acompanham o casamento, deram os romanos o nome de *nuptiae*. Os portugueses, porém, e os espanhóis preferiram o nome *boda*, tendo de certo em vista um dos números vários que o programa da festa comporta, o banquete, que na sua origem deveria representar o cumprimento de uma promessa ou voto feito pelos nubentes. Pidal e Coelho tiram o esp. *boda* do plur. lat. *vota*, votos matrimoniais. (*vota*, com sonorização, *boda*).

As cantigas de amigo, segundo a crítica especializada, existem de longa data. Alguns séculos antes de Cristo, registram, na China, cantigas de mulher, cuja popularidade era notada. Parece que a iniciativa do amor já estava reservada à mulher, desde aquela época.

Na remota Idade Média, a mulher executava e compunha canções eróticas e o rude cavaleiro já consentia em ser amado. A cultura do amor-cortês, produto de uma cultura renascente, acabou invertendo os papéis e transformando radicalmente o homem, lançando-o aos pés da mulher. Cabia a ela exercer o papel ativo, deixando-se adorar e estimulando uma vida espiritualmente superior. Desse lirismo pré-trovadoresco restam escassos vestígios na poesia europeia, tendo-se conservado em Portugal com muito vigor, precedido das cantigas de mulher do lirismo mozarábico. O homem, tornado artista, respeita o uso antigo e finge-se de mulher enamorada, transformando-se nela através de um esforço de imaginação admirável. Surgiram, assim, as cantigas de amigo.

Lapa explica-nos que "o homem só se pode transformar no que é semelhante a si próprio; logo, a dona cai do seu pedestal de adoração e torna-se igual ao homem, perde em sublimidade, mas ganha em humaníssimo encanto". (1973, 151). Assim, o trovador fica desobrigado do código de regras formais e sente-se livre para fazer as mais variadas combinações do seu amor, estendendo-se para uma variedade "formosa". Centra-se na característica fundamental da cantiga de amigo: "o estado sentimental, criado à namorada pela ausência do amigo; e a situação doméstica da filha sob o poder vigilante

da mãe". O aprofundamento destas duas características conduziu o trovador a um meio rural e burguês, em que a mulher desempenhava, realmente, um importante papel, uma vez que os deveres com a guerra obrigavam o homem a ausências repetidas, deixando o lar e os filhos confiados à companheira. Por força da lei, a mãe detentora de largos poderes, protegia a moça solteira ou a mulher casada.

Dentro desse gênero, há uma distinção metodológica, que são os tipos de cantiga de amigo. No presente ensaio, as denominadas *bailias* ou *bailadas* compostas por Airas Nunes exemplificam o cotidiano da vida das moças, em que a dança estava incluída, além das tarefas domésticas e da obrigatoriedade de freqüentar as rezas e as romarias.

Esse costume de danças sob as árvores floridas já era praticado nas festas mitológicas, em que as procissões do mês de maio, festas pagãs, marcavam um ritmo paralelo da vida humana e dos ciclos da natureza, pontuando a vida popular das cidades. Eram grupos de jovens que andavam pelas ruas das cidades agitando ramos floridos, no início da primavera. Fantasiados e floridos, esses jovens rodeavam um carro que conduzia o deus da festa – o Amor. Registram-no Anacreonte e Ausônio e, mais tarde, no Renascimento, os versos de Poliziano e telas de pintores italianos.

Esses espetáculos não teatrais, como afirma Francastel (1982), por um curioso paradoxo, a Igreja os conservou, contribuindo por todos os meios para fazer condenar uma evolução demasiado marcada pelo paganismo, assegurou, em grande parte, a sobrevivência das formas de festejos populares, mais próximas que os novos mitos da sensibilidade popular. Por volta de 1480-1485, uma mudança do pensamento moderno foi traduzida com maestria por Botticelli, em sua famosa tela *Primavera*.

As cantigas medievais retrataram a graciosidade das moças, inseridas num *topos* primaveril. Lang denominou-as de *baladas* e Bell, *cossante*, que viria de *corsu*, ou terreno onde se dança ou o próprio baile de roda. Há discussões de origem histórico-terminológica a respeito do uso da palavra *cossante*, chegando-se à *bailada*, versos que retratam moças chamando as amigas para o ritual primaveril, motivo maior para atrair a atenção do amigo sobre a sua beleza, num apelo ao amor.

Já as pastorelas, vindas da França, nos apresentam uma disputa amorosa entre o cavaleiro e a pastora, quase sempre com resultados negativos para ele. Na literatura portuguesa conhece-se um tipo mais simples e talvez mais primitivo da pastorela, como no exemplo por nós escolhido, que nos figura uma moça (ou moças, às vezes) num quadro bucólico, suspirando de amores pelo amigo. Se o cavaleiro entra em cena, exerce um mudo papel de limitar-se a ouvir os cantares da moça (vv. 20 e vv. 30-32) e o seu sofrimento pela ausência do amigo.

A cantiga de amigo, na sua expressão literária, não é uma coisa ingênua e sim um produto refletido de arte, um feixe de observações do mais alto valor sobre o feitio psicológico da mulher. Toda a escala sentimental da vida amorosa da menina, tanto nas *bailadas* como nas *pastorelas*, nos é comunicada com o mais vivo realismo: a timidez, o pudor e a inexperiência do amor, a garridice, a alegria e a beleza de cenário primaveril. Toda essa gama de emoções está representada em exemplos graciosos ou vibrantes de paixão e ternura femininas, confirma-se no seu valor estético-literário e, principalmente, no aspecto histórico-filológico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FIGUEIREDO, C. de. *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Sociedade, [s.d.].
- CIDADE, H. *Lições de Cultura Luso-Brasileira: Épocas e Estilos*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.
- FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. Trad. de Mary A. L. Barros. São Paulo: Perspectiva, 1882.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp; Hucitec, 1996.
- LAPA, M.R. *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*. 8^a. Coimbra: Coimbra, 1973.
- LIDA, M. R. *Perduración de la literatura antigua en Occidente. Romance Philologie*, 5 (2 3): 99-131, nov. 1951 – feb. 1952.
- . *Transmisión Y recreación de temas greco-latinos en la poe-*

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

sía española. *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939; 4: 1942; 8: 1942.

MAGNE, A. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Especialmente os períodos medieval e clássico. Rio de Janeiro: INL, 1964. v. I e II.

MEIER, H. *Ensaio de filologia românica*. Lisboa: Revista de Portugal, 1945.

NUNES, J. J. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928, 1926, 1928. 3 v.

———. *Crestomatia Arcaica*. 5ª ed., Lisboa: Clássica, 1959.

SPINA, S. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: FFCLUSP, 1966. Boletim nº 300.

TAVANI, G. *Ensaio Portugueses*. Filologia e Linguística. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1998.