

ELVIRA LÓPEZ, SEU PEOM E SUA MAETA: SOBRE DUAS CANTIGAS SATÍRICAS DE JOÃO GARCIA DE GUILHADE

HENRIQUE MARQUES SAMYN*

RESUMO

Tendo frequentado a corte de Afonso X, o trovador português João Garcia de Guilhade está entre os que compuseram cantigas sobre as soldadeiras – mulheres que participavam do espetáculo trovadoresco e que estão entre os alvos privilegiados de cantigas satíricas. Este artigo propõe leituras para duas cantigas compostas por Guilhade sobre uma mesma soldadeira: “Elvira López, que mal vos sabedes” (B 1487, V 1099); e “Elvira López, aqui noutro dia” (B 1488, V 1100).

PALAVRAS-CHAVE: trovadorismo galego-português; soldadeiras; cantigas de escárnio e maldizer.

DOS PRESSUPOSTOS

O modo como João Garcia de Guilhade transitou entre os gêneros poéticos – fosse aproveitando os *topoi* e a imagética das cantigas de amor ou de amigo, fosse manejando chistes ou compondo paródias – fez com que se tornasse reconhecido como um dos mais inventivos nomes do trovadorismo galego-português (OLIVEIRA, 1993, p. 348; TAVANI, 2002, p. 403). Tendo frequentado a corte de Afonso X, Guilhade pertenceu ao grupo de trovadores cuja produção satírica tematizou um dos mais instigantes contingentes profissionais presentes no âmbito trovadoresco: as chamadas soldadeiras – mulheres que participavam do espetáculo

* Professor Adjunto Procientista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ UERJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: marquessamyn@gmail.com

cantando, dançando ou tocando instrumentos; e que, embora na época fossem designadas por outros nomes (jogralasas, bailadeiras, cantadeiras), nas cantigas satíricas receberam exclusivamente o epíteto que as associava à postulada prestação de serviços sexuais (MENÉNDEZ PIDAL, 1962, p. 31). Conquanto a documentação disponível não nos permita saber se as soldadeiras efetivamente trabalharam, frequentemente ou eventualmente, também como prostitutas, essa associação é compreensível como produto de uma estigmatização que incidia sobre mulheres que gozavam da autonomia que lhes era propiciada por seu ofício e exerciam uma ocupação que envolvia a exposição corporal em atividades profanas.

Nesse sentido, compreende-se que as cantigas sobre soldadeiras comumente explorem o campo semântico do obsceno, mencionando um amplo conjunto de práticas sexuais; ou figurem essas mulheres como antípodas das damas louvadas nas cantigas de amor, ou mesmo de algumas das *fremosas* meninas presentes nas cantigas de amigo, devido à sua lascívia ou escassez de atributos estéticos. Contudo, embora no vasto *corpus* satírico direcionado às soldadeiras não falem estereótipos e lugares-comuns, uma leitura em profundidade dessas cantigas pode revelar um profícuo manejo de recursos retóricos e literários.

Há na obra de João Garcia de Guilhade três cantigas direcionadas a soldadeiras¹. Além de “Dona Ouroana, pois já besta havedes” (B 1499, V 1109) – que não analisarei neste artigo –, o trovador compôs um par de cantigas que não apenas se dirige a um mesmo alvo, como também constitui o “antes” e o “depois” de uma narrativa, aparecendo sequencialmente nos cancioneros: trata-se de “Elvira López, que mal vos sabedes” (B 1487, V 1099) e “Elvira López, aqui noutro dia” (B 1488, V 1100). Ao propor hipóteses interpretativas para essas composições, enfatizarei, sobretudo,

¹ Embora António da Costa Lopes (2003, p. 143) afirme não ver “razão suficiente para julgar que ela [Elvira López] fosse uma soldadeira, por muito que haja quem a considere tal”, seus argumentos são: a ausência, nas cantigas, de elementos que apontem “especificadamente para essa actividade feminina” (observe-se, contudo, que as atividades artísticas próprias das soldadeiras nunca são referidas nas cantigas); e o fato de Menéndez Pidal e Mário Martins citarem Ouroana, mas não Elvira López, como soldadeira (observe-se, contudo, que muitos outros estudiosos e historiadoras assim a qualificam, como observa o próprio Lopes).

o modo como nelas ocorrem referências à espacialidade frequentes em cantigas sobre soldadeiras.

DA IMPREVIDÊNCIA

Como já anteriormente referi, as duas cantigas nas quais João Garcia de Guilhade descreve (poeticamente) o fato ocorrido com Elvira López se articulam como duas etapas constitutivas de uma narrativa – sendo a segunda determinada pela primeira, por descrever as consequências decorrentes da “imprudência” da soldadeira –, o que é relevante desde uma perspectiva literária (sobretudo, em termos retóricos). Desse modo, na primeira composição o trovador dispõe os elementos que serão retomados na segunda obra – merecendo destaque o par *maeta/peom*, por razões que logo se tornarão evidentes.

Avancemos, por conseguinte, para a leitura da primeira das cantigas de Guilhade:

Elvira López, que mal vos sabedes
vós guardar sempre daqueste peom
que pousa vosc[o], e há coração
de tousar vosc’, e vós nom lh’entendedes;
hei mui gram medo de xi vos colher
algur senlheira; e se vos foder,
o engano nunca lho provaredes.

O peom sabe sempr’u vós jazedes,
e nom vos sabedes dele guardar:
siquer poedes [em] cada logar
vossa maeta e quanto tragedes;
e dized’ora, se Deus vos perdom:
se de noite vos foder o peom,
contra qual parte o demandaredes?

Direi-vos ora como ficaredes
deste peom, que tragedes assi

vosco, pousando aqui e ali:
e vós já quanto que ar dormiredes,
e o peom, se coração houver
de foder, foder-vos-á, se quiser,
e nunca del[e] o vosso haveredes.

Ca vós diredes: – Fodeu-m’o peom!
E el dirá: – Bõa dona, eu nom!
E u las provas que lhi [vós] daredes?
(B 1487, V 1099: LOPES, 2016, p. 532-533)

Já os versos iniciais da composição resgatam um *topos* dos discursos líricos em torno das soldadeiras, a saber: sua errância – índice de uma condição desterritorializada que alude, concretamente, aos trânsitos impostos por sua ocupação profissional. Não obstante, esse *topos* também remete à dimensão supostamente acessória da atuação das soldadeiras no espetáculo trovadoresco – embora não corroborada pelas iluminuras, sugerida nas cantigas pela ausência de referências às suas competências artísticas –, que demandava, ademais, a exposição de seus corpos no âmbito de práticas que desafiavam os valores impostos pelos modelos hegemônicos de feminilidade. Dessarte, ainda que inevitável consequência de seu ofício, a desterritorialidade das soldadeiras ganha um diverso sentido literário como índice de uma instabilidade moral das soldadeiras – que, nesse sentido, hiperboliza a precariedade ontológica já própria das mulheres, no ideário medieval (não exclusivamente).

Entretanto, no caso específico de Elvira López, essa dessegurança é exacerbada por um elemento que se faz presente já no segundo verso da cantiga: o seu “*peom*”. A esse propósito, cabe notar o movimento retórico perceptível pelo emprego do verbo “*pousar*”, que inscreve um componente estável em meio a toda a instabilidade na qual habita a soldadeira; assim, já tacitamente se estabelece um contraste entre a condição desviante de Elvira, no que tange à ordem dos gêneros, e a tipicidade do peão. É à luz dessas questões que importa indagar pelo sentido do não entendimento mencionado no quarto verso da estância inicial, que explicita em que

medida a ingenuidade da soldadeira pode constituir uma dissimulação: como ela, cuja existência cotidiana se efetiva enquanto um desafio à norma, não perceberia os riscos de guardar consigo um sujeito que a reafirma – e que, portanto, estaria disposto a valer-se de quaisquer prerrogativas para tirar proveito dessa situação?

Enunciando-se igualmente desde um âmbito normativo, a voz lírica se situa, portanto, em posição análoga à do peão, o que lhe permite externar seu juízo à maneira de um “*conselhador*”, figura constante do *corpus* trovadoresco; não obstante, a ironia subjacente a essa admoestação sobressai pelo recurso ao verbo “*foder*”, cujo atual sentido ambíguo não se fazia menos presente no vocabulário medievo. Desse modo, como a materialidade dos eventuais prejuízos acarretados pela presença do *peom* não seria bem sabida pela própria Elvira López? Cabe atentar para o recurso ao advérbio “*algur*”: com efeito, em qualquer parte poderia a soldadeira ser surpreendida, visto transitar “*senlheira*”, adjetivo em cujo emprego igualmente se pode perceber um sentido implícito – para além da acepção física ou literal, importa não descartar uma referência à condição de sujeito contra-hegemônico.

O “não saber” e o “não entender” mencionados na estância inicial (respectivamente, no primeiro e no quarto versos), a propósito de Elvira López, ressoam na segunda estrofe, em contraste com o que “sabe” o *peom*. Entretanto, a (dissimulada) ignorância se manifesta em uma (não menos dissimulada) imprecação, visto que Elvira López reiteradamente deixa desprotegidos todos os seus bens, inclusive a sua “*maeta*” (“valise” ou “saco de viagem”) – elemento que ocupa um lugar central na cantiga de Guilhade. No âmbito galego-português, esse vocábulo aparece exclusivamente nas cantigas satíricas, inclusive em uma conhecida cantiga de Pero da Ponte acerca da mais famosa entre as soldadeiras: Maria Pérez – que, tendo feito uma cruzada à Terra Santa, não soube adequadamente resguardar sua *maeta*, deixando-a à disposição de certos “rapazes” (B 1642, V 1176); não obstante, trata-se de um *topos* cuja alusividade permanece constante desde as origens occitânicas². Mais uma vez, as referências à

² Cf. JUÁREZ BLANQUER, 1987-1989, p. 665-675.

espacialidade se fazem relevantes: referindo-se à propensão da soldadeira de colocar suas posses em “*cada logar*”, não insinua o trovador que, não pertencendo a um espaço próprio, Elvira López convenientemente sabe dispor seu corpo (metaforizado pela *maeta*) naqueles lugares que melhor possam atender a seus interesses?

A terceira estância constitui, a meu ver, a passagem mais importante do texto, por suscitar uma pluralidade de possibilidades exegéticas. Em uma leitura primária, o que nela avulta é um discurso jurídico, ou seja: a impossibilidade de que Elvira López possa tomar quaisquer providências caso venha a ser “fodida” pelo peão, dado que não lhe seria possível recuperar quaisquer prejuízos. Nessa leitura, o que assoma é o estigma decorrente de sua posição como soldadeira: ocupando o lugar que ocupa – de uma mulher cujo corpo é socialmente percebido como sempre à disposição do gozo masculino, de onde sua precariedade no que tange ao ordenamento dos gêneros –, como lhe seria possível demandar qualquer providência? A esse respeito, é notável a explícita menção ao risco de o *peom* foder a soldadeira quando ela estiver adormecida, o que reitera a irrelevância do consentimento (e a permanente disponibilidade de seu corpo).

Há, contudo, outras leituras viáveis. Cabe notar que essa estrofe resgata e sintetiza as duas anteriores, já de início voltando a tratar dos trânsitos de Elvira López: sem jamais fixar-se em nenhum território, a soldadeira é constante em sua inconstância – “*pousando aqui e ali*”; contudo, vale atentar para a inversão que aqui tem lugar, visto que a soldadeira é figurada como quem arrasta para sua errância o *peom* que traz consigo. Assim se ressalta sua posição desviante – e, mais especificamente no âmbito do ideário patriarcal de fundo teológico, sua associação à figura da *janua diaboli*, para recuperar o epíteto patrístico. O que é notável, nesse sentido, é a possibilidade de uma leitura inversa no que tange às intenções: nesse caso, a ingenuidade poderia ser associada não a Elvira López, mas ao *peom* – não porque sua ação viesse a ocorrer de modo não deliberado, mas porque essa deliberação seria decorrente de um desvio imposto pela própria soldadeira, que o arrastaria para a “perdição”. No

que tange a essa leitura, dois elementos demandam destaque: primeiro, o prejuízo mencionado no verso que encerra a terceira estrofe, cuja alusão à impossibilidade de recuperação dos danos causados pode evocar uma “perdição” que avance para além dos limites da materialidade; segundo, a “defesa” apresentada pelo próprio *peom*, na *fiinda*: não estaria ele sendo sincero, ao advogar sua inocência, caso essa “perda” fosse determinada pela desviante influência de Elvira López?

DAS CONSEQUÊNCIAS

A segunda cantiga de João Garcia de Guilhade, constando nos cancioneiros imediatamente após a anterior, descreve o desenlace do episódio:

Elvira López, aqui noutro dia,
se Deus mi valha, prendeu um cajom:
deitou na casa sigo um peom,
e sa maeta e quanto tragia
pôs cabo de si e adormeceu;
e o peom levantou-s’e fodeu,
e nunca ar soube contra u s’i ia.

Ante lh’eu dixi que mal sem faria
que se nom queria del a guardar
[e] sigo na casa o ia jeitar;
e dixi-lh’eu quanto lh’end’averria;
ca vos direi do peom como fez:
abriu a porta e fodeu ùa vez,
[e] nunca soube del sabedoria.

Mal se guardou e perdeu quant’havia,
ca se nom soub’a cativa guardar:
leixou-o sigo na casa albergar,
e o peom [logo] fez que dormia;
e levantou-s’o peom traedor

e, como x'era de mal sabedor,
fodeu-a tost'e foi logo sa via.

E o peom virom em Santarém;
e nom se avanta nem dá por en rem,
mais lev'ó Demo quant[o] en tragia!
(B 1488, V 1100: LOPES, 2016, p. 533)

Ao iniciar-se citando o nome da soldadeira, a composição retoma explicitamente a cantiga que a antecede. A marcação temporal (“*aqui noutro dia*”) institui uma continuidade, já antecipando o desenlace do episódio ao mencionar o infortúnio (“*cajom*”) que acometeu a personagem, minuciosamente descrito ao longo da estância inicial: Elvira López manteve em sua casa seu *peom* e sua *maeta* e adormeceu; aproveitando a oportunidade, aquele “*levantou-s'e fodeu*”. Essa passagem permite uma dupla leitura: o *peom* teria meramente despertado e roubado a soldadeira, depois partindo para um destino desconhecido; ou teria se excitado sexualmente (o que acarretaria uma leitura maliciosa do verbo “*levantar*”) e violado a soldadeira, enquanto ela estava adormecida? As referências à espacialidade, mais uma vez, oferecem instigantes subsídios para a leitura: se o “*aqui*” do verso inicial retoricamente opera para reforçar a autoridade da voz lírica, assegurando uma proximidade em relação aos fatos relatados, vale notar que é por fixar-se em um lugar específico que a soldadeira se submete a um risco: inscrevendo-se em um território particular (a “*casa*” em que aloja o *peom* e a *maeta*), portanto rompendo sua rotina de deslocamentos, Elvira López permanece disponível para que o *peom* se aproveite da situação – sendo ele quem, uma vez satisfeito, abandona aquele espaço, algo enfatizado pelo último verso da estrofe. Como percebe Lopes (2002, p. 210), este verso é paralelo àquele que encerra a segunda estrofe da cantiga anterior, encerrando uma ambiguidade: teria o peão condições de saber com quem dormira? Haveria, em outras palavras, alguma forma de fixar a identidade da soldadeira – cujo corpo, sempre em errância, não se prende a qualquer território ou “senhor”?

Na segunda estância, a voz lírica reassume o papel de “*conselhador*”, lembrando que, na ocasião passada, admoestou a soldadeira quanto aos riscos de abrigar consigo o *peom*. Todavia, o penúltimo verso dessa estrofe institui um elemento novo, de particular importância: a alusão ao fato de que o peão “*abriu a porta*” para foder Elvira López “*ũa vez*”. O que é notável, nessa passagem, é a evidência de que a soldadeira pode não sido tão inconsequente quanto o trovador até então sugerira: se ela, quando adormeceu, pôs “*cabo de si*” as suas posses (“*sa maeta e quanto tragia*”), e se havia uma porta separando-a do *peom*, isso quer dizer que Elvira López não deve ter agido de modo tão imprevidente – sabemos que ela estava em um aposento diferente daquele em que se alojara o peão, havendo pelo menos uma porta entre uma câmara e outra; e que este precisou mover-se até o local em que Elvira López estava para consumir seus intentos, ultrapassando aquela barreira. Isso não apenas acentua a inversão que pode ser rastreada até a derradeira estância da cantiga anterior – visto que é o deslocamento do *peom*, não a da soldadeira, o que viabiliza o feito –, como também ressalta o estigma que pesa sobre a figura feminina, dado expor a arbitrariedade da culpabilização: qual foi, afinal, o erro cometido por Elvira López?

Importa ressaltar, contudo, que essa interpretação constitui uma leitura a contrapelo de qualquer postulada disposição autoral, visto que em nenhum momento Guilhade se afasta do conjunto de *topoi* associados às soldadeiras – sendo mais plausível supor, em decorrência disso, que o trovador procurasse reiterar a condição desviante de Elvira López, demonstrando que sua estabilização espacial (notavelmente, no âmbito doméstico) não obistou que seus propósitos lascivos fossem alcançados. Por essa via exegética, o gesto (enunciado) de abrir a porta se efetua analogamente à (sugerida) violação da *maeta*, sempre como forma de ressaltar a imprevidência da soldadeira.

Com efeito, isso é o que ressalta a terceira estância, ao reafirmar que, se Elvira López “*perdeu quant’havia*”, isso ocorre porque “*se nom soub’a cativa guardar*”, permitindo a presença do *peom* na casa. O calculado

comportamento descrito a partir do quarto verso, em que se descreve um sujeito que simula o sono (“*fez que dormia*”), atraíçoadamente se levanta (“*levantou-s’o peom traedor*”), age rapidamente (“*fodeu-a tost*”) e foge (“*foi logo sa via*”) não tem o propósito de deslocar a culpabilidade para o peão, mas de evidenciar como ele soube se aproveitar da situação, valendo-se da “ingenuidade” de Elvira López. Assim é que se viabiliza, afinal, a construção da comicidade da *finda*, em que a simulada indignação da voz poética evidencia antes a cumplicidade de um sujeito que ambiciona ocupar a posição de um outro.

DOS DESLOCAMENTOS

Se as referências à espacialidade operam como um componente fundamental no *corpus* trovadoresco composto em torno das soldadeiras, isso ocorre por diversos motivos. O mais evidente é a movência intrínseca ao ofício desempenhado por essas mulheres: deslocando-se de uma região para a outra a fim de participar dos espetáculos trovadorescos, as soldadeiras viajavam a pé ou a cavalo, acompanhando os jograis em seu trânsito por paços régios e pelos solares da nobreza; a esse respeito, considerando a associação estabelecida entre as soldadeiras e as prostitutas, pode-se observar que havia também uma prostituição móvel, sazonal, cujos deslocamentos acompanhavam festas, feiras e mercados, acompanhando também os exércitos (OLIVEIRA, 2015, p. 195). Não obstante, esses deslocamentos físicos remetem a deslocamentos relacionados à estrutura econômica e à ordem dos gêneros. A remuneração que as soldadeiras recebiam por seus serviços, mesmo que significativamente inferior à de seus colegas homens, permitia-lhes alcançar alguma autonomia financeira, gozando de uma existência livre da rotina imposta às mulheres casadas ou àquelas que, permanecendo solteiras, dedicavam-se à vida religiosa (RECTOR, 2011, p. 59).

Desse modo, numa sociedade em que ser mulher implicava, em primeiro lugar, habitar um corpo considerado imperfeito e submetido

ao controle masculino (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 52-53), as soldadeiras inscreviam seus corpos em práticas que desafiavam os modelos de feminilidade advogados pelas instâncias de poder. Como (previsível) consequência, a estigmatização de seus corpos ressoava, no plano simbólico, em outra representação da espacialidade, que os constituía como plenamente oferecidos ao gozo masculino; em termos literários, e mais especificamente nas cantigas sobre soldadeiras, isso se refletia em uma exposição de corpos que, desterritorializados, permaneciam a todo o tempo disponíveis – como Pero Garcia de Ambroa figura o corpo de Maior Garcia (B 1578), por exemplo –, ocupavam posições espaciais que necessariamente implicavam práticas eróticas percebidas como censuráveis – como João Vasques de Talaveira figura o corpo de Maria Pérez (B 1546) – ou se envolviam em tensionamentos corporais que ensejavam uma submissão à força masculina – como Afonso X figura o corpo de Domingas Eanes (B 495, V 78).

No caso das cantigas de João Garcia de Guilhade acerca de Elvira López, as representações dos deslocamentos ensejam um amplo conjunto de questionamentos: se é evidente a relação entre a mobilidade espacial e as censuras ao seu decoro (*topos* anteriormente já referido), a inversão dos deslocamentos com o propósito de satisfazer o desejo sexual – ou seja, a fixação da soldadeira e a movimentação do peão – não obsta a convencional atribuição da culpabilidade. Considerando-se que toda simulação enseja um deslocamento – por demandar uma clivagem entre a implícita vontade e o ato efetivado –, há que se questionar: antecipava Elvira López o desfecho do episódio, ou seja, a violação de sua *maeta* pelo *peom*? A própria voz lírica, ao assumir uma posição análoga à do “*conselhador*”, também não efetiva um outro deslocamento, a fim de alcançar o esperado efeito retórico e estético? Por fim, cabe indagar: que desestabilizações os deslocamentos propostos por Guilhade podem instituir, séculos depois, sobre as (nossas) subjetividades contemporâneas, enredadas em desvelar os possíveis sentidos presentes em suas cantigas?

ELVIRA LÓPEZ, HER PEOM AND HER MAETA: ON TWO SATIRICAL “CANTIGAS”
BY JOÃO GARCIA DE GUILHADE

ABSTRACT

Portuguese troubadour João Garcia de Guilhade attended the court of Afonso X, and was among the troubadours that composed “cantigas” on the “soldadeiras” – women who took part in the troubadour spectacle, and were privileged targets of satirical “cantigas”. This article proposes readings for two cantigas composed by Guilhade: “Elvira López, que mal vos sabedes” (B 1487, V 1099); and “Elvira López, aqui noutro dia” (B 1488, V 1100).

KEYWORDS: *Galician Portuguese lyric*; soldadeiras; cantigas de escárnio e maldizer.

ELVIRA LÓPEZ, SU PEOM Y SU MAETA: SOBRE DUAS CANCIONES SATÍRICAS DE
JOÃO GARCIA DE GUILHADE

RESUMEN

Presente en la corte de Alfonso X, el trovador portugués Joan Garcia de Guilhade está entre los que produjeron canciones sobre las soldaderas, mujeres que participaron en el espectáculo trobadoresco y que están entre los principales temas de las canciones satíricas. Este artículo propone lecturas para dos canciones compuestas por Guilhade sobre una misma soldadera: “Elvira López, que mal vos sabedes” (B 1487, V 1099); y “Elvira López, aqui noutro dia” (B 1488, V 1100).

PALABRAS CLAVE: trobadorismo galego-portugués; soldaderas; cantigas de escarnio y maldecir.

REFERÊNCIAS

JUÁREZ BLANQUER, Aurora. “Estuj”, “maeta”, “cofre”: su alusividad en las literaturas románicas. *Estudios románicos*, n. 4, v. 1, p. 665-675, 1987-1989.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicholas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LOPES, António da Costa. *O trovador Guilhade e a sua terra de origem*. Barcelos: Câmara Municipal, 2003.

LOPES, Graça Videira (Ed.). *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.

_____. (Coord.). *Cantigas medievais galego-portuguesas: corpus integral profano*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Instituto de Estudos Medievais; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2016. (v. 1).

OLIVEIRA, Ana Rodrigues. *O dia-a-dia em Portugal na Idade Média*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2015.

OLIVEIRA, António Resende de. Johan Garcia de Guilhade. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1993.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. 5. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

RECTOR, Monica. *De sagradas a profanas: a mulher portuguesa na Idade Média e no Renascimento*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2011.

TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

Submetido em 11 de outubro de 2019

Aceito em 18 de novembro de 2019

Publicado em 25 de fevereiro de 2020
