

COMENTÁRIOS INTRODUTÓRIOS À CANTIGA TROVADORESCA *QUER'EU EM MANEIRA DE PROENÇAL, DE DOM DINIS*

Adriano Tarra Betassa Tovani CARDEAL¹

E porque algumas cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, per én é bem de entenderdes se som d'amor, de d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim<eir>a cobra e elas noutra, <é d'>amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam en ua cobra, ou-trossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro. (TAVANI, 2002, p. 41)

Tomemos, *a priori*, com o fito precípuo de discutir e comentar algumas importantes técnicas poéticas de que se valeu, em seu poema *Quer'eu em maneira de proençal*, Dom Dinis – alcunhado de “Rei-Trovador” –, o excerto da obra a qual, hodiernamente, se conhece pelo nome de *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, no qual se arrolam características pelas quais muito se poderiam distinguir, entre si, os tipos poemáticos os quais, àquela época, conheciam-se como *cantigas de amor* e *cantigas de amigo*, junto das também populares *cantigas de escárnio* e *cantigas de maldizer*.

Essa *Arte de Trovar* propunha-se, nalguma medida, fazer-se mimética quanto a outras artes a ela precedentes na Antiguidade Clássica, quais sejam, a *Arte Poética* (*Epistula ad Pisones*), escrita pelo poeta romano Quinto Horácio Flacco (65-8 a.C.), bem como a *Poética* (Περὶ Ποιητικῆς), que, por sua vez, fora concebida pelo filósofo grego Aristóteles de Estagira (384-322 a.C.), havendo tido, como propósito, a tessitura de preceptivas que estabelecessem os arcabouços por cujos intermédios far-se-iam poemas que tivessem, em sua nuclear estrutura, caracteres por meio dos quais pudessem ser, facilmente, (re)conhecidos e compreendidos, razão por que, enfim, após os preditos opúsculos, seguiram-se, no transcurso da História Ocidental – ao lado de um outro tratado de didática poética, denominado *Do Sublime* (Περὶ ὕψους), de duvidosa autoria, motivo pelo qual esta se costuma atribuir a alguém que se convencionou cognominar “Pseudo-Longino”, uma vez que seria confundido com outro tratadista, o qual teria por nome Longino –, muitos outros que, havendo alcançado o período medieval, continuavam empreendendo esforços para a manuscritura de obras as quais servissem de alicerce às

¹ Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas na Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Licenciatura em Letras na Faculdade de Ciências e Letras (FCL) da Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de Araraquara. Ademais, é Pesquisador-Bolsista de Iniciação Científica em Estudos Literários no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

mentes que se aventurassem a erigir poemas conformes a uma adequação (*decorum*, conforme nos ensina Horácio na sua célebre epístola vazada em versos), da qual, belamente, viriam encantadoras poesias, cujos primaciais objetivos seriam, em suma, os de cantar doridos e ardorosos sentimentos, vastamente nutridos pelo ser humano em sua essência, constituída que é de *anima*, *ratio* e *passio* – respectivamente, “alma”, “razão” e “emoção”.

Doravante, detenhamo-nos – à feição dum sucinto excuro – na asserção que consiste numa apresentação de Longino (em verdade, como supradissemos, Pseudo-Longino, pois não há certezas, acerca do factual autógrafa do tratado *Περὶ Ὑψους*, como tendo sido, a um só tempo, o soldado romano responsável pela perfuração do baço de Jesus Cristo – enquanto este permanecia crucificado –, e o tratadista grego a quem sói ser atribuída aquela obra de Retórica Clássica, escrita por um poeta).

A questão se aprofunda graças a um quiproquó, suscitado pelo manuscrito *Parisinus* 2036, no qual, desde o século XVIII, é-se possível encontrar a inscrição (quicá, moderna) da conjunção coordenativa alternativa grega ἢ, que significa “ou”, posta entre os nomes Διονυσίου (“Dionísio”) e Λογγίνου (“Longino”). Ora, o que causou essa confusão vária foi, de facto, a possibilidade de considerarem-se, já na Antiguidade Ocidental, três hipóteses de leitura e interpretação autoral sobre o *Do Sublime*, quais sejam: a) lendo os precitados nomes sem o conectivo ἢ, teríamos, como autor, um Dionísio Longino; b) tendo-se, isoladamente, o antropônimo Διονυσίου, far-se-ia, assim, uma referência ao escritor grego Dionísio de Halicarnasso (século I a.C – século I d.C.), autor, entre outros textos, do compêndio (conhecido e divulgado mais pelo seu nome latino) *De Compositione Verborum*; c) tomando-se, ora em separado, o nome Λογγίνου, ter-se-ia, como autor, Cássio Longino, um sábio que haveria sido amigo do filósofo grego Plotino de Licópolis (205-270). Ainda nos mantendo neste terceiro item, convém não confundirmos esse Cássio Longino com o Caio Cássio Longino, o qual, por sua vez, fora um dos responsáveis pelo assassinio do então ditador romano Caio Júlio César (100-44 a.C.) – o mesmo a quem é atribuída, à maneira doutro equívoco, a fala “Até tu, Bruto, meu filho?”, já que, em verdade, ela foi concebida pelo poeta William Shakespeare (1564-1616), em sua peça dramaturgica *Júlio César*, que versa sobre aquela personalidade da Antiga Roma. É, enfim, por essas várias incertezas, que se prefere chamar o autor de *Do Sublime* de Pseudo-Longino.

Em suma, o que queremos mostrar é que a questão onomástica – sobretudo, antroponímica –, na Antiguidade Grego-Romana, é algo difícilimo de entender e comprovar ainda hodiernamente, e, por essa razão, dá-se a incontáveis confusões em milhares de páginas da *inter-*

net em nossos dias, do que decorre que Longino (ou Longuinho), santo católico não canonizado, seria uma impossibilidade (ou uma ilógica possibilidade) de autoria para o Περὶ Ὑψους, visto que, como bem sabemos, não era socialmente permitido, a um soldado romano, atingir o *status quo* digno de um político, poeta, orador, retor ou filósofo. Lamentavelmente, o Longino romano não era culto a esse nível, e, por isso, não se pode afirmar que o Longino de *Do Sublime* seja aquele referido militar romano culpado pela perfuração esplênica de Jesus Cristo. Todavia, são pessoas diferentes. Lembremo-nos, finalmente, de que esse livro foi escrito em língua grega clássica, bastante diferente de sua variante denominada *koiné*, na qual as mensagens do “Novo Testamento” da *Bíblia Sagrada* foram escritas. Pode-se, portanto, considerar o *koiné* qual uma versão “facilitada” (ou menos erudita) do Grego na qual o filósofo Platão de Atenas (428-347 a.C.) compôs a sua Πολιτεία (*República*). Há, também, quem diga que Pseudo-Longino foi um judeu helenizado, hipótese a qual, como aquelas outras, ainda não se corroborou.

Não obstante, as *artes* às quais havemos feito menção, nas precedentes linhas, não se devem, em absoluto, confundir com o bastante diverso (e, por vezes, adverso) conceito como, atualmente, a entendemos, uma vez que, em sua gênese, o vocábulo *arte* – etimologicamente provindo da palavra helênica τέχνη – referia-se a saberes que se poderiam transmitir pedagogicamente para alguém, de forma plena e sistemática, já que, portanto (e por tanto), tratava-se de uma técnica – daí, decorrendo o imprescindível acuro no que tange à premência de não se reputar, equivocadamente, essa ideia de “arte” com a que nos é, em nossa contemporaneidade, mais familiar – porque vulgarizada, maiormente, pelas estultas fráguas midiáticas. Logo, é à “arte como saber ensinável” que se reportam os demais textos didáticos de fazer poético erigidos no Medievo, dentre os quais se contam, à guisa de exemplificação, a precitada *Arte de Trovar*, do Anônimo de Lisboa, o *De Amore*, de André Capelão, as *Razos de Trobar*, de Raimon Vidal, a *Supplicatio* e a *Declaratio*, de Guiraut Riquier, a *Arte da Poetria e Gaia Ciência*, de Juan de Baena, a *Arte de Trovar*, de Enrique de Villena, a *Arte da Poesia Castelhana*, de Juan del Encina – entre muitos outros.

No que respeita à cantiga *Quer’eu em maneira de proença*, de Dom Dinis, posta o sob nosso escrutínio, apoiar-nos-emos nos preceitos contidos na *Arte de Trovar* da qual, de início, havemos nos ocupado, inscrita no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, para fazermos comentários que nos auxiliem a melhor compreendermos, ao mesmo tempo, os motivos poéticos dessa dinisiana cantiga, bem como a estrutura sobre a qual se assenta sua textura po-

emática. Logo, valhamo-nos, já de saída, de uma opinião acerca dessa obra, a qual,

ainda que mutilada, fala-nos esta poética fragmentária das espécies poéticas fundamentais, da disposição estrófica, do número de versos, da contagem silábica, da rima, de processos métricos tais como o *dobre* e o *mordobre*, da *fiinda*, do cacófato e do hiato; dela podemos extrair ainda a terminologia do tempo: ao verso se dava o nome de *palavra*, à estrofe *cobra*, à estrutura poemática *talho*, ao verso sem rima *palavra perduda*; à repetição da mesma palavra na estrofe se dava o nome de *dobre*, à repetição da palavra nos seus cognatos, ao remate ideológico da composição *fiinda*, e ao processo que consiste em conduzir o pensamento até ao fim do poema sem interrupção *atafin-da*. E pouco mais, como conselhos relativos à extensão do poema – tido como *enfadonho* quando ultrapassava três estrofes (SPINA, 2003, p. 107).

Destarte, analisemos a predita cantiga trovadoresca composta pelo Rei-Trovador, iniciando-se pela definição da temática na qual está inserta, qual seja, a amorosa, de sorte que a denominação nuperescrita põe, forçosamente, tal poema no rol daqueles aos quais se soeu denominar, desde os meados do século XIV, ou, por tradição, cem ou duzentos anos antes, “cantigas de amor”, pois que, em seus versos, veem-se² traços marcadamente expressivos de cânticos amorosos devotados a uma dama a quem o eu lírico (sempre masculino) faz menção, apenas, com o cortês epíteto “mia senhor” (v. 3, 8 e 15), resguardando-se por meio do recurso poético chamado de *mesura*³ a identidade de sua amada – expediente do qual valeu a maioria dos trovadores ao haverem feito suas cantigas de amor. Outro passo dessa poesia em que se observa, indubitavelmente, ser ela pautada na temática amorosa, é a expressão “cantar d’amor” (v. 2), cantar esse, é bem que se esclareça, o qual se faz por um eu lírico masculino, deveras típico das cantigas de amor havidas no período literário do Trovadorismo.

Quanto à descrição do assunto sobre que se discorre em *Quer’eu em maneira de proença*, procedamos, com o devido auxílio de um dicionário de língua portuguesa medieval, à versão, para a sincronia dessa língua, na sua variante brasileira do século XXI, do predito poema, com o intuito de que, assim, sejamos capazes de compreender, o mais integralmente possível,

² Frise-se que, em todo este trabalho, valemo-nos das novas normas ortográficas adotadas pelo Brasil desde o início do ano 2009, a despeito de haveremos sido, recentemente, surpreendidos pela notícia da procrastinação da instauração definitiva da Nova Ortografia, no Brasil, para o início do ano 2016. Contudo, como essas normas já vigem, apraz-nos sua utilização, a fim de, maiormente, fazermos que nosso público leitor a ela se habitue o quanto antes.

³ A *mesura* consistia, necessariamente, em ocultar o nome da mulher a quem se dedicavam as canções. No entanto, os porquês disso não nos são, ainda, cabalmente claros, já que temos notícias de que, num ou noutro caso, houve trovadores que se envolveram em grandes confusões por haverem concebido cantigas de amor a mulheres casadas, o que, por si só, serviria de razão mais do que sobeja para recorrer-se à preservação dos nomes de tais senhoras; ademais, deve-se lembrar de que o contexto no qual se compuseram as cantigas foi o da Idade Média, ou seja, uma época em que a moralidade – conquanto perfeita não fosse –, ao menos, era imensamente valorizada, mormente em se tratando da que fosse correlata às mulheres envoltas na respeitabilidade propiciada pelo Matrimônio, o qual não se dava à maneira dos gregos ou romanos antigos, uma vez que, ao contrário, estava envolto pelos valores amparados pelo Cristianismo, nele imersos e dele provenientes.

o assunto apresentado no transcorrer de seus 21 versos. Destarte, aprouve-nos, complementarmente, acrescer, a este nosso artigo, uma atualização léxico-semântica da cantiga de Dom Dinis, visando-se a que, a partir disso, melhor exponhamos a estória que nela se expõe. Leiamos, para tanto, a mencionada “atualização” linguística dessa cantiga, à qual se seguirá o texto original, com que se poderá fazer o necessário cotejamento:

[Quero eu, à maneira dum provençal,
fazer, agora, um cantar de amor,
e quereirei muito, nisso, louvar minha senhora,
a quem não faltam dignidade, nem formosura,
nem bondade; e mais vos direi disso:
tanto a fez Deus repleta de virtudes
que mais que todas as <senhoras> do mundo vale.

Visto que Deus quis fazer assim minha senhora,
quando a faz, que a fez conhecedora
de todo o bem e de muito grande valor,
e, <mesmo> tendo tudo isso, é muito humilde
desde então; além disso, deu-lhe bom senso,
e, a partir daí, não lhe fez apoucada em bens,
porquanto não quis que outra lhe fosse igual.

Já que em minha senhora Deus nunca pôs mal,
mais pôs nela apreço e beldade e louvor
e muito bem falar, e rir <ainda> melhor
que outra mulher; ademais, é leal
deveras, e, por isso, não sei, hoje, eu quem
possa, amplamente, de seu bem
falar, visto não haver outro bem acima do seu.]

*Quer'eu em maneira de proençal
fazer agora un cantar d'amor,
e quereirei muit'i loar mha senhor
a que prez nem fremosura nom fal,
nem bondade; e mais vos direi em:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val.*

*Ca mha senhor quizo Deus fazer tal,
quando a fez, que a fez sabedor
de todo bem e de mui gram valor,
e con tod' est[o] é mui comunal
ali u deve; er deu-lhi bom sem,
e desi nom lhi fez pouco de bem
quando nom quis que lh'outra foss'igual.*

Ca en mha senhor nunca Deus pos mal,
mais pos i prez e beldad'e loor
e falar mui bem, e riir melhor
que outra molher; desi é leal
muit', e por esto nom sei oj'eu quem
possa compridamente no seu bem
falar, ca nom a, tra-lo seu bem, al.
(MONGELLI, 2009, p. 66)

Portanto, ao havermos lançado mão da sincronização vocabular da língua portuguesa, é bem mais notável o entendimento do tema que o eu poemático perfaz, da primeira à última estrofe, qual seja, o enaltecimento das virtudes que permeiam sua amada, as quais são cantadas de maneira tão intensa que, em muitos passos dessa amorosa cantiga, é-se possível notar tentativas persuasórias empreendidas pelo poeta, que utiliza, decerto, bastantes conhecimentos provindos da Retórica Clássica greco-latina, à qual havia de ter acesso o Rei-Trovador, visto a sua habilidade para com os dizeres atinentes às qualificações que atribui à sua senhora, a partir dos dois primeiros versos, em que não só apresenta o assunto, mas o faz segundo os moldes de um elemento retórico primordial a que os antigos romanos denominavam *captatio benevolentiae*, correlato à preparação do *animus* dos ouvintes para aquilo que passaria a ser tratado na exposição oratória. Ademais, visto que o eu lírico de *Quer'eu em maneira de proençal* se de longa nas encomiásticas descrições que faz de sua senhora, parece-nos, factualmente, que essa cantiga, integralmente, apresenta-se qual uma extensa “captação da benevolência” de seus ouvintes, objetivando-se, pelo intermédio desse expediente, algum tipo de categoria pré-persuasiva, de que partam e pululem, nas razões e emoções de quem a ela se dispuser, caracteres patéticos plenos de verdades e encantos – algo que fora percebido (GAMBOA, 1999, p. 157), de sorte que citamos um excerto em que se leem observações as quais a *scholar* apresenta acerca de algumas obras do trovador ora discutido, já que,

o rei não queria apenas trovar como os provençais – como podem sugerir os primeiros versos da cantiga *Quer'eu en maneyra de proençal / fazer agora hun cantar d'amor* –, queria fazer de seus versos a expressão exaltada da identidade lusitana, como admite na cantiga *Proençaes soen mui ben trobar* – em que ressalta a superioridade dos trovadores galego-portugueses em detrimento dos provençais.

Ora, ao depararmo-nos com esse trecho, ele nos permite remontar a outro recurso poético bastante caro aos romanos doutrora, a saber, o da *aemulatio*, isto é, “emulação”, que consiste, por seu turno, num tipo de imitação (μίμησις) a qual, a despeito disso, pretende-se di-

versa, porque suas metas, enquanto construtoras de efeitos de poesia, concernem a uma tentativa de superação do objeto imitado (ou tomado como inspiração), fato observável na afirmação de que Dinis “não queria apenas trovar como os provençais”, mas sim, que “queria fazer de seus versos a expressão exaltada da identidade lusitana”. Haveria, aí, um índice precursor dos épicos cânticos camonianos realizados n’Os *Lusiadas* – sob o fanal da patriótica autoavaliação? Não haveria de ser despercebida uma influência intertextual dessa monta.

Retomando-se, agora, a tratativa presente no poema *Quer’eu em maneira de proença*, é nele, então, que identificamos – além da exposição dum objetivo, o qual é, essencialmente, o de conceber um “cantar d’amor”, que ocorre ao longo de toda essa cantiga –, uma excessiva louvação da pessoa amada, visível pelo intermédio das virtuosas adjetivações feitas pelo eu lírico. Com isso, vemos um possível arcabouço inspirador de que, tempos depois, o florentino poeta Dante Alighieri (1265-1321) tomaria posse, com o intuito de, tanto em sua *Commedia* quanto em sua *Vita Nuova*, celebrar todas as infindáveis virtudes que, assim como a amada do trovador tinha, igualmente revestiria a senhorita Beatrice di Folco Portinari (1266-1290), que fora imortalizada pelo conspícuo humanista nas suas poesias. E, além disso, note-se que – por ser portadora de todas as virtudes que lhe foram concedidas por Deus – a “senhora” do eu lírico trovadoresco é, cabalmente, desprovida de quaisquer máculas de vícios, o que a ascende à condição da aclamada beatitude, que, segundo o filósofo cristão Aurélio Agostinho (354-430), maiormente em seu livro *De Vita Beata*, só é alcançável quando as almas se postam, sinceramente, diante de Deus, no Reino dos Céus, lugar sacratíssimo onde, notoriamente, Dante pôs sua eternal Beatriz, já que “[...] quem possui a Deus, é feliz!” (AGOSTINHO, 1998, p. 131). Enfim, registre-se que, no que concerne à beatitude, apenas as pessoas dotadas de benevolentíssimas almas seriam meritórias de manifestar essa virtude para alcançar a anímica Salvação.

No que é atinente à porção formal daquela cantiga de Dom Dinis, talvez seja permissível caracterizá-la (usando-se, como respaldo teórico, a própria *Arte de Trovar*, do Anônimo de Lisboa) a partir dalguns aspectos nela presentes, visto haver, em sua estrutura, uma “cantiga de atafinda” (já que se dá uma organização dos pensamentos acerca da temática proposta, de sorte que perfaçam, do primeiro ao último verso do poema, a completude semântica que se pretendia empreender pelo trovador), um “talho” (isto é, uma cantiga formada por três “cobras” ou estrofes, que tripartem--se em *capcaudadas*, por permitirem que o verso final de uma “cobra” tenha aparência rímica com a do primeiro que se lhe segue, como ocorre entre os versos “que mais que todas las do mundo val” (v. 7), da primeira cobra de *Quer’eu em maneira de*

proençal, e “Ca mia senhor quiso Deus fazer tal” (v. 8), da mesma cantiga; *capdenais*, em que as cobras, em princípio de versos, repetem uma mesma palavra ou expressão de modo sistemático – às vezes, podendo sofrer variação morfológica –, como em “Ca mha senhor quiso Deus fazer tal” (v. 8), e “Ca em mha senhor nunca Deus pos mal” (v.15), da cantiga ora sob estudo; e *unissonantes*, nas quais se observa que todas as cobras do talho possuem o mesmo esquema rímico que, nessa específica poesia do Rei-Trovador, mostra-se em *abbacca*, pois nela há, respectivamente, as rimas em *al* (a), *or* (b), *or* (b), *al* (a), *en* (c), *en* (c) e *al* (a), repetidas em todas as estrofes, além de essa cantiga dispor todos os seus versos decassilabicamente; e, enfim, não se encontrar nela alguma titulação que a identifique ou apresente, razão por que, no decorrer de nossos escólios, havemo-nos referido ao analisando poema pela menção de seu verso capitular.

Finalmente, desses recursos formais utilizados, amplamente, por esse distinto trovador, para configurar os significados poéticos da cantiga *Quer'eu em maneira de proençal*, supomos que hajam redundado numa concepção lírica que propicie a existência, quer absoluta, quer relativa, a depender de seu perscrutador, ou, simplesmente, de seu ouvinte, o qual, segundo estudos correlatos às poesias orais, desde suas mais remotas origens, elas, integralmente, fazem

[...] parte da *performance*. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar de que a mesma *performance* seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria. O ouvinte, como o leitor aferrado a um livro, desde que aceita o seu risco, se compromete a uma interpretação da qual nada garante a justeza. (ZUMTHOR, 2010, p. 257)

Em suma, atendo-nos a caracteres semânticos iniciáticos, compete-nos fazer a associação estilística desse dinisiano poema a tentativas de aproximação duma postura de excelsitude diante de virtudes inerentes à mulher amada (idealizada embora), cujas atitudes valorativas mantêm-se elevadas mercê dos cantares realizados pelo trovador nos versos que devota à sua perfeita dama, em quem, pela leitura do *Quer'eu em maneira de proençal*, pomonos a imaginar se, ao mencionado eu lírico, não haveria caracteres superiores aos daquela que, para quem em sua existência crê, foi a progenitora da humanidade: Eva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Aurélio. A Vida Feliz. In: _____. **Solilóquios; A Vida Feliz**. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1998. p. 109-159.

ALI, Manoel Said. **Versificação Portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2006.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAMBOA, Márcia. “Dom Dinis e a Retórica da Saudade”. In: MEGALE, Heitor & OSAKABE, Haqira (Orgs.). **Textos Medievais Portugueses e suas Fontes**: Matéria da Bretanha e Cantigas com Notação Musical. São Paulo: Humanitas, 1999. p. 157-166.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. **O Português Arcaico**: Fonologia, Morfologia e Sintaxe. São Paulo: Contexto, 2006.

MONGELLI, Lênia M. **Fremosos Cantares**: Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____; VIEIRA, Yara Frateschi. **A Estética Medieval**. São Paulo: Íbis, 2003.

SARAIVA, Arnaldo. **Guilherme IX de Aquitânia**: Poesia. São Paulo: EDUNICAMP, 2009.

SILVA, Joaquim Carvalho da. **Dicionário da Língua Portuguesa Medieval**. Londrina: EDUEL, 2009.

SPINA, Segismundo. **Manual de Versificação Românica Medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TAVANI, Giuseppe. **Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa**. Lisboa: Colibri, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Traduções de Jerusa Pires Ferreira *et alii*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.