

O TEXTO TRIPLO DE UMA CANTIGA MIRANDINA

*Marcia Arruda Franco **

Resumo: O presente trabalho, alinhado no elogio à variante da Nova Filologia, de Bernard Cerquiglini, pretende examinar os deslizes de sentido nas constantes reescrituras de uma cantiga de Sá de Miranda, considerando-a como sistema de versões, ou composição múltipla e aberta (McClaverty e Gabler). Para tal, foi fundamental o conhecido conceito de *mouvance* cunhado por Paul Zumthor.

Palavras-chave: Nova Filologia. Elogio da variante. Instabilidade textual. Texto múltiplo. Trovadorismo palaciano. Sá de Miranda.

Sá de Miranda possuía a tortura da forma; emendava e reescrevia constantemente as suas composições, não só as pertencentes às novas formas e gêneros do Renascimento italiano (comédia, sextina, soneto, écloga, canção, elegia, carta moral), muitos dos quais introduziu na poesia portuguesa, na primeira metade do século XVI, mas também aquelas pertencentes às formas tradicionais da poesia de salão, as suas redondilhas – cantigas, vilancetes, glosas, esparsas e trovas –, que não deixou nunca de praticar nem de refundir.

O objetivo aqui é acompanhar o trabalho de modificação do texto e de reajuste do sentido intencionado de uma cantiga, de que são conhecidas três versões, tendo sido uma publicada em 1516, no **Cancioneiro de Resende**, outra na edição póstuma de 1595, e uma

* Professora Doutora da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: mmf@usp.br

terceira, retirada do Ms D, que serviu de base à monumental edição de Halle, em 1885, sendo a mesma lição com que ocorre no Manuscrito J, também transcrito na edição de Dona Carolina Michaëlis.

No caso desta cantiga, a versão do Ms que pertenceu a Ferdinand Denis parece representar um estágio intermediário entre a versão publicada em 1516 e a de 1595. Por isso, veremos a cantiga nesta sequência: 1516, Ms D/J, 1595.¹ Os respectivos versos iniciais são: “Coitado, quem me dará”, “Ja’guora quem me dirá”, e “Que é isto? Onde me lançou”.

Não há nesta comparação nem a vontade de escolher uma versão definitiva da cantiga, que suplantaria as demais, nem muito menos a de considerar a composição de três cantigas diferentes. Nossa intenção é compreender o seu caráter de texto triplo, cujas versões, pela recorrência modificada de alguns versos, sinalizam, no processo criativo de Sá de Miranda, a “movência”, inerente ao sistema de produção e de transmissão oral e manuscrita da poesia quinhentista portuguesa.

Por “movência” entende-se o fenômeno da instabilidade textual, decorrente quer do “múltiplo declinar de um texto por seu autor”, quer da “incansável proliferação de inúmeras variantes” de uma composição poética, cujas versões circulariam simultaneamente num tempo e num espaço, no caso em questão, o século XVI português. Tal instabilidade textual impossibilita considerar-se a existência de uma versão original ou definitiva, quer porque a sua transmissão oral, manuscrita ou tipográfica estivesse sujeita a uma série de acidentes de leitura, quer porque o seu autor a pudesse modificar a cada cópia, segundo as circunstâncias e finalidades que presidem a reelaboração.

Em última instância, o que se percebe é a existência no sistema poético quinhentista de uma hermenêutica poética responsável pela proliferação de versões, produzidas quer pelo esquema de mote e

¹ A edição de 1595 foi feita sobre um manuscrito de fins da vida mirandina, segundo se atesta no fim da edição. O livro que serviu de base estava muito emendado pelo autor. Supomos que o livro é justamente a base daquele enviado ao príncipe, no início dos anos 1550, depois emendado, riscado e reelaborado. A edição de 1595 representaria um estágio posterior da redação enviada ao príncipe. No caso das cantigas editadas em 1516, possuímos pelo menos três testemunhos autorais de fases da composição trovadoresca mirandina

glosa do trovadorismo peninsular quer pela prática da *imitatio* italiana. Tal prática do poético como um processo de releitura criativa está sintetizada no soneto que Sá de Miranda envia ao príncipe Dom João, à terceira vez que lhe remete as suas poesias, antes de o príncipe morrer em janeiro de 1554: “Quantos ledores tantas as sentenças”, sendo o poeta torturado pela forma o mais severo leitor de seus escritos.

O estudo da movência nesta cantiga, em que as variações são com certeza da mão de Sá de Miranda, além de deixar claro o sistema de versões de que se compõe o seu caráter de texto triplo, também nos auxilia na compreensão do processo formativo da intencionalidade textual.

Antes de compararmos as versões em busca dos reajustes do sentido intencionado, ora mais lírico-amoroso, ora mais reflexivo e filosófico, não se pode deixar de confrontar tal atitude com a que caracterizava a velha filologia oitocentista, ou o paradigma filológico, como há décadas o definiu Eduardo Prado Coelho.² Para Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Sá de Miranda, com sua pena torturada, *avis rara*, teria legado “à posteridade unicamente borrões, deixando [ao editor e ao leitor] o encargo de dar a última mão na obra, e de escolher entre muitas redacções a que mais lhe agrade” (AMG, 220).

Para a filóloga, o processo de reescritura por que as composições passam, segundo o célebre preceito horaciano, deve ser mantido fora do alcance do público, não devendo circular antes de “completamente elaboradas e limadas até o último extremo”. Para os quinhentistas, porém, a impossibilidade de seguir Horácio integralmente, dado o sistema de circulação do texto poético, em movência, isto é, sujeito aos movimentos da memória, da transmissão oral, da cópia manuscrita e da leitura criativa, manifesta-se no soneto mirandino, já acima referido, que encabeça a terceira remessa de suas poesias ao príncipe.

² Refiro-me aos textos pertinentes de **Os Universos da Crítica**, de 1982. Ver bibliografia.

Ando cós meus papeis em diferenças.
São Preceitos de Horácio (me dirão).
Em al não posso, sigo-o em aparenças (AMG, p. 271)

Sá de Miranda segue Horácio apenas em considerar o trabalho de escrever uma técnica, uma arte, mostrando, com a tortura da forma, uma aguda “consciência da natureza eminentemente verbal da poesia”. Embora busque “um rigor poético extremado”, o poeta quinhentista português não pode controlar a circulação das várias versões de seus escritos, como fica claro em outro soneto, em resposta a Pêro d’Andrade Caminha:

Tudo cabe no tempo, entrego ao ano,
Depois à perda; diga-me esta gente
Qual anda o furioso assi emendado (AMG, p. 305).

A posição assumida neste estudo, considerando-se a existência de um texto triplo, alinha-se num elogio da variante, isto é, na compreensão do poema quinhentista como um sistema de versões autorais ou não. Retoma-se, naturalmente, não só o conhecido conceito de Paul Zumthor, segundo a reelaboração dele feita por Luciana Stegagno Picchio, Celso Cunha e Sheila Moura Hue para a poesia quinhentista e camoniana, como as considerações de Bernard Cerquiglini em sua história crítica da filologia (CERQUIGLINI, 1989). O objetivo ecdótico de determinar a genuinidade dos textos do século XVI seria um propósito anacrônico relativamente ao sistema poético quinhentista, onde as variantes textuais proliferavam quer pela forma como as composições eram escritas e reescritas por seus autores, quer pela forma como foram transmitidas aos livros de mão, aos primeiros impressos e aos leitores criativos.

Dentro desta nova orientação filológica, Alexandre M Garcia, o último editor das poesias mirandinas, em 1984, deu as três versões da cantiga, sugerindo a sua abordagem como texto triplo, que tencionamos aqui desenvolver. Garcia edita a segunda versão a partir

do Ms Juromenha, mas dispomos da fotocópia da versão do Ms D, que traz uma lição coincidente para esta cantiga. Transcrevemos abaixo o texto das cantigas estabelecido em 1984.

Ainda antes de compararmos as versões, não se pode deixar de salientar a atualidade da tortura da forma mirandina, procedimento criativo bem comum no século XX entre poetas e escritores portugueses e não só. Lembrando-nos de Carlos de Oliveira e de Herberto Helder, nas suas constantes reedições de seus textos sutilmente metamorfoseados, talvez baste citarmos as considerações de Paul Valéry acerca do caráter inacabado de qualquer composição, legitimando a prática torturada de Miranda: “Un poème n’est jamais achevé – c’est toujours un accident qui le termine, c’est-à-dire qui le donne au public”. Note-se que as palavras de Valéry também servem, *mutatis mutandi*, a uma compreensão da forma movente de circulação da poesia quinhentista, pressionada a sair a público pela transmissão oral e manuscrita da poesia eminentemente palaciana e circunstancial.

Por fim, como se constata, pelo anacronismo da recepção ou pela incrível modernidade do processo criativo torturado de Miranda, a remontagem dos versos desta cantiga não pode deixar de evocar um procedimento criativo característico da poesia surrealista; e penso agora no poema montagem de Alexandre O’Neill, “Sá de Miranda Carneiro”, alternando versos da primeira quadra de “Comigo me desavim” e do “7” de Mário de Sá-Carneiro (AMG, 1984, p. 219; RANCO, 2001, p. 111-117), mas podia estar pensando nos quatro poemas de **Temporais**, de uma poeta contemporânea, Dora Ribeiro (1999, p. 34-35).

Vejamos então o texto triplo desta cantiga, a fim de discernir o sentido intencionado das modificações, uma vez que se trata de um texto reescrito pelo próprio autor. O caráter aberto e movente desta composição se mostra como exercício de reajuste do sentido intencionado em três momentos de reelaboração da cantiga. Leiamos as três versões, na edição de Alexandre M. Garcia, sendo destaque em negrito (de minha responsabilidade) indicativo dos versos e imagens que foram objeto de uma recolagem na reescrita da cantiga:

1516 – Cancioneiro Geral
 Coitado, **quem me dará**
Novas de mim onde estou?
Pois dizeis que não som lá,
E cá comigo não vou!

Todo esse tempo, senhora,
 Sempre por vós preguntei;
 Mas que farei, que já agora
 De vós nem de mim não sei?
 Olhe vossa mercê lá
 Se me tem, se me matou,
 Porque eu vos juro que cá
 Morto nem vivo não **vou**.

Ms D/J

Ja'gora **quem me dirá**
 Que é de mim? Se não estou,
 Como ouvi que dizeis, lá
E eu cá comigo não [vou]?

Inda que me eu cá não via
 Passava indo a boa lei,
 Crendo que, onde vos deixei,
 A vós e a mim acharia.
Agora quem me dará
Novas de mim onde estou,
Pois dizeis que não sou lá
E eu cá comigo não [vou]?

Ed. 1595
 Que é isto? Onde me lançou
 Esta tempestade má?
 Que é de mim, se não sou lá
E cá comigo não vou?

Inda que me eu cá não via,
 Tudo vos confessarei:
 Onde a vós e a mi deixei
 Cuidava que me acharia.

**Agora quem, donde estou,
Novas de mi me trará?
Pois dizeis que não sou lá,
Não sei sem mi onde vou.**

(AMG, p. 205-207).

Como se percebe, a remontagem de alguns versos, que ora permanecem no mesmo lugar ora são deslocados ou levemente emendados, legitima a abordagem da cantiga como um sistema de versões. Acompanhemos a remontagem a fim de caracterizar o texto triplo da cantiga e o processo de reescritura da intencionalidade. Esta se define em função de tempos e espaços percorridos pela relação amorosa, que progride e se modifica ao longo de três momentos, 1516, fim dos anos 40/início dos anos 50 e fins dos anos 50. Três momentos que juntos narram o fim de uma relação amorosa, primeiro a tentativa mal sucedida de salvá-la da ruptura, que logo deixa o poeta, ao se ver desamado, sem identidade, perdido entre o cá e o lá, cindido entre o eu e o mim, tendo início um questionamento do sujeito de cunho mais filosófico, que se intensifica no terceiro momento.

De saída, nota-se que o verso 4 é mantido praticamente da mesma forma e no mesmo lugar nas três versões, sendo repetido no final da volta-glosa da segunda versão. O verso final do mote, “E cá comigo não vou”, mantém-se sintaticamente o mesmo, apenas aparecendo o sujeito oculto na versão do Ms D/J, e a pontuação, a exclamação) posta pelo editor de 1984 na versão do **Cancioneiro de Resende**, a trazer a conotação de espanto diante do absurdo de o eu não ir consigo mesmo, no seu lugar de sujeito, ou interrogação, na leitura da edição de 1595 e do MsJ.

O poeta se descobre duplo, dividido entre um eu e um mim que não mais se acompanham, antes se afastam. O eu desacompanhado de si se desdobra em dois: o eu, sujeito do verbo ir, vai-se de uma parte de si, tomada como advérbio do ser, onde o eu não vai mais: cá comigo. No predicado verbal, o advérbio cá indica um lugar próximo

ao sujeito do discurso; seguido do pronome reflexivo comigo, designa a intimidade do eu, aquela parte privativa do ser – a parte mais íntima de mim –, cujo acesso é restrito ao sujeito ou apenas compartilhável na relação amorosa correspondida. Aqui trata-se de afirmar a dissociação que se instaura no âmago do ser como efeito imediato da ruptura com a amada, e que leva o eu do poeta a um questionamento acerca das condições de viabilidade de si mesmo como sujeito integral e harmônico.

A repetição ou iterabilidade do verso 4 justifica de forma cabal tratar-se de três versões de uma composição e não de três cantigas diferentes, e ainda aproxima a cantiga da longa glosa do tema coevo do inimigo de si.

O dístico “Coitado, quem me dará / Novas de mim onde estou?” que abre a primeira versão, ao contrário, sofre vários deslocamentos e ajustes de sentido. Na segunda versão, passa a ser “Agora quem me dará / Novas de mim onde estou” e a ocupar os versos 5 e 6 da volta. Na terceira, ocupa o mesmo lugar da versão anterior, mas transforma-se em “Agora quem, donde estou, / Novas de mim me trará?”.

Há vários reajustes de sentido nestas mudanças e no deslocamento para os versos finais, embora a situação referida seja a mesma: o sujeito fora de si e fora dos cuidados da amada, referida como um vós, fica sem ninguém para lhe dar notícia de si mesmo. Na primeira, no vocativo “Coitado”, referente ao sujeito, há uma evidente autocomiseração, o eu vê o mim, a parte privativa do ser, como objeto de autocompaixão, tom que desaparece das versões posteriores, em que o sujeito não é mais qualificado nem evocado, mas torna-se o tema do discurso.

Nas duas últimas versões, o pronome interrogativo quem indetermina o referente do arauto das novas do sujeito a si mesmo, uma vez que a amada não pode mais desempenhar esta função, que conferia integridade e unidade ao eu. Dividido em duas partes sujeitas ao vazio indeterminado de quem lhe dará agora as novas de si mesmo,

o dilaceramento do eu é representado pelos pronomes me e mim, em cada um dos versos na segunda versão,

Agora quem me dará	Agora quem donde estou
Novas de mim onde estou,	Novas de mim me trará,

E reunidos no verso 6 da volta na última versão. Entre as duas últimas versões há uma troca de lugar, mas não de função sintática, entre as expressões “onde/donde estou”, o que evidencia o lugar-entre do sujeito, que não está nem lá nem cá. O deslocamento adverbial e a troca de “onde” por “donde” ressaltam a consciência do sujeito ao ocupar este lugar indeterminado, onde o eu não se encontra a si mesmo, mas “donde” tem uma perspectiva algo irônica desse desencontro: “Agora quem donde estou / novas de mim me trará”.

A diversa focalização num ou noutro agente do discurso (eu/mim, vós, quem) é geratriz da mudança de intencionalidade. Esta varia justamente segundo a relação estabelecida entre os sujeitos discursivos: o eu, o vós (a senhora) e um quem indeterminado, a meio caminho entre o eu, o mim e a amada esquiva.

O verso “Pois dizeis que não sou lá” mantém-se inalterado nas três versões, mas é deslocado para o antepenúltimo verso da volta nas duas versões posteriores à do **Cancioneiro de Resende**. Nesta primeira versão há uma diferença morfológica na forma verbal do presente do indicativo do verbo ser, temos o arcaico *som* e não o moderno *som*. O deslocamento do verso para o fim da volta, na última versão, faz com que, do ponto de vista da leitura, o conhecimento do motivo da perplexidade do sujeito, em sua duplicidade conflitante, seja adiado; quando, na primeira e na segunda versões, a causa da perplexidade era enunciada desde o mote, através do pronome pessoal de 2ª pessoa do plural, “vós”, referente à amada, que diz, relata-nos o poeta, não ter mais o poeta junto a si, nele instaurando a cisão subjetiva.

Nas primeiras versões, o “vós” aparece desde o mote, fazendo com que a intencionalidade da cantiga se inscreva imediatamente no circuito da lírica amatória. Na segunda versão, a não correspondência

da amada, desse “vós”, com o sujeito poético, enuncia-se nos versos 1 a 3 do mote.

Na versão impressa no **Cancioneiro de Resende** o “vós” é identificado com a senhora, interpelada pelo poeta, que se torna, por assim dizer, uma personagem da cantiga. Esta deverá, nos últimos versos da volta, verificar novamente, olhar lá, se o poeta ainda vive, na sua posse, ou se ela mesma o matou:

Olhe vossa mercê lá
Se me tem, se me matou,
Porque eu vos juro que cá
Morto nem vivo não vou.

A presença da amada como interlocutora do poeta permanece nas versões posteriores, mas com menos espaço, revelando-se apenas no discurso indireto ou direto do poeta, por meio das formas verbais presentes nos quatro primeiros versos das voltas: vos confessarei, vós dizeis, ouvi que dizeis. Entre as três versões são propostos diferentes enfoques para o suposto diálogo representado na cantiga. Na primeira, o poeta afirma à senhora que perguntou por ela durante o tempo da sua ausência; aí quem fala é o poeta, que se explica, numa enunciação conativa. Na segunda, o poeta relata a fala da senhora, que ouviu, ou ouve no agora da cantiga, este “vós” justamente dizer que ele não está mais com ela; na terceira, o sujeito do discurso é o eu, como se a voz da senhora se calasse para o poeta confessar o seu engano:

Inda que me eu cá não via,
Tudo vos confessarei:
Onde a vós e a mi deixei
Cuidava que me acharia

Nos versos iniciais das duas últimas versões, o foco na amada desaparece, dando lugar a uma preocupação com o que acontece dentro do sujeito cindido. Na versão do Ms D, ao invés de explicar que sempre esteve perguntando da amada, como na edição de 1516,

os primeiros versos da volta centram-se na experiência interna do eu, que descreve o seu pensamento e o seu bem estar durante este tempo, em que, fisicamente ausente da amada, considerava-se seguro por pensar estar com ela, como objeto dos seus cuidados:

Inda que me eu cá não via
Passava indo a boa lei,
Crendo que, onde vos deixei,
A vós e a mim acharia.

Os dois últimos versos acima citados modificam-se bastante da primeira para as últimas versões, onde são bem parecidos. Em 1516, não tínhamos a enunciação do engano, mas apenas a perplexidade diante da perda da correspondência amorosa:

Mas que farei, que já agora
De vós nem de mim não sei?

Nos últimos versos das duas versões posteriores, a amada não é mais instada a rever a sua posição ou culpa da ausência do eu e focaliza-se a experiência de engano do sujeito, que vê romper-se a sua unidade diante do fim da relação amorosa.

Com o adiamento da presença da segunda pessoa do plural, sobretudo na versão impressa em 1595, mas também na do Ms D, percebe-se um deslizamento para um lirismo mais filosófico que incide sobre o questionamento do próprio sujeito. De um modo particular, a versão de 1595, em que o “vós” não aparece no mote, revela um tipo de questionamento do sujeito de intencionalidade mais reflexiva e filosófica do que lírico-amorosa.

No mote de 1595, o que se passa é um dissídio subjetivo, “sem que haja uma causa externa revelada” (BERARDINELLI, 2000) para este conflito; o eu está perdido, pois não se encontra nem dentro nem fora de si, nem cá nem lá, e não sabe o motivo da tempestade má que abala a sua integridade subjetiva. Para determinar a senhora ou o “vós”

como referente desse lá, temos de ler a volta, reintegrando, em diferença, a cantiga no lirismo amoroso, pois, é claro, todo o problema subjetivo foi desencadeado, nas três versões, por um desacordo com esse “vós”, ou seja, a segurança do sujeito em encontrar a sua unidade na relação amorosa é rompida com a afirmação da não correspondência da amada. Reintegração em diferença porque o verso final desta terceira versão retoma a perplexidade de cariz filosófico presente no mote, na medida em que o eu continua a se questionar acerca do seu lugar e do seu destino de sujeito cindido e dilacerado entre si e si mesmo: Não sei sem mi onde vou. A cisão subjetiva não se expressa mais pelas imagens da morte e da vida do eu como na versão de 1516, mas por um jogo entre os agentes do discurso e o advérbio cá, que dirige a referência menos para a relação amorosa rompida e mais para o conflito despertado no interior do sujeito, que se dilacera.

Em última instância, o texto triplo desta cantiga acaba sendo outra glosa do tema do “inimigo de si”, pelo exercício de um questionamento subjetivo, característico de Miranda e de seus contemporâneos, que leva à afirmação do dilaceramento do sujeito quando fora/ausente da relação amorosa.

Em termos da Nova Filologia aqui enunciada, este estudo nos mostra a conveniência de se editar a poesia de Sá de Miranda a partir do elogio da variante. Este estudo comparativo de um caso nos evidencia não só uma forma de produção e de circulação poética característica do século XVI, em movência, mas sobretudo o processo criativo da intencionalidade textual, uma vez que se trata de versões autorais.

Do ponto de vista da comunicação poética, o texto triplo da cantiga funciona como um interlocutor do crítico, na tarefa de dar sentido ao texto, com ele dialogando a partir do reajuste do sentido intencionado, revelando-lhe três leituras do poeta em relação à ruptura amorosa, que acaba por o levar a um questionamento da sua integridade como sujeito, perplexo ao afirmar a sua fragmentação.

Abstract: The main essay, following new philology and the praising of textual instability, as thought by Bernard Cerquiglini, means to exam the changes of meaning in the several rewritings of one well known Cantiga of Sá de Miranda, taken as an open text or system of versions (Mclaverty and Gabler). For this purpose it was fundamental Paul Zumthor's concept of *mouvance*.

Keywords: New Philology. Praise of variance. Textual instability. Courty poetry. Sá de Miranda

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Lírica de Camões**. História, metodologia, corpus. Lisboa: IN-CM, 1985.

_____. Textos de intervenção. In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, 5., 1987, São Paulo. **Actas...** São Paulo: USP/FFLCH, 1987. p. 311-317.

_____. O problema da movência na lírica de Camões. **Revista Camoniana**, Bauru (SP), 3ª série, v. 13, p. 31-46, 2003.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos Camonianos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

CERQUIGLINI, Bernard. **Éloge de la variante**. Histoire Critique de la philologie. Paris: Des travaux/Seuil, 1989.

COELHO, Eduardo Prado. O paradigma filológico, In: _____. **Os universos da crítica**. Paradigmas nos estudos literários. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 217-237.

FARDILHA, Luís Fernando de Sá. D. Manuel de Portugal, o Fidalgo e Poeta. In: _____. (Org.). **Poesia de D. Manoel de Portugal**. Prophana. Edição de suas fontes. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa, 1989. p. IX- XLV.

GABLER, Hans Walter. "Unsought Encounters". In: **Devils and Angels. Textual Editing and Literary Theory**. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1991, p. 152-166.

GARCIA, Alexandre M. (Ed.). **Poesia de Sá de Miranda**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.

HUE, Sheila Moura. Em busca do cânone perdido. **Revista Camoniana**, Bauru (SP), 3ª série, v. 12, p.171-193, 2002.

_____. (Ed.). **Introdução à Antologia de Poesia Portuguesa, século XVI**. Camões entre seus contemporâneos. Rio de Janeiro, 7Letras, 2005.

MCLAVERTY, James. Issues of Identity and Utterance. An Intentionalist Response to “Textual Instability”. In: Cohen, Philip (Org). **Devils and Angels. Textual Editing and Literary Theory**. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1991, p. 134-151.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Camões lírico: variantes de tradição e variantes de autor. Exemplos para o estudo da movência em textos camonianos. In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, 5., 1987, São Paulo. **Actas...** São Paulo: USP/FFLCH, 1987. p. 285-309.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. O soneto *O sol é grande....*. **Separata da Revista Biblos**, Coimbra: Universidade de Coimbra, v. 17, 1972.

RIBEIRO, Dora. Temporale I, II, III e IV. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro: 7letras, p. 34-35, jan./jul. 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de Poétique Médiévale**. Paris: Seuil, 1972. - “Memória e Comunidade”. In: **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: 01/12/2005

Aprovado para publicação em: 05/02/2006