

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



FLÁVIO RODRIGUES DE OLIVEIRA

GOLIARDOS: CLÉRIGOS DEVASSOS?

**AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS DOS SÉCULOS XII E XIII SOB
A PERSPECTIVA DAS CANÇÕES DE TABERNA E JOGOS PRESENTES NA
OBRA *CARMINA BURANA***

Maringá - PR

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FLÁVIO RODRIGUES DE OLIVEIRA

GOLIARDOS: CLÉRIGOS DEVIADOS?
AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS DOS SÉCULOS XII E XIII SOB
A PERSPECTIVA DAS CANÇÕES DE TABERNA E JOGOS PRESENTES NA
OBRA *CARMINA BURANA*

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá como requisito para a obtenção do grau de Doutor em História. Área de Concentração: História, Cultura e Política. Linha de Pesquisa: História, Cultura e Narrativas.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Lopes Biazotto Venturini

Maringá - PR

2023

*Dedico este trabalho a Ivone Bertonha,
professora e amiga que sempre me
mostrou o mundo da literatura histórica de
modo singular.*

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR, Brasil)

O48i Oliveira, Flávio Rodrigues de
Goliardos: Clérigos devassos? as transformações culturais dos séculos XII e XIII sob a perspectiva das canções de taberna e jogos presentes na obra de *Carmina Burana* / Flávio Rodrigues de Oliveira. -- Maringá, PR, 2023.
177 f.: il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Lopes Biazotto Venturini.

Tese (doutorado em História) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2023.

1. Goliardos. 2. Nova história cultural. 3. *Carmina Burana* - Canções e músicas. 4. Idade Média Central. I. Venturini, Renata Lopes Biazotto, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 23.ed. 909

Márcia Regina Paiva – CRB-9/1267

OLIVEIRA, Flávio Rodrigues. **GOLIARDOS: CLÉRIGOS DEVASSOS? AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS DOS SÉCULOS XII E XIII SOB A PERSPECTIVA DAS CANÇÕES DE TABERNA E JOGOS PRESENTES NA OBRA *CARMINA BURANA***. nº de folhas 175. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Maringá. Orientadora: Profa. Dra. Renata Lopes Venturini Biazotto. Maringá, 2023.

RESUMO

Toda história tem dois lados, ou pelo menos deveria ter. É nessa perspectiva que inserimos a pesquisa em questão. Tidos como devassos, os goliardos foram pintados, desde o seu aparecimento, nos séculos XII e XIII, como transgressores, mundanos, vagabundos, entre outras adjetivações de cunho pejorativo. Mas carregavam apenas estigmas? Acreditamos que não! Assim, utilizando o método da Nova História Cultural, revisitamos esses séculos e essas personagens que a historiografia ora esconde, ora mostra com os olhos de seus algozes e/ou ora os apresenta por um único viés. Em uma sociedade escrita na ótica da ordem, tais figuras podem, de fato, parecer contraventoras. Porém, e se elas nos ajudar a recontar a história desse período sob outra visão, a goliardesca? Em meio a lupanares, tavernas, escolas urbanas, jogos e amores também há vida, também há Idade Média. Neste estudo, analisamos as poesias de jogos e taberna (187-226) presentes no cancionário goliardesco conhecido como *Carmina Burana*. A partir desse conjunto de canções buscamos, com o respaldo da Nova História Cultural, uma representação de sociedade e de experiência de vida desses jovens goliardos. Nosso objetivo é, revestidos da ótica das canções goliardescas, compreender como esses estudantes viam, entendiam e representavam as transformações que ocorriam durante o período conhecido como Idade Média Central, sempre entendendo que se encontravam inseridos em um contexto de oralidade e performances. Mais especificamente, como as canções de jogos e taberna estão interligadas a esse contexto de mudanças que aconteciam no que ficou conhecido como o Renascimento do século XII. Ao compreendermos melhor tal período, conseguimos verificar que os goliardos, entre a dicotomia escolas/universidades e cidades, representam uma nova forma de ser e estar no mundo, sendo, desse modo, entendidos para além de simples clérigos devassos, mas sim pessoas de seu tempo, indivíduos ímpares e que não se eximiram de expressar suas ideias por meio de canções.

Palavras-chave: Goliardos. *Carmina Burana*, Canções de Jogo e Taverna. Nova História Cultural.

OLIVEIRA, Flávio Rodrigues. **GOLIARDS: SLIMMING CLERGIES? THE CULTURAL TRANSFORMATIONS OF THE XII AND XIII CENTURIES FROM THE PERSPECTIVE OF THE TABERN SONGS AND GAMES PRESENT IN THE CARMINA BURANA WORK.** nº de folhas 175. Thesis (Doctorate in History) – State University of Maringá. Advisor: Renata Lopes Venturini Biazotto. Maringá, 2023.

ABSTRACT

Every story has two sides, or at least it should have. It is from this perspective that we insert the work in question. Regarded as debauched, the goliards have been painted, since their appearance, in the 12th and 13th centuries, as transgressors, mundane, vagabonds, among other adjectives of pejorative nature. But did they carry only stigmas? We don't think so! Thus, through the method of New Cultural History, we revisit these centuries and these characters that historiography now hides, sometimes shows with the eyes of their tormentors and/or sometimes present them by a single bias. In a society written from the perspective of order, such figures may, in fact, seem controverters. But what if they help us retell the story of this period from another vision, the goliards perspective? In the midst of lupanars, taverns, urban schools, games and loves there is also life, there is also Middle Ages. In this study, we analyzed the poetry of games and tavern and wines (187-226) present in the goliard's songbook, known as *Carmina Burana*. From this set of songs, we seek, through the New Cultural History, a representation of society and life experience of these young goliards. Thus, our goal is from the perspective of goliards songs to understand how these students saw, understood and represented the transformations that were taking place during the period known as the Central Middle Ages, always understanding that they were inserted in a context of orality and performances. More specifically, how game songs, tavern and wines are intertwined with this context of changes that had been taking place in what became known as the 12th century Renaissance. By better understanding the period, we can see that the goliards, between the dichotomy schools/universities and cities, represent a new way of being and being in the world, being thus understood beyond mere wanton clerics, but rather, people of their time, odd individuals and who did not exempt themselves from expressing their ideas through songs.

Keywords: Goliardos. Carmina Burana, Game Songs and Tavern. New Cultural History.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que acreditaram que eu chegaria até aqui. Dentre todos os desafios da minha vida, esse foi o maior que enfrentei no sentido de persistir.

Por isso, sou grato aos meus pais, Aurora e Pedro, que na simplicidade de seus estudos, mas com a sabedoria que a vida lhes deu, não me deixaram desistir dos meus sonhos e acreditaram que os estudos seriam o melhor caminho para galgar um espaço no mundo.

A professora Dra. Renata Lopes Biazotto Venturini, que aceitou com muito carinho, profissionalismo e humanidade a minha vontade de levar meu sonho adiante e me auxiliou a chegar ao término deste trabalho. Serei eternamente grato a você por essa conquista.

Ao Augusto João Moretti Junior, um amigo que se tornou um irmão que a vida me deu. De todas as pessoas ora mencionadas, você foi e é a pessoa que mais me incentivou a chegar até aqui.

A Maria Luisa Furlan Costa, que com a sua experiência acadêmica e jeito de ser muito me auxilia na minha vida profissional e acadêmica; muitas vezes com conselhos até para o âmbito pessoal. Você é uma grande amiga.

A José Carlos Gimenez (Zeca), professor da graduação que muito estimo; incentivou-me a concluir este trabalho nos momentos de diálogos.

A professora Ivone Bertonha, que me acolheu e aconselhou nas horas mais difíceis da escrita desta pesquisa, lendo e apontando caminhos para sua melhoria. Este estudo é dedicado a você.

Ao professor Jaime Estevão dos Reis, que mesmo não tendo chegado comigo até aqui, foi uma pessoa que possibilitou minha entrada no doutorado, e à sua maneira, que muitas vezes considerei incompreensível, buscou o melhor de mim.

Às professoras doutoras que compuseram a Banca de Qualificação: Leila Rodrigues da Silva, Adriana Maria de Souza Zierer, e Clarice Zamonaro

Cortez. Os apontamentos, sugestões e contribuições ali exalados foram fundamentais para o caminho que a pesquisa tomou após aquele momento.

Ao professor Célio Juvenal da Costa, que aceitou de imediato compor a Banca de Defesa, pontuando que as *Carmina Buarana* compõem a sua ópera preferida. Muito obrigado por fazer parte desse momento.

À professora Fabiane Freire França, que também aceitou sem hesitar compor a Banca de Defesa com seus apontamentos e considerações.

À professora Conceição Solange Bution Perin, que se dispôs a ler esta pesquisa e participar da Banca de Defesa como suplente.

À professora Gislaine Valadares de Godoy, por também fazer parte desse ímpar e importante momento da minha vida que é a defesa de um trabalho de doutoramento.

Enfim, a todos e todas que direta e/ou indiretamente acompanharam minha trajetória acadêmica na Universidade Estadual de Maringá e ao Programa de Pós-Graduação em História (PPH/UEM), meu muito obrigado.

Fortunae plango vulnera.

(A fortuna a muitos fere)

(*C.B.*, 16, I)

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Nº	Título	Página
01	Esquema trifuncional da segmentação social durante a Alta Idade Média	45
02	Capa e parte interior da capa do <i>Carmina Burana</i>	70
03	Parte interior da contracapa e contracapa do <i>Carmina Burana</i>	72
04	Página extra com informações relativas à alteração no manuscrito original	73
05	Fólio I - <i>A Roda da Fortuna</i>	87
06	Fólio I - <i>Fortuna</i>	95
07	Selo de Frederico II	95
08	<i>La Roue de la Fortune</i>	97
09	Fólio 39 - O clérigo	99
10	Fólio 64 - Dois quadros sobre a natureza	101
11	Fólio 72 - Um moço entrega flores a uma dama	102
12	Fólio 77 – Dido e Enéias, menção à literatura latina	103
13	Fólio 3 - Excerto do poema <i>Veritas Veritatum</i> da obra <i>Carmina Burana</i>	121
14	Fólio - 91 - Os jogadores de tábula	139
15	Fólio 91 - Os jogadores de dados e cartas	145
16	Fólio 92 - Uma partida de xadrez	149
17	Fólio 89 - Os bebedores	161

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. CAPÍTULO I - O FLORESCIMENTO URBANO E OS GOLIARDOS: UM NOVO SER E ESTAR NO CONTEXTO DO SÉCULO XII	19
2.1. O Renascimento do Século XII	21
2.2. As cidades e o contexto do Renascimento do século XII	29
2.3. A cultura na urbs	44
2.4. Quem eram os goliardos?	57
3. CAPÍTULO II - CODEX BURANUS	66
3.1. A descrição física do <i>Codex Buranus</i>	70
3.2. Entre temáticas e <i>topoi</i> : o que cantavam os goliardos?	75
3.3. Imagens que narram: por uma história das imagens no <i>Carmina Burana</i>	80
4. CAPÍTULO III - IN PRINCIPIO ERAT VERBUM: A VOZ DO MANUSCRITO BURANUS	106
4.1. O papel da cultura na difusão dos valores urbanos no século XII	107
4.2. A oralidade e a História Cultural.....	115
4.3. As canções goliardescas sob a ótica da teoria da oralidade....	121
5. CAPÍTULO IV - IN TABERNA QUANDO SUMUS: AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS NOS SÉCULOS XII E XIII	128
5.1. Uma nova sociedade, novas práticas e novas representações..	130
5.2. Os poemas de jogos e os goliardos	138
5.3. Os poemas de taberna e vinho e os goliardos.....	152
6. CONCLUSÃO	167
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169

1. INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, nosso objetivo principal foi desenvolver um estudo sobre as canções goliardescas de jogos e de taverna dos séculos XII e XIII presentes na obra *Carmina Burana*. Uma vez delimitada a fonte da pesquisa, convém desenharmos a trama de uma história que se desdobra a partir do referencial indicado pela Nova História Cultural. Desse modo, ao analisarmos a lírica medieval produzida pelos goliardos, acreditamos ser necessário, junto ao estudo historiográfico, traçar uma visão de como os espaços sociais, agora híbridos devido ao crescimento das cidades em detrimento dos campos, se apresentam para uma parcela da população, a saber, a dos estudantes citadinos. Nesse movimento, que a historiografia denominou renascimento cultural do século XII, surgiram os goliardos, marcados do início ao fim de seu "segmento" por inúmeras controvérsias.

Ilustre desconhecida, a goliardia medieval aparece ao público leigo apenas em inícios do século XIX, quando da descoberta de um manuscrito que continha poemas escritos na abadia de Benediktbeuern, situada a 60 km ao sudeste de Munique, nos Alpes bávaros. Contudo, os *Carmina Burana* permaneciam ainda desconhecidos do público geral. Assim, foi apenas depois de mais de um século que o compositor e regente alemão Carl Orff musicou com notas modernas as canções medievais dos goliardos, ganhando, dessa forma, uma amplitude internacional. De lá para cá, ora mais, ora menos, algumas dessas canções recheiam as trilhas sonoras de filmes, eventos esportivos, entre outros, recebendo diversas versões que muito provavelmente colocariam em choque os cantores originais.

Mas, por definição, quem seriam os goliardos? Bem, a pergunta que à primeira vista parece singela e de fácil conceituação ganha contornos mais complexos quando pensamos nas fases do movimento monástico e clerical. Os goliardos são clérigos. Fizeram os votos, vestiram o hábito, leram liturgias e possuíram a tonsura, mas ainda assim cantavam ao vinho, idolatravam mulheres, participavam de jogos e se embebedavam nas tavernas. O que, em

si, eram ações antagônicas, diante do complexo cultural da sociedade medieval foram unificadas nos goliardos¹.

Tidos como subversivos, desafiadores da Ordem², os goliardos eram, muitas vezes, excluídos dos estados sociais de seu tempo³. De fato, teciam críticas severas à Igreja, contidas em uma divisão de sua lírica que poderia se denominar poemas satírico-morais⁴. Entretanto, é preciso compreender melhor esses juízos de valores que eles cantavam contra essa instituição. Na verdade, os goliardos representavam, nessas canções, mais um *tópos* da retórica medieval do que necessariamente se posicionavam como indulgentes do sagrado⁵. Vale lembrar que eram clérigos e que pertenciam administrativamente à Ordem da *Ekklesia*, valendo-se desse *status* quando necessário em tribunais ou até mesmo para ganhar esmolas como estudantes.

Ricardo Arias y Arias (1970), por exemplo, melhor discorre sobre essa imagem estigmatizante da figura goliardesca. Por suas palavras podemos ter uma ideia de sujeitos marginais "*clérigos y estudiantes errabundos que vivían al margen y fuera de toda disciplina, burlando leyes eclesiásticas y civiles [...]*"⁶. A historiografia está permeada dessa visão, contribuindo para que esses estudantes se tornassem ainda mais anônimos.

Em consonância com essa premissa, Jacques Le Goff (2011, p. 47) empreende um resumo recorrente da imagem desses sujeitos como "vagabundos, lascivos, jograis, bufões". Envolto nesse cenário de imaginação, podemos afirmar que tal imagem não estava de todo equivocada. Contudo,

¹ De acordo com o historiador Jacques Le Goff (2016), envolvidos em uma mentalidade de insegurança material e moral, os homens do medieval buscavam ao máximo afastar-se do mau caminho da ambição e degradação. Nas palavras do historiador francês: "O que domina a mentalidade e a sensibilidade dos homens da Idade Média, o que determina o essencial de suas atitudes é o sentimento de sua insegurança. Insegurança material e moral para a qual, segundo a Igreja, como vimos, só há um remédio: apoiar-se na solidariedade do grupo, das comunidades da qual faz parte, evitar a ruptura dessa solidariedade pela ambição ou degradação" (LE GOFF, 2016, p. 315).

² Consultar a obra *Os intelectuais na Idade Média* do historiador medievalista Jacques Le Goff (2011, p. 47).

³ "El goliardo, según adelantábamos antes, está fuera de los estados sociales de su época" (VILLENA, 2010, p. 52).

⁴ Segundo a classificação adotada por Cartelle (2017).

⁵ Conforme Ernst Robert Curtius (2013), um dos *tópos* da literatura medieval, por exemplo, é "o mundo às avessas" em que os *litteratus* cantavam ou escreviam sobre as transformações em sua realidade. de Jacques Verger (1999) aponta para o estudo de Direito Canônico e Direito Romano, constituindo, assim, um assunto recorrente no mundo clerical.

⁶ "Clérigos e estudantes errantes que viviam à margem e fora de toda disciplina, burlando leis eclesiásticas e civis" (ARIAS Y ARIAS, 1970, p.8).

também em sua defesa, é preciso mencionar que tal ideário de vida não é fruto do contexto da sociedade dos séculos XII e XIII, sendo possível encontrar figuras errantes também em outros momentos da literatura.

Na história da Igreja, sempre houve clérigos estudantes que levaram uma vida mundana. Devemos ter em mente que, até fins do século XI e início do século XII, as escolas eram aquelas criadas e mantidas pela Igreja com o principal intuito de formar clérigos que atendessem tanto às funções religiosas quanto administrativas, como, por exemplo, secretários, tabeliães, etc. Dessa maneira, nem sempre estudar dentro de uma escola, por sinônimo religioso, configurava levar uma vida em comunhão com Deus. É só retrocedermos na história. Se retomarmos as condenações a essas práticas errantes dentro da estrutura clerical, podemos atestar essa historicidade.

É o exemplo dos Concílios, cuja finalidade era discutir questões administrativas e disciplinares dentro da Igreja. Neles, ora ou outra, era possível encontrar alguma restrição aos estudantes que levavam uma vida fora dos padrões da Igreja Cristã. Com penas severas, como a excomunhão, muitos desses textos estão imbuídos de exemplos que nos fornecem a ideia de que os goliardos não foram os primeiros condenados por levarem uma vida errante.

Trata-se do caso do Concílio de Niceia, que condenava, no século IV, os chamados *cleri vagi*. Nele, em 325 já havia um olhar atento àqueles jovens que buscavam nas escolas e vidas errantes o seu sustento⁷.

Outro Concílio significativo para compreendermos a presença de figuras giróvagas data do ano de 398. O Concílio de Cartago exprimira proibições aos sacerdotes desonestos e errantes frequentadores de ambientes boêmios, como tavernas. O Concílio também vetava ganhar dinheiro de modo desonesto, tornando defeso a participação em jogos de azar.

A conduta errante e desregrada não foi, dessa forma, uma característica específica da goliardia. E por ser muito recorrente, foi um fato gerador e fonte

⁷ Carlos Yarza, em seu prólogo da antologia burlesca a *Ekklesia*, afirma que sempre houve entre os seus membros uma parcela que levava uma vida vagante. O que de certo modo trouxe preocupação para essa instituição desde os seus primeiros anos, discriminando e criminalizando tais práticas. Para o autor, "Ya por el año 325, el concilio de Nicea condenaba a los eclesiásticos que anduvieron errabundos 'ex civitate in civitatem', de pueblo en pueblo" (YARZA, 1981, p. 13).

material para a criação de normas jurídicas que surgiram no sentido de vedar as condutas por eles realizadas.

Se pararmos para rever a história, especialmente a que abrange os séculos próximos ao período medieval, ainda sob o forte domínio da cristandade, veremos, por exemplo, uma grande figura que, embora tenha levado uma vida fora dos padrões do cristianismo, com algumas marcas que poderia ser tida como goliárdica, ainda assim não recebe tal adjetivação. É o caso de Agostinho de Hipona, que até os seus trinta e três anos levava, de acordo com as suas palavras, uma vida pecaminosa e imoral. É certo que se arrependera, escrevendo sua autobiografia intitulada *Confissões*. Todavia, em nenhum momento de sua obra se autodenominou goliardo ou foi assim apelidado assim por outrem.

A própria *Regra Monástica* de São Bento advertia sobre eclesiásticos giróvagos, atentando-se para o reconhecimento desses, bem como para o distanciamento. Quando discorre sobre os quatro tipos de monges, Bento apresenta dois desses grupos com características muito correlatas ao goliardismo dos séculos XII e XIII. Contudo, em nenhum momento há uma nomenclatura que remete ao termo goliardo⁸.

Dessa maneira, surge novamente a questão: *quem foram os goliardos?* Ora, parece que aquela ideia inicial de que eram estudantes pertencentes ao corpo eclesiástico que levavam uma vida errante diante de uma sociedade que não compactuava com tais valores torna-se frágil quando atestamos outros momentos da história em que aparecem tais *personas*.

⁸ De acordo com a *Regra* de São Bento, tanto os monges sarabaítas quanto os monges giróvagos deveriam ser afastados dos monges que optaram por trilhar uma vida em Cristo. Segundo o autor, "O terceiro gênero de monges, e detestável, é o dos sarabaítas que, não tendo sido provados, como o ouro na fornalha, por nenhuma regra, mestra pela experiência, mas amolecidos como numa natureza de chumbo, conservam-se por suas obras fiéis ao século e são conhecidos por mentir a Deus pela tonsura. São aqueles que se encerram dois ou três ou mesmo sozinhos, sem pastor, não nos apriscos do Senhor, mas nos seus próprios; a satisfação dos desejos é para eles lei, visto que tudo o que julgam dever fazer ou preferem, chamam de santo, e o que não desejam reputam ilícito. O quarto gênero de monges é o chamado dos giróvagos, que por toda a sua vida se hospedam nas diferentes províncias, por três ou quatro dias nas celas de outros monges, sempre vagando e nunca estáveis, escravos de suas próprias vontades e das seduções da gula, e em tudo piores que os sarabaítas. Sobre o misérrimo modo de vida de todos esses é melhor calar que dizer algo. Deixando-os de parte, vamos dispor, com o auxílio do Senhor, sobre o poderosíssimo gênero dos cenobitas" (BENTO, s/d, Cap. I, 1-13).

Como estudantes, normalmente esses poetas eram jovens, o que, muitas vezes, lhes gerava um olhar mais ameno com relação às críticas do resto da sociedade. Sua juventude os eximia de uma punição mais severa quando encontrados circulando entre tavernas e lupanares⁹. No entanto, é preciso esclarecer que a goliardia não se configurava como uma fase da juventude do período medieval. Vemos também exemplos de goliardos entre aqueles de idade mais avançada¹⁰, sejam com uma postura de remorso ou não.

Devemos frisar, sim, que alguns são de fato boêmios, mundanos, mulherengos e jogadores, levavam uma vida errante, chegando até em muitos momentos a pedir esmolas para sobreviver. Não é nosso intuito afirmar que tal aspecto não pertence também à vida goliárdica. Contudo, não é só isso. Embora saibamos o quanto a má fama corre muito mais rápido do que a boa fama, nem todos os cancioneiros goliardos levavam uma vida vagabunda. De acordo com Segismundo Spina (1994), muitos deles adotaram um ideal ascético com o passar dos anos, fazendo com que os "erros" da juventude se transformassem em admoestações contra uma vida resoluta¹¹.

Nesse sentido, é preciso fazer valer as suas imagens, sem pré-conceitos estabelecidos, ou seja, considerando suas produções e não apenas os seus críticos. Por isso, classificar os goliardos somente como estudantes giróvagos de vida desregrada parece-nos simplista demais, tendo em vista que a literatura já atestara a existência de clérigos com todas essas características em outros períodos.

⁹ Segundo Le Goff (2010, p. 47), "[...] vistos ora com um olhar de ternura - dá-se sempre um certo desconto à mocidade - ora com temor e desprezo".

¹⁰ Cf. Villena (2010, p. 10), "Porque el goliardo es - ahí lo vemos - un estudiante joven. Pero como su vitalismo, así su afán de camino no siempre - contra el tópico - se marchita con los años. As veces es, pues, ese hombre maduro, algo canoso ya, al que rodean y alharacan los más jóvenes [...]" (Porque o Goliardo é - lá o vemos - um jovem estudante. Mas, como sua vitalidade, sua ânsia de caminhar nem sempre - contra o clichê - envelhece ao longo dos anos. Às vezes ele é, então, aquele homem maduro, grisalho, que é cercado e assediado pelos mais jovens [...]).

¹¹ Nos termos de Spina (1994, p. 19-20), "Mas nem todos os poetas profanos pertenciam aos marginalizados da sociedade, e nem todos eles eram "andantes". Vários clérigos que posteriormente se tornariam santos e veneráveis prelados, no tempo de estudantes, cometeram seus "pecados literários de juventude", às vezes pouco edificantes. Pedro Abelardo, por exemplo, o mais ilustre professor da época e infeliz amante de Heloísa, teve, quando jovem, enorme sucesso com suas canções amorosas".

É devido a essas questões que no **capítulo I**, intitulado *Os goliardos*, objetivamos a compreensão de quem foi de fato essa figura tão emblemática e cara para a historiografia dos séculos XII e XIII. Nele, discutimos o que é um clérigo medieval à luz de melhor definição de quem foram os goliardos. Buscamos esclarecer como o movimento monástico foi essencial para a preservação de uma literatura que esteve presente nas canções goliardescas. Assim, torna-se mais nítida a imagem do goliardo dentro do que foi denominado renascimento cultural. Os goliardos são fruto desse contexto, figuras originárias de alguns segmentos populares que, ao se letrarem nas inauguradas escolas urbanas, representam, a partir de seu hibridismo cultural, os lugares sociais por eles transitados.

No **capítulo II**, um pouco mais descritivo, intencionamos realizar uma análise material e teórica da obra. Em um primeiro momento, descrevemos alguns aspectos técnicos do livro *Carmina Burana*, bem como as edições selecionadas para o nosso estudo. Em um segundo momento, abordamos as divisões temáticas pelas quais a obra passa no desenvolvimento de uma historiografia especializada. Essa ideia nos é importante para novamente revermos o estigma sobre os goliardos. Podemos, desse modo, encontrar vários *topoi* na lírica goliardesca, como é o caso dos topos do "mundo às avessas" presentes nos poemas críticos-morais, classificados, de acordo com Enrique Montero Cartelle (2017), de 1 a 55. E também podemos encontrar o *tópos* da "invocação à natureza" e da "história", por exemplo, nas canções de amor que vão dos fólhos 56 a 186.

Outro aspecto é que muitos goliardos viveram no anonimato, uma vez que, naquele período, ao serem transcritas as canções, muitas vezes não se tinha em mente o seu idealizador. Como afirma Roger Chartier (2014)¹², a propriedade literária é uma marca da modernidade, mais especificamente do século XVI. Obviamente, tal cronologia não nos impede de encontrar, ora mais, ora menos, autores em um período anterior. Para a lírica goliardica, embora não seja frequente, é possível estabelecer paralelos para a autoria de alguns poemas. Nomes como Gautier, de Chatillon, Hugo de Orleans, Archipoeta de

¹² Cf. CHARTIER, Roger. **O que é um autor**: revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: EdUFSCAR, 2014.

Colônia, Pedro Abelardo têm propriedade literária atestada entre várias canções do *codex buranus*.

Nesse capítulo, pretendemos ainda estabelecer um diálogo com a história das imagens, uma vez que a obra apresenta esse tipo de fonte. Dentre as modificações do século XII, a arte também sofreu significativas alterações, perdendo pouco a pouco as características da arte românica, que até então expressava a sociedade medieval, para a arte gótica. As imagens passam a expressar uma visão de mundo, ou nas palavras de Le Goff (2016, p. 340), "*A iconografia torna-se uma lição*". De uma preocupação estética e simbólica, os séculos XII e XIII veem despontar uma reflexão humana. Mais detidamente, o homem passa a se enxergar na obra de arte, representando o mundo como ele se apresenta. Assim, das nove imagens, apresentaremos todas, contudo, analisamos apenas aquelas que como as iconografias configuram-se em lugares de fala presentes na sociedade medieval, particularmente quando concebemos o letramento dessa sociedade e o papel dessas imagens na construção das representações de mundo goliardescas.

No **capítulo III**, ainda com o intuito de destacar a importância dos goliardos para o contexto dos séculos XII e XIII, versamos sobre como se deu a difusão de suas canções. É preciso frisar que a grande maioria das canções dos goliardos acontece em um contexto de oralidade. Tal fato é atestado quando analisamos as marcas dessa vocalidade na transcrição de sua lírica. Neumas e repetições de palavras e até mesmo uma escrita rítmica permeiam todas as páginas da obra transcrita em um período posterior. Giróvagos por generalização, Paul Zumthor (1993) e Luis Antonio de Villena (2010) descrevem esses personagens como disruptivos por essência, transformando suas vivências em poemas cantados^{13,14}.

Ainda nesse capítulo, perpassamos a corrente teórica na qual se funda a nossa análise, a saber, a Nova História Cultural, que possibilita um olhar mais amplo e abrangente para o que se compreende como cultura e produção

¹³ Para Zumthor (1993, p. 57-58), "Os goliardos giróvagos, rompendo com a escola ou com a abadia, fizeram profissão de jocosos, poetas e, especialmente, cantores, a esse título misturados na multidão dos "jograis" leigos, embora várias obras atribuídas a eles, como os *Carmina Burana*, provavelmente só tenha agradado a públicos muito limitados".

¹⁴ "Los goliardos son la primera ruptura evidente del orden social que nos muestra la Edad Media" (Os goliardos são a primeira ruptura evidente da ordem social que nos mostra a Idade Média) (VILLENNA, 2010, p. 52).

cultural de uma determinada época e contexto. Nesse sentido, veremos como as práticas discursivas produzidas pelos goliardos estão inseridas na polissêmica ideia de cultura e como podemos analisá-las.

Por fim, no **capítulo IV**, intencionamos interpretar os poemas de jogos e tavernas mostrando o *locus* das canções goliardescas. Para tanto, utilizamos dos conceitos de práticas e representações. Assim, para além de analisarmos as quatro imagens restantes, que tratam como pano de fundo dessa temática, mostramos como toda a riqueza do hibridismo cultural entre cidade, campos, tavernas, escolas e Igreja se faz presente, propiciando o todo colorido que foi o movimento goliardesco.

Por fim, assinalamos como as canções goliardescas são produções culturais de um tempo, contribuindo para que a historiografia dos dias atuais possa compreender o que foi esse movimento e as suas representações de uma época, de um mundo, de uma sociedade.

2. CAPÍTULO I

O FLORESCIMENTO URBANO E OS GOLIARDOS: UM NOVO SER E ESTAR NO CONTEXTO DO SÉCULO XII

"La historia nos es historia cuando se reparte entre períodos idénticos de cien años".

Charles Homer Haskins

O século XII é palco de intensas transformações, as quais fazem com que esse período seja reconhecido a partir da ideia de uma renascença¹⁵. É o momento em que a cristandade latina inicia, na opinião de Jacques Le Goff (1992, p. 01), "o seu apogeu", advindo de um crescimento econômico ocorrido desde o século XI¹⁶. "La sociedad feudal", afirma Enrique Montero Cartelle (2017, p. 12), "no conoce fronteras, como tampoco la cultura y la ciencia" como vistas naquele momento. É o período marcado pela historiografia medieval devido ao florescimento das cidades, tendo como contraponto o desaparecimento da vida urbana no século VIII, como pontua Gustave Cohen (1945, p. 29), é "Le siècle des genèses". Foram precisos mais de 400 anos para que novamente o borbulhar intenso de novos atores viessem à tona no

¹⁵ BROKE, Christopher. **O renascimento do século XII**: história ilustrada da Europa. Tradução de António Gonçalves Mattoso. Lisboa: Verbo, 1972. HASKINS, Charles Homer. **El Renacimiento del siglo XII**. Barcelona: Ático de los libros, 2013; PARÉ, G., BRUNET, A., TREMBLAY, P. **La renaissance du XIIe siècle**: les écoles et l'enseignement. Paris: Institut d'études Médiévales d'Ottawa, v.III, 1993. SWANSON, R.N. **The twelfth-century renaissance**. United Kingdom: Manchester University Press, 1999.

¹⁶ Em A Civilização do Ocidente Medieval - Vol. I, Le Goff (1992), dedica todo o capítulo III a tratar desse aspecto. No capítulo intitulado A formação da cristandade latina (Séculos XI-XIII), o medievalista cita acontecimentos do período e de momentos anteriores que fazem a Igreja tornar-se o baluarte da fé no Ocidente. Dentre uma série de alavancas que ocorreram na sociedade naquele momento estão a expansão comercial, seja pela retomada do comércio ou pela ideia de Reconquista, comungada pelos fiéis como a transição lenta e gradual do sistema feudal. Dadas pelas ordens monásticas estão a elevação de catedrais e até mesmo as heresias e a forma com que a Igreja lidou com elas. In: Ana Paula Tavares Magalhães em **Linguagem e Produção do Discurso na História**: fontes, modelos e problemas da Cristandade Latina, amplia sua análise abrangendo os séculos V ao XVI. Conferir: MAGALHÃES, A. P. T. **Linguagem e Produção do Discurso na História**: Fontes, Modelos e Problemas da Cristandade Latina. São Paulo: Humanitas, 2015.

contexto citadino. Entre eles estão os goliardos, figuras ímpares na história da literatura do Ocidente na Idade Média Central.

Nessa direção, cabe-nos, na primeira parte deste estudo, compreender uma série de acontecimentos que permearam o que se configurou chamar de renascimento medieval, também conhecido como o Renascimento do século XII da cristandade latina ocidental. A compreensão de um esboço de um período em que emergem as literaturas vernáculas, a recuperação e a produção de poesia latina, a sapiência das escolas catedráticas e o fervilhar de novas cidades é fator imprescindível para o entendimento das canções produzidas pelos goliardos.

A grande escassez de estudos historiográficos que versam sobre a poesia goliárdica no Brasil é o que nos deu contorno para esta pesquisa que ora se delineia. Por isso, ao focarmos no contexto cultural do século XII, podemos, em um segundo momento, compreender mais de perto as produções goliardescas e quiçá contribuir para os estudos sobre essas *personas* em solo brasileiro.

Ainda com o objetivo de delinear o recorte desta pesquisa, convém mencionar que dentre os quatro códices existentes nesse momento, que expressaram as canções goliardesca, optamos pela análise do *Carmina Burana*, o mais famoso de todos os manuscritos. Mais especificamente, neste estudo dedicamo-nos a analisar como um grupo de estudantes, intitulados goliardos, se expressavam e compreendiam o contexto de sua existência tendo por base as canções de jogos e de taberna presentes no referido manuscrito.

Como ponto de partida, restringimo-nos a responder à pergunta sobre esse período que conflui para que tenhamos, no século XII, a ideia de uma renascença na criação de novos espaços físicos/geográficos e culturais, como o da *urbs*, em que começaram a transitar os sujeitos da cristandade latina ocidental do século XII e o da *intelligentsia urbana*, respectivamente. Em seguida, apresentamos as nossas personagens, os goliardos, como frutos da efervescência cultural ocorrida no período.

2.1. O Renascimento do Século XII

De acordo com R.N. Swanson (1999), o ponto de partida para uma argumentação sobre um renascimento do século XII se deu em solo francês por volta de 1840. Entretanto, a sua solidificação ocorreu com a publicação de *The Renaissance of the Twelfth Century* (O Renascimento do século XII), do historiador norte-americano Charles Homer Haskins no ano de 1927:

Although the existence of a 'twelfth-century renaissance' was postulated by French scholars as early as 1840, the idea acquired coherent identity in the English-speaking world only in 1927, with the publication of Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*. It remains a focus of debate, yet seems every-changing, constantly perplexing (SWANSON, 1999, p. 1)¹⁷.

Essa ideia de um renascimento anterior ao comumente conhecido suscita algumas questões. É corriqueiro que ao tratarmos de renascimento no sentido histórico venha à mente a clássica ideia da renascença italiana cronologicamente estabelecida entre os séculos XV e XVI, descrita por Jacob Burckhardt em sua famosa obra de 1860, *A Civilização da Renascença na Itália*. Michelangelo, Da Vinci, ou poetas como Petrarca aparecem nessa concepção. Quando muito, também recorreremos a algumas figuras e concepções do humanismo, como Erasmo de Roterdã ou Michel de Montaigne, por exemplo. Contudo, essa renascença encontra-se sempre delimitado temporal e geograficamente. Nas palavras de Swanson:

When asked to articulate their idea of 'renaissance', most people would probably respond with a mixture of Italy, art, and classicism. The weight of the later Renaissance, its associations with Michelangelo and Leonardo, and perhaps Petrarch at a pinch, inevitably imposes presuppositions about what any other 'renaissance' should contain. More refined analysis might wish to include 'humanism' a weasel word which proves elusive in definition, but is nevertheless considered a 'Renaissance characteristic'. There might be a more explicit insistence on the

¹⁷ Embora a existência de um "renascimento do século XII" tenha sido postulada por estudiosos franceses já em 1840, a ideia adquiriu identidade coerente no mundo de língua inglesa apenas em 1927, com a publicação de Charles Homer Haskins, *O Renascimento do século XII*. Continua a ser um foco de debate, mas parece em constante mudança, constantemente desconcertante (SWANSON, 1999, p. 1).

sense of the past, of a new age which was consciously building on classical foundation (and, in the fifteenth century, equally consciously abandoning the medievalism of intervening centuries) (SWANSON, 1999, p. 2)¹⁸.

Assim, quando pensamos em outra renascença, anterior a essa, datada cronologicamente na Idade Média, mais especificamente no século XII, a própria ideia de Idade Média como *Idade das Trevas* passa a ser revista. Parece que nem todo o período medieval foi visto como de estagnação.

Tal fato se amplia ainda mais quando há, na ordem do dia, outros renascimentos, como os apresentados por Charles Homer Haskins (2013), a saber, Renascimento Carolíngio, Renascimento Otoniano, ou o grande trabalho do historiador Jack Goody (2011) em sua obra: *Renascimento: um ou muitos?*, ou até mesmo Gustave Cohen, que vê um grande renascimento dividido em dois períodos, a saber, um que vai de 1050-1150 e de 1150-1200, como o *Período das gêneses* e a *Segunda Renascença*, respectivamente. Entendendo assim, a necessidade de questionar que esse 'grande' momento do século XV-XVI talvez não tenha sido tão grandioso assim e que o próprio conceito de "renascença" traz em si uma problemática extensa.

Dessa maneira, quando passamos a conceber que essa renascença não foi a única existente, o contexto de mil anos que divide a Antiguidade Clássica e o Renascimento do século XV-XVI é colocado em cheque. Como pondera Christopher Brooke (1972), o próprio termo "Renascimento", criação dos historiadores das ideias, tem seus altos e baixos, não nos possibilitando uma definição precisa.

Nesse sentido, é preciso considerar outras "renascenças" caso haja emprego da terminologia. De acordo com Haskins (2013, p. 9):

[...] debemos reconocer que el gran Renacimiento no fue tan único ni tan decisivo como se ha supuesto hasta ahora. El

¹⁸ Quando solicitados a definição da ideia de "renascimento", a maioria das pessoas provavelmente responderia com uma mistura de Itália, arte e classicismo. O peso do Renascimento posterior, suas associações com Michelangelo e Leonardo, e talvez Petrarca em apuros, inevitavelmente impõe pressuposições sobre o que qualquer outro "renascimento" deve conter. Uma análise mais refinada pode querer incluir "humanismo", uma palavra de doninha que se mostra evasiva na definição, mas é, no entanto, considerada uma "característica renascentista". Poderia haver uma insistência mais explícita no sentido do passado, de uma nova era que estava conscientemente construída sobre a base clássica (e, no século XV, igualmente conscientemente abandonando o medievalismo dos séculos intervenientes) (SWANSON, 1999, p. 2).

contraste cultural no fue tan agudo como creyeron los humanistas ni sus seguidores modernos y durante la Edad Media se produjeron resurgimientos intelectuales cuya influencia dejó huella en los años posteriores y que poseían el mismo espíritu que el movimiento, más conocido y popular, que tuvo lugar en el siglo XV¹⁹.

Dessarte, concordamos com o autor que a efervescência, o esplendor e a significância histórica de outros períodos não podem ser apagados quando nos vem à mente essa ideia de um único renascimento. Por isso há necessidade de considerarmos outros movimentos da história em que se conclui ter existido outros renascimentos.

Outra problemática acarretada por conceitos que buscam restringir um período histórico é a sua própria delimitação. Muitas vezes, como é o caso do Renascimento do século XII, seu início e o seu fim, não se iniciaram no dia 01 de janeiro de 1101 e nem possuem o seu término no dia 31 de dezembro de 1200, de acordo com a cronologia temporal. O renascimento do século XII, por exemplo, afirma Haskins, abarca mudanças que vão dos fins do século XI até a conquista de Constantinopla por parte dos cruzados em 1204, ou até 1250 com uma nova forma de fazer literatura e arte, por exemplo: "*Hacia 1200 el renacimiento medieval está en pleno apogeo, en 1250 todo ha terminado*" (HASKINS, 2013, p. 13). Para o autor:

Así pues, en la expresión "renacimiento del siglo XII", la palabra "siglo" debe utilizarse con suma flexibilidad, para cubrir no solamente el siglo XII en sí, sino también los años inmediatamente precedentes y posteriores. No obstante, el énfasis debe estar en ese tronco central, que recoge las principales características de esa civilización. Para describir el movimiento en toda su extensión, es necesario mirar cincuenta años atrás y para reconocer su marcha, cincuenta años hacia delante (HASKINS, 2013, p. 13)²⁰.

¹⁹ “[...] devemos reconhecer que o grande Renascimento não foi tão único nem tão decisivo como se supôs até agora. O contraste cultural não era tão nítido quanto os humanistas ou seus seguidores modernos acreditavam, e houve renascimentos intelectuais durante a Idade Média cuja influência deixou sua marca nos anos posteriores e que estavam no mesmo espírito do movimento mais conhecido e popular que ocorreu no século XV” (HASKINS, 2013, p. 9).

²⁰ Assim, no termo "renascimento do século XII", a palavra "século" deve ser usada de forma muito flexível, para cobrir não apenas o século XII em si, mas também os anos imediatamente anteriores e seguintes. No entanto, a ênfase deve estar nesse tronco central, que reflete as principais características dessa civilização. Para descrever o movimento em toda a sua extensão, é preciso olhar para trás cinquenta anos e reconhecer sua marcha, cinquenta anos à frente (HASKINS, 2013, p. 13).

O autor cita uma problemática ainda mais ampla quando pensamos temporalmente no século XII.

Brooke (1972) corrobora com essa discussão quando afirma que o fato de uma terminologia não ser a mais clara para definir o contexto não o exime de todos os acontecimentos ocorridos, sendo, portanto, passível de utilização.

Não se pode, certamente, pôr em dúvida, embora seja difícil definir, por mais enganosa que seja a sua "essência", que o que sucedeu na Itália do século XV foi um dos grandes acontecimentos do espírito humano. O mesmo podemos dizer do século XII - educação, arte, vida espiritual e cultural (BROOKE, 1972, p. 13).

Por ser uma temática que não se fechou e não se encerrará tão cedo, como pontua o autor, nosso objetivo ao tratar do conceito de "Renascimento do século XII" consiste em marcar cronologicamente a nossa fonte, a saber, os *Carmina Burana*. Não pretendemos aprofundar a polêmica desse debate. Contudo, precisamos reconhecer alguns marcos a fim de compreender porquê o século em que surgem os goliardos é considerado um momento ímpar na história da humanidade.

Desse modo, para contexto da literatura historiográfica, mantemos a concepção e os autores que versam sobre o conceito de Renascimento do século XII, mesmo cientes de que essa terminologia traz em si alguns inconvenientes. Porém, como o nosso foco na pesquisa consiste em compreender os fenômenos socioculturais advindos do século XII, ora antes quando necessários, no caso dos aspectos econômicos que deram origem às cidades, ora depois, como no caso do desenvolvimento das escolas catedráticas e do germe das primeiras universidades. Assim, não nos parece necessariamente um problema a adoção dessa conceituação.

Dessarte, tendo em vista que não é preciso outra nomenclatura para a análise do que se configurou pela historiografia como Renascimento medieval ou Renascimento do século XII, nos valem de uma analogia da clássica serpente *ouroboros* para a compreensão das estruturas materiais e culturais daquele momento. O lento e gradual crescimento das estruturas do mundo feudal nos lembra a imagem da antiga serpente, uma vez que foi a superação dessas mesmas estruturas que determinaram seu término. Mais detidamente,

do auge da sociedade feudal surge um espaço no qual essa não mais se sustentaria, e o ponto máximo desse movimento foi o século XII.

De acordo com Cartelle (2017), o desenvolvimento dos grupos sociais e o aparecimento de um novo segmento, a saber, o dos comerciantes, começam a solapar as estruturas do feudalismo e da nobreza feudal. Nas palavras do autor:

Todo ello contribuyó positivamente dentro de una sociedad feudal al desarrollo de las clases sociales y, en particular, de las ciudades y de la burguesía, favorecida por la monarquía que sirvió de freno para la nobleza feudal. Esta bonanza provocó también la reactivación del comercio, de la artesanía, de la agricultura, etc., con lo que se produjo un notable auge de la economía (CARTELLE, 2017, p. 12)²¹.

A atividade comercial gerada por esses novos espaços incentivou, paralelamente, o aparecimento de novas ocupações. Conforme o autor, essa transição da nobreza feudal para os primeiros filhos dos burgos traz em si novos atores sociais. A cidade precisará de todo o aparato burocrático, o que faz com que uma demanda escolar para esse fim seja requerida.

El siglo XII comienza a ver el decaer de la nobleza feudal con el incremento del poder de los reyes que dará el embrión de las monarquías tradicionales. Ve el rápido desarrollo de las ciudades, donde surgen, para atender la demanda de saber de los hijos de los comerciantes, las *escuelas ciudadanas*, de tono más laico que las antiguas monacales o episcopales, y que serán el inminente germen - la realidad casi - de las primeras universidades (VILLENNA, 2010, p. 14)²².

Não podemos, entretanto, reduzir as transformações do século XII a acontecimentos de ordem econômica, assim como não podemos restringi-los ao belicismo das Cruzadas como comumente são mencionados, como causas

²¹ Tudo isso contribuiu positivamente dentro de uma sociedade feudal para o desenvolvimento das classes sociais e, em particular, das cidades e da burguesia, favorecidas pela monarquia que serviu como um freio à nobreza feudal. Essa bonança também levou à reativação do comércio, artesanato, agricultura, etc., o que levou a um notável boom na economia (CARTELLE, 2017, p. 12).

²² O século XII começa a ver o declínio da nobreza feudal com o aumento do poder dos reis que dará o embrião das monarquias tradicionais. Ele vê o rápido desenvolvimento das cidades, onde surgem, para atender à demanda de conhecimento dos filhos de comerciantes, escolas cidadãs, mais seculares do que as antigas monásticas ou episcopais, e esse será o germe iminente - a realidade quase - das primeiras universidades (VILLENNA, 2010, p. 14).

dessa movimentação²³. Embora ainda sejam fatores relevantes para o contexto, o renascimento do século XII é multifatorial. Dessarte, é preciso enxergar nessas manifestações a genuinidade de uma nova cultura do século XII dentro de um todo complexo sem levar em conta apenas um único fato.

Essas mudanças de estruturas refletirão também no modelo de homem presente na literatura. Frente a esse novo estar e ser na sociedade medieval, passa-se lentamente do modelo bélico de homem para o intelectual. Surge, no seio dessa nova sociedade, um novo homem, o burguês (RICHARDS, 1993, p. 16). Aos poucos surge um espaço das letras, em que tem lugar o clérigo e o escolástico, advindo da necessidade de alfabetização da burguesia. Nas palavras de Richards (1993),

Uma nova classe organizada e letrada, a burguesia, surgiu, formando uma camada intermediária entre a aristocracia e os camponeses. A economia do dinheiro substituiu progressivamente o velho sistema de trocas. A necessidade de alfabetização e de conhecimento de cálculo, o estímulo intelectual das viagens e o intercâmbio de idéias propiciaram um impulso para a educação (RICHARDS, 1993, p. 16).

Assim, com o desenvolvimento urbano, a necessidade de letrar essa parte da população para gerir seus negócios faz com que haja um intenso desenvolvimento intelectual naquele momento. Surge, na ordem do dia, o saber das escolas urbanas e, posteriormente, das universidades. A esse respeito, Cartelle (2017) assinala que:

En esta sociedad feudal, frente a la gran masa de aldeanos y "villanos", se encuentra la aristocracia feudal de la tierra, formada por los señores guerreros; los eclesiásticos también formaban parte de ella. A este mundo cortesano de los señores feudales y de los caballeros, dedicados à la guerra, corresponde la lírica trovadoresca, el amor cortés. Al mundo escolástico de la clerecía y de los intelectuales, que poco a poco se van separando de las abadías y escuelas catedralicias para llenar ciudades y universidades, dedicados à la creación del nuevo

²³ Na acepção de Haskins: "En cualquier caso, las Cruzadas no pueden constituir una única causa del renacimiento latino, pues éste dio comienzo mucho antes de la Primera Cruzada, y los dos movimientos apenas convivieron" (HASKINS, 2013, p. 18). ("Em qualquer caso, as Cruzadas não podem constituir uma única causa do Renascimento latino, pois começou muito antes da Primeira Cruzada, e os dois movimentos dificilmente coexistiram"). Como o próprio fenômeno que gerou as cruzadas, também não se configura apenas econômico, mas com um forte clamor religioso.

saber, corresponde el estudio de las ciencias y de la letras que se estudian en latín y también, en nuestro caso, entre otras manifestaciones literarias, la lírica latina goliardesca (CARTELLE, 2017, p. 12-13)²⁴.

O século XII é o século *par excellence* dos intelectuais (LE GOFF, 2011, VERGER, 1999, CARTELLE, 2017). Figuras que, em uma perspectiva cultural, condicionam mudanças significativas na história da cristandade latina ocidental. As escolas não teriam frutificado sem elas. E como pensar o surgimento das primeiras universidades? Esses sujeitos movimentam um trânsito de ideias nunca visto na Europa ocidental da Idade Média Central. Alternados de escolas em escolas, levam consigo não apenas o conhecimento, mas também uma série de estudantes em busca de conhecimento.

A vida intelectual desse período é enriquecida ainda mais pela vinda e tradução de textos clássicos do mundo oriental. Em uma mescla entre o novo e o antigo, o século XII foi positivo para a produção literária. Em consonância com Lênia Márcia Mongelli (1997, p. 12),

Acompanhando as novidades, a vida intelectual vai sofrendo profundas modificações. A rica produção literária do período testemunha o momento de esplendor que se instala a partir do século XII: a canção de gesta, o romance cortês, a extraordinária inventividade da lírica trovadoresca, a par do deboche satírico dos escárnios, dos poemas goliardos e dos *fabliaux* - fômas com expressão de molde mais ou menos homogêneo em todos os reinos - apontam a variedade dos interesses temáticos à disposição das artes em geral.

Dessa forma, é dado palco a novos e não tão novos atores, todos em um constante movimento anteposto pelas cidades que, ora ou outra, aparecem como pano de fundo das *carminas* goliardescas. Nessas canções estão presentes, direta e/ou indiretamente, todo hibridismo do viver em um ambiente urbano complexo, dinâmico e efervescente.

²⁴ Nessa sociedade feudal, diante da grande massa de aldeões e "vilões", há a aristocracia feudal da terra, formada pelos senhores guerreiros; os eclesiásticos também faziam parte dela. A este mundo cortês de senhores e cavaleiros feudais, dedicado à guerra, corresponde a letra trovadoresca, o amor cortês. Ao mundo escolástico do clero e dos intelectuais, que vão se separando gradualmente das abadias e escolas catedrais para encher cidades e universidades, dedicadas à criação de novos conhecimentos, corresponde o estudo das ciências e letras que são estudadas em latim e também, no nosso caso, entre outras manifestações literárias, a letra latina de Goliardesca (CARTELLE, 2017, p. 12-13).

Segundo Le Goff (1992), a cultura, a arte e a religião possuem uma fisionomia eminentemente urbana. Essa nova dinâmica socioeconômica coincidiu com esse medrar da cultura urbana. O mundo, nesse sentido, parece não ser mais o mesmo. Renovou-se vibrando em uma nova frequência.

Nesse cenário, precisamos compreender o que levou esse período, que se concentrou principalmente no século XII da cristandade latina ocidental, a constituir-se em um período tão peculiar, tão ímpar que fez com que toda uma historiografia fosse realizada para o seu entendimento.

Jeffrey Richards em *Sexo, Desvio e Danação: as minorias na Idade Média*, declara que alguns períodos vislumbraram mudanças sísmicas, em que podemos perceber uma transformação nas normas e valores da sociedade a ponto de causar revoluções nas crenças e modelos de pensamento. "O século XII foi [um] desses períodos" (RICHARDS, 1993, p. 13).

Luis Antonio de Villena (2010), em sua obra "*Dados, amor y clérigos: el mundo de los goliardos en la Edad Media europea*", versa sobre uma série de transformações tanto de ordem econômica quanto de ordem cultural que podem trazer luz às nossas investigações. Na visão do autor, desde o crescimento urbano à ascensão das grandes catedrais, o germinar dos primeiros burgueses, a proliferação monacal e cultural nas grandes cidades, bem como as cruzadas, entendidas como uma realização heroica, estão entre as principais características que fazem do século XII um período de destaque.

Diversos são os fatores que contribuem para que esse momento se torne um período áureo na história da humanidade, sendo impossível determinar o que foi causa ou efeito. Nessa direção, podemos mencionar o crescimento demográfico. Para Jérôme Baschet (2006), no período que vai do século XI ao XIV, houve um acentuado crescimento populacional no mundo ocidental conhecido, e a população da Europa Ocidental dobra ou até mesmo triplica em certas regiões.

Nesse aspecto geral do século XII que estamos traçando, cabe, antes de adentrarmos nas canções dos goliardos, compreender melhor o contexto em que elas aparecem, a saber, o cidadão.

2.2. As cidades e o contexto do Renascimento do século XII

O estudo das cidades como investigação historiográfica tornou-se recorrente para um quadro mais amplo dos espectros sociais e culturais das sociedades a serem analisadas ao longo do século XX (ALMEIDA, 2011; BARROS, 2014)²⁵. Compreender a formação desses espaços urbanos torna-se fundamental também para abranger a história de um povo, das personagens que ali transitaram, seu modo de pensar, enfim, como os sujeitos de um tempo histórico entendiam o universo material e, principalmente, na Idade Média, o espaço do imaterial. Dessa forma, para o estudo das cidades, a Idade Média configura um período primordial para a compreensão desses movimentos urbanos. Como assinala Thierry Dutour (2005, p. 36), "*Los hombres de la Edad Media reinventaron la ciudad*".

Convém pontuar, para nós do século XXI, o conceito de cidade medieval. É muito possível, devido ao distanciamento entre a cidade e o campo e nossos inúmeros arranha-céus, imaginar uma configuração de uma cidade que não cabe para o contexto do medieval, embora Le Goff (1998, p. 25) acredite que "*a cidade contemporânea, apesar das grandes transformações, está mais próxima da cidade medieval do que esta última da cidade antiga*".

Desse modo, faz-se mister precisar ainda mais o conceito de cidade que temos para o contexto do medieval. Assim, entre teses e teorias, há um rol de autores que voltaram seus estudos a esses espaços. A compreensão dessas posições nos leva a ideias diferentes acerca de sua formação, bem como de sua importância para o contexto do medieval.

A história das cidades da Idade Média ganhou versões e marcos diferentes. Alguns notaram a origem da revolução urbana medieval do século XII como consequência direta das Cruzadas. Outros, entretanto, viram o movimento urbano se iniciando no século XI advindo de consequências de fundos estritamente econômicos. Houve ainda aqueles que antecederam os

²⁵ De acordo com Neri de Barros Almeida, "Ao inovar seus quadros de investigação, a historiografia do século XX colocou em questão um elemento central da escrita histórica: sua forte vinculação ao quadro de vida urbano" (ALMEIDA, 2011, p. 9). José D'Assunção Barros traça um panorama semelhante para a importância dos estudos relativos à transição entre o período da Antiguidade e a Idade Média e, posteriormente, a Idade Moderna, mostrando a importância das teses sobre a origem e o desenvolvimento das cidades no contexto da primeira metade do século XX, sobretudo com as teses de Pirenne (BARROS, 2014, p. 40).

fundamentos do urbanismo medieval para o século X e até mesmo o IX, em que chegavam as rotas comerciais e monetárias provenientes do lado muçulmano. Nesse contexto, quando olhavam para o lado do Oriente estenderam o movimento citadino aos séculos VIII.

Podemos perceber que não há consenso historiográfico sobre o início das cidades medievais; ainda assim é observamos um profundo interesse por esses movimentos urbanos no contexto daquele período. Sendo assim, empreendemos um panorama geral desses diálogos, apontando o que, a nosso ver, traz uma contribuição para pensarmos em nossa fonte.

A cidade na Idade Média existiu, distinguindo-se dos ambientes rurais, porém em um hibridismo comum para um momento de gênese. O limite existente na contemporaneidade é muito mais nítido entre cidade e campo quando estudamos de modo comparativo o contexto do medievo. É muito tênue e, muitas vezes, imperceptível, como aponta Le Goff (1984, p. 52):

[...] como justamente tem sido notado, a cidade medieval é toda ela penetrada pelo campo. Os habitantes levam uma vida semi-rural no interior de muralhas que albergam vinhas, hortas e até prados e campos cultivados, gado e estrume.

Na verdade, muitas vezes essa linha limítrofe que separa o campo da cidade pode ser fictícia ou física, como o caso das muralhas²⁶. Foram nesses ambientes que surgiram as transformações e os personagens, espaços e novas maneiras de ser e estar no mundo que os goliardos cantam.

Para além da geografia, a história urbana medieval é muito mais complexa do que podemos imaginar à primeira vista. Antes de seus espaços e limites, a história das cidades medievais é humana, social e cultural. É a cidade

²⁶ Embora nem toda muralha caracterize cidade e nem toda cidade seja cercada por muralhas, ainda assim dão um tom significativo às características das cidades medievais. De acordo com Le Goff, são elas as bases materiais da identidade cidadina: "E, não obstante, a muralha foi o elemento mais importante da realidade física e simbólica das cidades medievais. Apesar de ser provável que motivos militares tenham estado na origem da construção das muralhas, nem por isso estas deixaram de constituir — inspiradas no modelo dos muros, antigos ou lendários, que definem um espaço sagrado da cidade — o elemento essencial para a tomada de consciência urbana na Idade Média. A muralha foi a base material da identidade urbana e estabeleceu uma dialética do interior e do exterior que dominou a atividade urbana, dialética que a cidade medieval ocidental não chegará a realizar plenamente até a perfeita distinção entre o interior e o exterior. A cidade medieval situa-se entre dois tipos de cidades que souberam, com ou sem muralha, separar-se radicalmente do campo: a cidade antiga, que vivia na oposição *urbs/rus* e mantinha a rusticidade no exterior, e a cidade industrial e pós-industrial, que devorou o campo" (LE GOFF, 1992, p. 13-14).

uma estrutura física, social, mas também repleta de imaginários, resultado da imbricação entre a cidade real e a cidade imaginária presente na literatura cristã (LE GOFF, 2006).

Nesse sentido, quando analisamos esse período como um momento de ascensão das cidades, devemos considerar a contribuição filosófica, teológica e literária para a formação desse espaço e não apenas os documentos oficiais e as estruturas físicas²⁷.

Dessa forma, não podemos nos esquecer que "O século XII é uma época de fé" (BROOKE, 1972, p.19). Em outras palavras, o surgir das cidades naquele momento tem, em seu seio, a própria formação da cristandade latina (LE GOFF, 1983, p. 87). E ainda, "*o progresso da Cristandade a partir do século X também cria 'cidades novas', testemunhadas ainda hoje pela toponímia*" (LE GOFF, 2006, p. 221). Conforme o relato de um cronista medieval, por volta do ano mil viu-se a reconstrução de edifícios das igrejas por toda a Europa conhecida, mas principalmente na Itália e na França. Esse grande movimento se intensificou ainda mais com a revolução urbana, desempenhando um papel significativo no avanço do Ocidente Medieval entre os séculos X e XIV (LE GOFF, 2016).

Ao considerarmos esse conglomerado urbano, novas visões referentes à *urbs* passam a fazer parte do imaginário do indivíduo citadino do período. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que as cidades que são pano de fundo para o profano com seus bordéis e tabernas, são também o ambiente do sagrado. Assim, é preciso ressaltar de antemão que nem sempre o ambiente que compõe o espaço das cidades foi visto por seus contemporâneos com bons olhos. A *urbs* da Idade Média Central é, ao mesmo tempo, objeto de atração e repulsa. Segundo Richards, o século XII:

Assistiu a uma curva ascendente de auto-expressão na religião e na sexualidade, com homens e mulheres buscando explícita ou implicitamente maior acesso a Deus e maior controle de seus corpos. A reação por parte das autoridades foi a exigência de conformidade religiosa e sexual. Seu discurso foi o grito familiar

²⁷ Os goliardos, por exemplo, por meio de suas canções podem nos auxiliar a formar um panorama mais geral desse espaço. Cada poema, desde os satíricos morais, de amor, jogos ou taberna descreve como essas personagens históricas viam a sua relação com o ambiente citadino.

dos intolerantes de sempre - 'É ele um de nós?' (RICHARDS, 1993, p. 13).

Naquele cenário, a cidade era esse misto. Uma tentação para muitos, com suas tabernas e lupanares, e ao mesmo tempo lugar onde vive o sagrado, com suas igrejas e catedrais. Esse antagonismo faz com que a cidade medieval ganhe contornos ímpares. Porém, antes de adentrarmos nas *personas* que compõem o espaço das cidades, entre elas os goliardos, precisamos entender o que foram esses ambientes no contexto da Idade Média Central, bem como o seu impacto na história da cristandade latina.

A problemática relativa ao contexto das cidades do medievo se dá na conceituação que receberam essas transformações. Dessarte, embora o emprego do termo "renascimento urbano", como aponta Henri Pirenne (1966, p. 45) ou Maurice Lombard (1955, p. 50), seja usual para descrever o momento em que as cidades da Idade Média Central entraram, e há uma historiografia que se vale desse conceito, nem todos estão de acordo com essa definição que carrega em si fatores sobre a continuidade ou não das cidades antigas frente à origem das cidades medievais.

Le Goff, por exemplo, prefere a utilização do termo "urbanização", pois reconhece que para o caso das cidades não houve uma continuidade, mas sim outro momento. Em sua obra *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*, o medievalista explicita que:

A partir do século X, mas principalmente do XI, é o grande período de urbanização - prefiro utilizar esse termo mais do que o de renascimento urbano, já que penso que, salvo exceção, não há continuidade entre a Idade Média e a Antiguidade" (LE GOFF, 1998, p. 16).

De acordo com o autor, o desenvolvimento urbano que vemos nesse contexto não deve ser confundido com as antigas cidades romanas. Em sua acepção, aqui vemos uma urbanização a partir de núcleos, ora dominados por um senhor eclesiástico ou por um bispo nas cidades episcopais, ora dominado por um conde ou um leigo desde a época carolíngia.

Nesse mesmo itinerário conceitual está a obra do historiador Thierry Dutour, *La ciudad medieval: orígenes y triunfo de la Europa urbana*. Em

conformidade com o autor, não há uma expressão de uma relação direta entre as cidades da Antiguidade Romana e o período medieval. Para Dutour (2005), fazer um estudo das cidades da Idade Média é compreender que:

[...] el camino más corto para la comprensión de la ciudad medieval no pasa necesariamente por su vinculación con la ciudad romana. Roma legó a los siglos posteriores una magnífica herencia hecha de ciudades, pero las tres cuartas partes de las ciudades europeas que existían en 1500 nacieron en la Edad Media y la ciudad medieval no es la ciudad romana (DUTOUR, 2005, p. 36)²⁸.

Nesse excerto, podemos perceber que até houve cidades que se desenvolveram a partir das cidades romanas, contudo sua expressão diante das novas cidades fruto do urbanismo propriamente medieval passa a ser insignificante quando empreendemos uma análise comparativa.

Para acrescentar à discussão, trazemos também Jean-Luc Pinol; Patrick Boucheron e Denis Menjot (2010), que na obra *Historia de la Europa Urbana*, tecem contribuições para esse diálogo, mostrando-se contrários à ideia de uma *urbs* advinda apenas dos antigos espaços romanos. Afirmam que "*Esta expansión urbana constituye un renacimiento de la ciudad antigua, sino el nacimiento de una realidad nueva*" (PINOL; BOUCHERON; MENJOT, 2010, p. 94)²⁹.

Nem sempre os fatores dessa expansão citadina são consenso entre os autores. Nessa direção, a historiografia nos apresenta algumas teses que discorrem acerca desse movimento. A mais famosa, porém, já refutada, foi a do historiador belga Henri Pirenne e seus adeptos. Embora tal tese tenha sofrido críticas, não é o fato de deixá-la no ostracismo, uma vez que o autor apresenta uma importância singular para o momento, imprimindo um olhar para o papel do mercado como potencializador da fixação do urbanismo.

De viés econômico, Pirenne apresenta como o Mar Mediterrâneo, o governo de Carlos Magno e o Islão são pontos fundamentais para o declínio do

²⁸ "[...] O caminho mais curto para entender a cidade medieval não passa necessariamente por sua ligação com a cidade romana. Roma legou aos séculos seguintes um magnífico patrimônio feito de cidades, mas três quartos das cidades europeias que existiam em 1500 nasceram na Idade Média e a cidade medieval não é a cidade romana (DUTOUR, 2005, p. 36).

²⁹ "Esta expansão urbana constitui um renascimento da cidade velha, mas o nascimento de uma nova realidade" (PINOL; BOUCHERON; MENJOT, 2010, p. 94).

Ocidente e seu posterior renascimento, que culminariam no período da Idade Média Central. Sua tese advém da ideia de que a expansão urbana não teria vínculos com uma sociedade de guerreiros e camponeses, mas sim por meio dos burgos mercantis gerados pelas grandes rotas, instalando-se paulatinamente de maneira estável e formando os conglomerados urbanos. Ou seja, não havia ligações significativas entre a sociedade feudal europeia e a economia de mercado que se iniciou ao longo dos séculos XI e XII.

Na perspectiva de Pirenne (1973) em sua polêmica obra *História econômica e social da Idade Média*, apesar de o período carolíngio ter visto frutificar a religião, a literatura e o militarismo, tomando a descrição de Renascimento no século IX, essa afirmação traz algumas controvérsias, especialmente quando analisadas pelo viés comercial. Segundo o autor, naquele período houve um intenso bloqueio no Mediterrâneo, fazendo com que lentamente a Europa se afastasse de um desenvolvimento econômico visto no mundo oriental. Acresce que: "*A história é forçada a reconhecer que, por muito brilhante que se apresente, noutros casos, o século de Carlos Magno, considerado do ponto de vista económico, é um século de regressão*" e não de crescimento (PIRENNE, 1973, p. 44). Nesse sentido, a ideia central, também título de uma das obras do autor, *Maomé e Carlos Magno: o impacto do Islã sobre a civilização europeia*, é que ambas as figuras foram duas faces de uma mesma moeda.

É interessante notar, na análise de Pirenne (1973), os impactos do fechamento do *Mare Nostrum* (Mar Mediterrâneo) pelos mulçumanos no Ocidente medieval e o conseqüente desenvolvimento dos feudos. Em sua visão, é preciso frisar que a economia de modo feudal não faz parte de um desenvolvimento interno da Europa Ocidental, mas sim dos inúmeros bloqueios e conseqüente impossibilidade de comércio marítimo no Mar Mediterrâneo³⁰. E pontua que o estancamento desse comércio impossibilitou, ao longo dos anos,

³⁰ Para maior compreensão dessa ideia, recomendamos a leitura do capítulo II, intitulado "A decadência comercial do século IX", In: PIRENNE, Henri. *As cidades da Idade Média*. Tradução de Carlos Montenegro Miguel. Portugal: Publicações Europa-América, 1973. Essa mesma tese também está presente em outra obra do autor, PIRENNE, Henri. *Maomé e Carlos Magno: o impacto do Islã sobre a civilização europeia*. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto; Puc-Rio, 2010. Para esse último ressaltamos, principalmente, a leitura da segunda parte, intitulada "O Islão e os Carolíngios", em que o medievalista apresenta a ideia da importância do Islão para a formação do reino franco bem como de Maomé para Carlos Magno.

o desenvolvimento das antigas cidades, o que provocou a morte da rede urbana.

A tese defendida por Pirenne afirma que as cidades advindas das circunstâncias do Império Romano conseguiram existir por muito tempo, pelo menos até o século VIII, conservando a Igreja como suporte principal, o que lhes estendia importância e respeito no cenário pré-Carlos Magno. Todavia, com a ruptura ocasionada pelo Império Islâmico, a partir do século IX vê-se apenas um declínio desses espaços.

Essas forças que a princípio eram insuficientes para fazer as cidades prosperarem, se mostraram suficientes para manter esses polos de pé, ainda que tenham tido uma significativa perda sua população e foram incapazes de atrair os interesses da estirpe resultante do principado carolíngio naquele momento dissipado pelos feudos. Com suas relações comerciais cada vez mais terrestres e, essencialmente, agrícolas, o mundo ocidental adentra em uma era de declínio comercial. O agravante para a solidificação dessas relações se deu, especificamente, a partir do século IX com as invasões normandas. Sobre essa questão o autor pondera que:

Cessando de serem centros comerciais, tinham perdido, evidentemente, a maior parte de sua população. Com os mercadores, desapareceu o carácter urbano que haviam conservado ainda durante a época merovíngia. Para a sociedade laica, não apresentavam já a menor utilidade. À sua volta, os grandes domínios viviam a sua própria vida independente. E não se vê por que motivo o Estado, constituído também numa base puramente agrícola, se interessasse pela sua sorte. É muito sintomático verificar que os palácios (*palatia*) dos príncipes carolíngios não se encontram nas cidades. [...] Só se devia tornar numa cidade quatro séculos mais tarde (PIRENNE, 1973, p. 58-59).

Nesse sentido, essa historiografia nos mostra como a expansão muçulmana acarretou um lento bloqueio na vida urbana e comercial da Alta Idade Média, fazendo com que as cidades passassem por um esvaziamento e redução das relações comerciais. Sua gênese aparece novamente na estrutura das transformações da Idade Média, a partir do século X, mas especialmente no século XI, liderada, sobretudo, pelo contexto das cidades da península italiana, por meio do movimento do comércio e das Cruzadas. Essas cidades italianas desempenharam, por sua vez, o papel fundamental de minimizar a

influência islâmica no Mediterrâneo, fazendo florescer, novamente, o comércio no mundo Ocidental³¹.

Maurice Lombard (1955) contestou essa assertiva de Pirenne. Traçou outra leitura interpretativa que levou em conta a permanência de fortes polos urbanos entre as antigas cidades romanas e as cidades do medievo. Embora concorde que as cidades medievais criem pontos de ações diferentes das cidades da Roma antiga, ainda observa uma relação muito tênue entre o *locus* de ambas. Em um ensaio intitulado *A evolução urbana durante a Alta Idade Média*, o autor assevera que quando se tomam os parâmetros modernos para a análise das cidades antigas, cai-se na dedução apresentada por Pirenne. Segundo Lombard (1975), existem outros marcos cronológicos que deveriam ser considerados na dedução sobre o germinar das cidades medievais, sendo, portanto, necessário revisitar a historiografia do contexto. Em seus termos:

Esses resultados, válidos para o nosso tempo na maioria dos casos, não devem ser transportados para o passado e sobretudo para um passado muito afastado de nós como o é a Alta Idade Média, de clima econômico muito diferente, cuja característica principal é justamente a extrema lentidão dos processos, dos ciclos econômicos, das ações e das reações, lentidão devida naturalmente em primeiro lugar à dificuldade das comunicações e à imensidade dos espaços caracterizados ainda por um gênero de vida muito primitivo, por uma economia muito pouco diferenciada. Se atualmente as zonas de economia primitiva nos aparecem como ilhas no meio das ondas da circulação moderna, na época de que nos ocupamos, a Alta Idade Média, essas zonas de vida primitiva se estendiam sobre a quase totalidade do globo, e, por outro lado, eram ínfimos os pontos onde tinham sido adquiridos uma certa técnica das relações gerais e uma relativa diferenciação econômica. Não eram mais que pequenas ilhas ligadas umas às outras por laços mantidos no meio de imensos espaços selvagens e quase vazios. É necessário, pois, tomar em consideração, quando se projeta os problemas econômicos no passado, essas condições materiais tão diferentes das nossas e também os quadros mentais talvez ainda mais diferentes (LOMBARD, 1955, p. 50).

O autor contesta a tese de Pirenne acerca do esvaziamento das cidades que permaneceu no Ocidente medieval, argumentando que embora poucas,

³¹ Cf. Pirenne (1966, p. 36), "Desse modo, todo o Mediterrâneo abria-se, ou antes reabria-se à navegação ocidental. Como na época romana, restabelecem-se as comunicações em todo esse mar essencialmente europeu. O domínio do Islão sobre as águas terminou. Os cristãos arrebataram aos infieis as ilhas cuja posse garantia à hegemonia do mar".

algumas cidades desse contexto permaneceram em relação direta com o Oriente, oferecendo muitas vezes matérias-primas escassas a este. Outra tese oposta à do medievalista belga está na dos polos de desenvolvimento citadino. Enquanto Pirenne atribui significativa relevância às cidades italianas, como Veneza e ao norte Flandres, Lombard vê em Bagdá um ponto chave para esse desenvolvimento. Dessa maneira, a linha interpretativa do autor sinaliza que o florescimento urbano medieval teve início em uma estreita relação entre Oriente e Ocidente bárbaro proveniente das zonas de entrada das correntes monetárias oriundas do mundo muçulmano desde os fins do século IX ao XI nas antigas cidades do Império romano. Nesse sentido:

Do Oriente muçulmano ao Ocidente muçulmano, do Ocidente muçulmano ao Ocidente bárbaro, do Ocidente bárbaro a Bizâncio, de Bizâncio ao Oriente muçulmano, o circuito é fechado: circuito monetário e circuito urbano. Geograficamente e cronologicamente, a evolução urbana da Alta Idade Média cobriu muito exatamente a evolução monetária: afluxo de ouro e renascimento urbano seguem juntos o mesmo caminho. O mundo muçulmano do VII ao XI século, em que o ouro afluiu, apareceu assim como o centro — e a origem — dum vasto movimento de renascença urbana que se propagou ao longo das grandes rotas comerciais revivificadas ou novamente criadas pelo apêlo ao consumo partido das metrópoles do Oriente islâmico: amplificação da expansão urbana no antigo domínio sassânida; reflorescimento das cidades no antigo domínio bizantino, na Espanha ruralizada e na África do Norte nomadizada; progresso de Constantinopla; criação de cidades no mundo negro (costas da África oriental e Sudão), na região dos rios russos e do Báltico; enfim, reinício, da atividade urbana no Ocidente cristão (LOMBARD, 1955, p. 71).

Desse modo, embora o autor concorde com Pirenne quanto à grande importância que as conquistas muçulmanas tiveram no século VII, não vê os períodos subsequentes como estanques para a economia ocidental. Pelo contrário, aponta para as relações comerciais existentes entre Ocidente e Oriente, acentuando o afluxo de ouro para a Europa cristã. Acrescenta que o renascimento das cidades se deu devido à grande demanda econômica surgida no mundo Oriental. Assim, do estímulo comercial, da circulação monetária, renascem as cidades no mundo ocidental. O contrário, nesse caso, para o autor, também seria verdadeiro. A restrição de uma atividade monetária,

como, por exemplo, o entesouramento e/ou o enfraquecimento da mineração trazia como correlação o enfraquecimento da vida urbana.

Em sua obra *Luz sobre a Idade Média*, a historiadora francesa Régine Pernoud defende uma tese contrária à dos autores referenciados no tocante à superioridade e maximização do papel do Islã ao surgimento das cidades no Ocidente. Segundo ela, deve-se considerar o oposto, ou seja, o enfraquecimento das relações comerciais entre Ocidente e Oriente. Nesse âmbito, dá-se importância ao papel de Bizâncio e dos cruzados no mundo oriental. A autora assevera que foi na relação entre o advento das Cruzadas que ocorreu um desenvolvimento comercial tanto na Síria como na Palestina e/ou África do Norte. Assim, na busca por domínio do mercado nessas regiões, houve, segundo a historiadora, um borbulhar de trocas que tinham como centro o Mediterrâneo, surgindo as feiras. Conforme a autora:

Nos séculos XII e XIII, o comércio toma uma extensão prodigiosa; já que uma causa exterior vem dar-lhe um novo impulso: as Cruzadas. As relações com o Oriente, que nunca tinham sido completamente interrompidas nas épocas precedentes, conhecem então um vigor novo; as expedições ultramarinas favorecem o estabelecimento dos nossos mercados na Síria, na Palestina, na África do Norte e mesmo nas margens do mar Negro. Italianos, Provençais e Languedócios fazem-se uma severa concorrência, e estabelece-se uma corrente de trocas, cujo centro é o Mediterrâneo, e que vai, seguindo a estrada secular do vale do Reno, do Saône e do Sena (já seguida pelas caravanas, que, antes da fundação de Marselha no século vi a. C, transportavam o estanho das ilhas Cassitérides, isto é, da Grã-Bretanha, até aos portos frequentados pelos comerciantes fenícios), até ao Norte de França, ou países flamengos e a Inglaterra (PERNOUD, 1996, p. 50).

Nesse contexto, as feiras se espalharam pelo continente europeu trazendo um novo fervilhar urbano com mercadorias provenientes de toda a parte do mundo conhecido. Com a periodicidade e a fixação, foi se consolidando nestes espaços um fervilhar urbano, que já vinha ocorrendo ora mais, ora menos em algumas regiões do Ocidente.

Guy Fourquin também tece suas considerações sobre o fenômeno urbano. O medievalista traz em sua obra *História da economia medieval* uma série de relações econômicas que, em sua ótica, trouxeram desde o século XI

uma nova organização na parte ocidental do globo, fomentando um verdadeiro conglomerado urbano para o período:

Com o século XI, o Ocidente anima-se mais ainda, multiplicando os seus contactos com os países árabes, com os Balcãs e com o Império Bizantino. Esses contactos foram seguramente muito variados, uns guerreiros, outros pacíficos, mas todos eles conduziram à "*dilatação*" do Ocidente, e representaram o prenúncio do primeiro império comercial e do primeiro império colonial da cristandade latina. [...]

Na origem desta renovação encontra-se um facto de amplitude indiscutível: o crescimento demográfico exerce-se em todas as regiões e em todos os sectores. Os efectivos camponeses aumentam, facto de que resulta a extensão dos antigos terrenos cultivados, a criação de novas aldeias e de novos terrenos e o aparecimento ou crescimento de aglomerados urbanos. (FOURQUIN, 1981, p. 129-130).

Com traços nitidamente econômicos, o autor elenca uma multiplicidade de fatores que de certa forma validam grande parte das teses levantadas pelos seus predecessores. Verifica nas relações com outras regiões, a partir do contexto da expansão econômica do século XI, uma ligação direta com o borbulhar urbano na sociedade do Ocidente.

Até aqui pudemos perceber que, independentemente da tese a ser utilizada, é fato que os fins do século XI, o século XII e o início do XIII conheceram uma verdadeira gestação urbana. Há também de levarmos em conta que esse advento das cidades não se deve a um ou outro fator, mas é fruto de vários movimentos, ou seja, sua causa é multifatorial. E é preciso concordar que o nosso texto aponta para uma confluência de acontecimentos para esse florescimento urbano: não apenas as rotas marítimas, não somente as rotas terrestres, não apenas o aumento da produção nos ambientes rurais, não somente as cruzadas, mas todos esses fatores interligados, pois assim como o renascimento do século XII, a urbanização na Idade Média Central é multifatorial. Dessa forma, cabe-nos compreender alguns desses movimentos.

Outro fator relevante que devemos considerar no que tange à expansão citadina é que, essa foi ocasionada, em grande parte, devido ao século XII conhecer uma relativa paz (FRANCO-JÚNIOR, 2001; LE GOFF, 1991; RICHARDS, 1993). A ameaça das incursões estrangeiras que ora ou outra colocava a cristandade latina em constante reconstrução dos espaços

atingidos cessou, fazendo com que a população, aos poucos, pudesse iniciar um processo de revitalização urbana, característica iminente no movimento cristão desse período. Não somente em relação às incursões muçulmanas, mas de modo geral em relação a todas as invasões que outrora ocorriam na cristandade latina.

Le Goff, em sua obra *Mercadores e Banqueiros da Idade Média*, frisa que a paz no tocante às incursões bélicas sofridas pelo Ocidente é um fator decisivo para a retomada comercial da Europa medieval e, conseqüentemente, para o fervilhar no contexto citadino do período. Em suas palavras,

[...] o fim das invasões. Germanos, escandinavos, nômades das estepes eurasiáticas e sarracenos deixam de penetrar no coração da cristandade, de afluir às suas margens. Aos combates sucedem as trocas pacíficas - aliás, modestamente nascidas em meio às próprias lutas - e esses mundos hostis vão revelar-se como grandes centros de produção ou consumo: aparecem os grãos, agasalhos de pele, escravos do mundo nórdico e oriental que atraem ao mesmo tempo os mercadores das grandes metrópoles do mundo muçulmano, de onde afluem, por sua vez, os metais preciosos da África e da Ásia (LE GOFF, 1991, p. 7).

Dessa paz vemos o renascer da economia, em que há um interesse muito maior em estabelecer trocas comerciais do que em manter incursões bélicas. Pouco a pouco começa a assentar rotas comerciais levando a uma necessidade de abastecimentos desses lugares. É perceptível, assim, que haja no seio dessas regiões uma nova função econômica distinta do que se conheceu durante os séculos VIII-XI. Na argumentação do medievalista, com a redução dos ataques, das pilhagens e o aumento da segurança vê-se no Ocidente Latino uma renovação da economia tanto feita por rotas terrestres quanto marítimas, acelerando a retomada comercial entre os séculos XI e XIII.

E para o autor há uma correlação entre esses fatores e a melhoria nas condições de subsistência, gerando, por assim dizer, o florescimento populacional:

Com a diminuição da mortalidade por acidentes e a melhoria das condições de alimentação e das possibilidades de subsistência, produz-se um incompatível surto demográfico que fornece à cristandade consumidores, produtores, uma

mão-de-obra, um reservatório onde o comércio vai buscar seus homens (LE GOFF, 1991, p. 7).

Todas essas transformações estão inter-relacionadas, por seu turno, ao processo de urbanização do Ocidente medieval. Dessa maneira, é preciso reconhecer que a vida econômica, social e cultural da Idade Média Central se alterou de forma jamais vista antes.

Devemos destacar que a sociedade medieval começou a se expandir, não apenas economicamente, mas em vários setores que compunham aquela sociedade. Para o historiador da educação Ruy Afonso da Costa Nunes (2018), iniciou-se a partir do século XI um significativo desenvolvimento da sociedade, desde uma retomada da paz até um paralelo desenvolvimento econômico, favorecendo, em contrapartida, os outros setores da sociedade, gerando um crescimento populacional considerável. Conforme o autor,

[...] a progressiva melhoria de vida desde o século XI na Europa Ocidental: o fim das invasões, a crescente aceitação pelos nobres do espírito cristão, o estabelecimento da trégua e da paz de Deus que contribuíram para a concórdia entre as classes sociais; o arroteamento do solo com o aperfeiçoamento dos instrumentos agrícolas, o uso do machado de corte, a charrua de relha, a ferradura, o moinho de água e a rotação das culturas: semeadura das farinhas de inverno (trigo ou centeio), dos cereais da primavera (aveia ou cevada) e o descanso do alqueive. O resultado dessas novidades agrícolas foi a alimentação mais segura e abundante e o aumento da população (NUNES, 2018, p. 196).

Gera-se um ciclo de desenvolvimento. De cidades povoadas surgem novos índices de crescimento populacional, o que, por sua vez, geram novas cidades e novos povoamentos. O intenso crescimento demográfico do feudalismo possibilitou o surgimento de novas cidades significativas para a difusão do comércio e, paralelamente, de um novo grupo social vinculados a essa atividade.

Henri Pirenne assim declara:

As cidades da Idade Média apresentam-nos um espectáculo muito diferente. O comércio e a indústria fizeram delas o que elas foram. Não cessaram de crescer sob a sua influência. Em nenhuma época se observa um contraste tão nítido como o que opõe a sua organização social e econômica à organização social e econômica dos campos. *Nunca antes existiu uma*

classe de homens tão especificamente, tão estreitamente urbana, como o foi a burguesia medieval (PIRENNE, 1983, p. 110, grifos nossos).

No mesmo sentido, Jacques Le Goff afirma que:

"[...] uma nova sociedade, marcada pelo cunho urbano mais do que se tem afirmado, burguesia que dá o tono, se não o tom, à sociedade, e classes trabalhadoras, das quais uma parte - urbana - fornece a massa de mão-de-obra às cidades, e a outra - rural - alimenta a cidade e é penetrada por seu dinamismo (LE GOFF, 1992, p. 01).

O crescimento populacional do período é considerado fruto de fatores como suavização do clima, abundância de recursos naturais, bem como dos progressos agrícolas, do maior cultivo das terras advindas da sociedade feudal, dentre outros aspectos. O modo de fazer guerra, o controle epidemiológico natural faz com que em três séculos (XI-XIV) a população da sociedade Ocidental dobre e até mesmo triplique ^{32, 33}.

³² Cf. Hilário Franco Júnior, o modo de fazer guerra, distinto dos séculos anteriores, foi significativo para o crescimento populacional. De acordo com o autor, a guerra "[...] não envolvia grandes tropas de combate anônimos, como nas legiões romanas ou nos exércitos nacionais modernos, mas apenas pequenos bandos de guerreiros de elite, os cavaleiros. O equipamento desses era sobretudo defensivo (especialmente a armadura, que protegia praticamente todo o corpo), minimizando os combatentes o número de mortes. Na verdade, a guerra feudal não objetivava a morte do adversário, mas apenas sua captura" (FRANCO-JÚNIOR, 1996, p. 64).

³³ Ver: BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal, do ano mil à colonização da América**. Tradução de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006. Segundo o autor, é salientado que: "[...] em três séculos (de fato, essencialmente entre 1050 e 1250), a população da Europa Ocidental dobra, ou mesmo triplica em certas regiões. Tal crescimento demográfico jamais havia sido alcançado na Europa desde a revolução neolítica e a invenção da agricultura, e não será mais observada até a Revolução Industrial. Trata-se, claramente, de um fato maior da história ocidental" (BASCHET, 2006, p. 101). Outra referência que atesta esse crescimento populacional é LE GOFF, Jacques. **O apogeu da cidade medieval**. Tradução de Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Segundo o autor, "Embora não seja certo que haja uma revolução das estruturas, é indubitável a existência de uma revolução quantitativa. O número de cidades e o de sua população conhecem entre 1150 e 1340 - sobretudo entre 1150 e 1300, aproximadamente - um crescimento espetacular. Por certo é difícil aventar cifras" (LE GOFF, 1992, p. 02). Ainda sobre o assunto, outra obra que devemos consultar é a do historiador PIRENNE, Henri. **História econômica e social da Idade Média**. Tradução de Lycurgo Gomes da Mota. São Paulo: Martins Fontes, 1999. De acordo com o autor, que considera um período de crescimento iniciado a partir do século X, "tal aumento é ainda mais notável a partir do século XII, e prosseguirá sem interrupção até fins do século XIII" (PIRENNE, 1999, p. 74).

O historiador da educação Ruy Afonso da Costa Nunes aponta que houve uma mudança significativa no Ocidente; com a retomada da atividade comercial, as cidades voltaram a fervilhar³⁴. Acresce que

A atividade comercial reanimou, por sua vez, a vida urbana e incentivou o aparecimento de novas ocupações, assim como a acelerada emancipação dos servos. A economia agrária foi substituída pela de giro e surgiram outras espécies de trabalhadores, além dos tradicionais *mercatores et artifices*. Os comerciantes organizavam caravanas bem armadas contra os eventuais assaltos dos bandoleiros e constituíam associações permanentes que se chamaram guildas, hansas e fraternidades, tal como a hansa de mercadores de água formada pelos barqueiros do Sena em Paris (NUNES, 2018, p. 197-198, grifos do autor).

Assim, foi no século XII que a Europa Ocidental conheceu um frutífero povoamento citadino. Ao se libertar da relação exclusivista com a terra, os indivíduos do medievo tomam o comércio como possibilidade nessa nova organização social³⁵. Pouco a pouco veem-se um dinamismo e uma maior maleabilidade trazidos por essas relações³⁶.

³⁴ Tese levantada por Henri Pirenne (1983). Conforme o historiador, "Em nenhuma civilização a vida urbana se desenvolveu independentemente do comércio e da indústria". Em sua visão, fatores como clima pouco interferem no aumento de contingente de uma população: "A diversidade dos climas, dos povos ou das regiões é tão indiferente a este facto como a das épocas" (PIRENNE, 1983, p. 109).

³⁵ De acordo com o historiador Marc Bloch em sua obra *A sociedade feudal*, "A partir do final do século XI, a classe artesã e a classe mercadora, agora muito mais numerosa e muito mais indispensáveis à vida de todos, afirmam-se, cada vez mais vigorosamente, no quadro urbano" (BLOCH, 2016, p. 92).

³⁶ Ainda seguindo a tese de Pirenne, a historiografia nos mostra como a expansão muçulmana acarreta um lento bloqueio na vida urbana e comercial da Alta Idade Média, fazendo com que as cidades passem por um esvaziamento. Nesse mesmo sentido, Carlos Astarita, em sua obra *Revolución en el burgo: Movimientos comunales en la Edad Media: España y Europa*, apresenta características desse panorama: "Hasta comienzos del siglo VIII, afirmó, hubo capitalismo en Europa porque, prolongándose la economía de la Antigüedad, circularon mercancías y dinero. Entonces ese régimen se desvaneció con la expansión musulmana, que interrumpió los lazos comerciales por el Mediterráneo, lo que habría originado una economía natural sin intercambio, de lo que surgió el concepto de que Carlomagno sería inconcebible sin Mahoma, tesis que rebajaba considerablemente la importancia de la germinación derivada de las invasiones. El dominio con su tendencia autárquica y su economía natural fue, en consecuencia, la antítesis del intercambio monetario y mercantil que definiría al burgués. Recién en el último cuarto del siglo XI, cuando la organización árabe declinó y las naves volvieron a transitar, reaparecieron los mercaderes, en principio vagabundos, y con ellos el intercambio. Ese comercio necesitaba lo que el señor le negaba, independencia para comprar y vender, y ese dispositivo de oferta y demanda socavaría la economía de subsistencia hasta entonces predominante" (ASTARITA, 2019, s/p).

Para além da mudança física, demográfica, houve uma mudança que interferiu diretamente na produção de nossa fonte, uma mudança cultural. Vemos um pouco mais sobre a formação dos centros escolares, em que surgem as figuras dos goliardos.

2.3 A cultura na *urbs*

Segundo o historiador Peter Burke, é muito comum que os estudos historiográficos tratem as produções culturais, sejam elas textos e/ou imagens, como reflexo de um período histórico. Seriam nessa visão os espelhos pelos quais buscamos, nesta pesquisa, desvendar o que ocorreu naquela sociedade. Nessa direção, Burke alerta que devemos estar atentos para não incorrer nesse erro, pois "a tentação a que o historiador cultural não deve sucumbir é a de tratar os textos e as imagens de um certo período como espelhos, reflexos não problemáticos de seu tempo" (BURKE, 2008, p. 32-33). É nesse sentido que pretendemos compreender a esfera do cultural presente no contexto de produção das canções goliardescas.

Ao partirmos da ideia de que os sujeitos estão inseridos em um contexto material e também cultural, suas produções estão intrinsecamente ligadas à essa época. Ou seja, podemos supor que paralelamente a uma mudança física-social, há, principalmente, uma significativa mudança cultural³⁷. Atores sociais, outrora não vistos, passam a transitar nessa sociedade. Inquirimos, então: como e por que isso acontece? Imbricados o real e o imaginário, temos o surgimento de um novo modo de pensar, o cidadão³⁸.

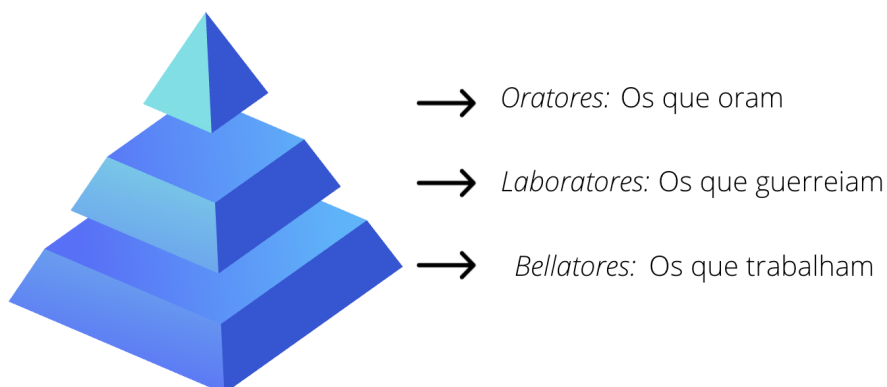
Chegamos a um momento em que o segmento burguês ganha ascensão social. E questionamos: como explicá-lo dentro da sociedade de classes construída durante o medievo, a saber, *oratores* (clero), *bellatores* (nobres) e *laboratores* (camponeses e servos)?

³⁷ De acordo com Jacques Le Goff em *A civilização do Ocidente Medieval*, v II, "Mesmo que as cidades medievais não tenham sido esse desafio à feudalidade, essa exceção antifeudal tantas vezes descrita, nem por isso elas deixaram de apresentar-se, primeiramente, como um fenómeno insólito e, para os homens da época do desenvolvimento urbano, como realidades novas – no sentido escandaloso que a Idade Média dava a este adjectivo" (LE GOFF, 1984, p. 50).

³⁸ Cf. Le Goff (1992, p. 01), "A cultura, a arte e a religião têm uma fisionomia eminentemente urbana".

Na Figura 1, apresentamos o esquema trifuncional da segmentação social na Alta Idade Média para ilustrar esse debate.

Figura 1. Esquema trifuncional da segmentação social durante a Alta Idade Média



Fonte: O pesquisador (2021).

Por volta do século XI, a literatura ocidental passa lentamente a apresentar e apreciar um esquema tripartido para explicar a ordem social dos indivíduos na Idade Média^{39,40}. A sociedade é, dessa forma, constituída por essa tripartição: os que oram, os que batalham e os que trabalham, respectivamente, os sacerdotes, os guerreiros e os camponeses. Nesse esquema há certa harmonia social. Nenhuma *ordo* deve ser pensada isoladamente, todas possuem uma inter-relação. E citando Jacques Le Goff,

A realidade da sociedade feudal é revelada num relâmpago com a fórmula <<o senhor é alimentado pelo servo, ele, que pretende alimentá-lo>>. E a existência das classes - e, por conseguinte, do seu antagonismo -, embora logo coberta com a afirmação ortodoxa da

³⁹ Na verdade, Le Goff (1983) aponta que a primeira aparição da sociedade de classes se deu a partir de uma tradução da obra de Boécio, *Consolação da Filosofia*, por Alfredo o Grande, rei da Inglaterra, no século IX. Ainda segundo o medievalista, um século depois vemos essa mesma estrutura trifuncional aparecer em Aelfric e Wulfstan, e o bispo Adalbéron de Laon em 1020 dá a ela uma versão mais elaborada. Sabemos que para a historiografia essa última permanece a marca mais distintiva de como a sociedade *tripartite* se insere no seio da organização social da Alta Idade Média.

⁴⁰ Em sua obra *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*, o historiador medievalista francês George Duby atesta a propagação do conceito a partir de Adalbéron de Laon juntamente com Gerardo, bispo de Cambrai: "Três funções pois, todas elas semelhantemente conjugadas. Desta vez, a proclamação vem do fundo dos tempos. Foi formulada nos anos vinte do século XI por Adalberão, bispo de Laon, e por Gerardo, bispo de Cambrai, seiscentos anos antes de Loyseau e novecentos anos antes do senhor de Torquat" (DUBY, 1994, p. 16).

harmonia social, é exposta na verificação de que <<A casa de Deus, que cremos ser uma, está, pois, dividida em três>>. Aquilo que nisto nos importa é a caracterização, que vai ser clássica, das três classes da sociedade feudal: os que oram, os que combatem e os que trabalham - *oratores*, *bellatores* e *laboratores* (LE GOFF, 1983, p. 10).

Assim composta, a sociedade feudal encontraria a sua ordem também no universo na medida em que cada classe desempenhasse seu papel. A razão de ser nessa concepção estaria dada, e como a trindade comporia a união de todos os indivíduos⁴¹. Essa tripartição não acarreta apenas modelos mentais, mas antes de tudo uma organização religiosa, econômica e militar da sociedade, pilares imprescindíveis para a sociedade em questão.

A questão que nos intriga é por que essa trifuncionalidade, outrora esquecida, tem sua aparição e fortalecimento particularmente entre a Alta Idade Média e sua silhueta ganha contornos mais nítidos no seio da Igreja? A primeira resposta a essa questão é que, embora em harmonia, parece existir um *primus inter paris* nessa relação, em que as demais ordens pareciam se subjugar. Não é gratuito que foram dois bispos que retomaram em seus escritos essa trifuncionalidade da sociedade.

Com o desaparecimento do comércio e o declínio das cidades, vemos um paulatino desenvolvimento do poder da Igreja sobre essas regiões, sendo muitas vezes a única ordenadora da paz. Nesse sentido, os bispos conseguem prestigiar-se em um local social de destaque, salvando tais cidades da ruína, mesmo não desfrutando sensivelmente dos aspectos econômicos do século IX. Sua participação, contudo, se encerra na fronteira das novas *civitas*⁴². Com o

⁴¹ Outro autor de importância para esse diálogo é Georges Dumézil, que defendeu uma ligação entre a tripartição da sociedade feudal às estruturas clássicas das sociedades indo-europeias. Platão, em sua obra *República*, também acreditava que a ordenação social era a composição para que a sociedade progredisse em plena harmonia, separando os indivíduos em três grupos sociais. Tal classificação, para o filósofo grego, é fundamental em uma perspectiva jurídica, militar e econômica da sociedade.

⁴² Em seu clássico livro *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*, o historiador George Duby ressalta a limitação inicial que o bispo sofre dentro dos novos centros urbanos: "Nos primórdios do século XI, um bispo tinha o seu lugar, a sua cátedra (*cathedra*), entre os restos de uma cidade romana. O seu poder estendia-se desde a cidade até às fronteiras da *civitas*, até esses limites traçados no Baixo Império e que sobrevivem, separando as dioceses umas das outras" (DUBY, 1994, p. 25-26).

advento dos novos centros urbanos, o seu papel continua ainda alheio a esse sistema económico; sua participação é quase sempre como consumidor⁴³.

Dessarte, a estrutura tripartida poderia acarretar bons resultados dentro de uma sociedade em fase de urbanização. George Duby, em seu clássico *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*, assevera:

É claro que uma tal concepção da ordem possuía tudo para agradar a Gerardo e a Adalberão. Colocava os mosteiros sob a autoridade dos bispos, afirmava que estes últimos recebem a sagesa directamente do céu; fazia deles os guias de toda a acção política; situava-os acima da lei humana, ao mesmo tempo de toda a instituição eclesiástica de que são reitores, nesse "intermédio que liberta progressivamente a humanidade do seu compromisso espaço temporal"(DUBY, 1994, p. 140-141).

Aos olhos do presente, o passado parece ganhar contornos às vezes nítidos até demais. Esse paralelo entre inferir e julgar possui uma linha tão tênue que nem as maiores mentes se veem livres desse equívoco. Na filosofia, por exemplo, a axiologia dedica-se ao estudo dos valores que aplicamos a determinadas categorias. Desse modo, por mais que tais acções, tanto de Adalberão quanto de Gerardo possam parecer aos nossos olhos extremamente intencionais, devemos olhá-las com certo receio de não cair nessa dedução. Não obstante, podemos afirmar que, indirectamente ou não, a utilização do esquema tripartite da Idade Média para compreender todos os segmentos sociais em apenas três ordens parece ter acarretado a sacralização dessa sociedade e mantido a paz na cidade dos homens.

No entanto, como aponta Le Goff (1983), o momento crítico da história do esquema tripartido em uma sociedade de classe é quando esse modelo não é mais suficiente para explicá-la, isto é, quando surge uma nova classe que não tem mais lugar nesse esquema ou que não aceita mais o lugar em que estava assentada. Nesse âmbito, com a revolução comercial do século XI, juntamente com o renascimento urbano e cultural do século XII, assentar-se-ia

⁴³ Pirenne (1999, p. 176) assinala: "Sabe-se que o clero constitui na cidade medieval um elemento estranho. Os seus privilégios excluem-no da participação dos privilégios urbanos. No meio da população comercial e industrial que o rodeia, seu papel, do ponto de vista económico, é simplesmente o de consumidor.

aos poucos o segmento da burguesia, alterando significativamente essa estrutura. Para o medievalista,

O facto capital é que, na segunda metade do século XII e no decurso do século XIII, o esquema tripartido da sociedade - embora continuemos a encontrá-lo como tema literário e ideológico ainda por muito tempo - desfaz-se e cede perante um esquema mais complexo e mais flexível que é resultado e reflexo de uma profunda transformação social (LE GOFF, 1983, p. 16).

Com poder político e influência social oriundos de seu poderio econômico, tal segmento insuflará a *ordo tripartite*, uma vez que esta não cedia lugar ao seu exercício; na verdade, muito pelo contrário, condenava-o pelo ser labor⁴⁴. De tempo cíclico ligado à natureza, às estações do ano e à concepção aristotélico-ptolomaica do mundo, a Igreja parecia ver no mercador, no banqueiro, nas profissões urbanas outro tempo. E de fato eram tempos distintos, como confirma Jérôme Baschet,

O tempo das cidades introduz distanciamentos marcantes em relação aos tempos da Igreja, dos senhores e da terra. Mesmo se muitos cidadãos permanecem em contato estreito com a vida dos campos, as atividades artesanais e comerciais não são diretamente submetidas ao ritmo das estações. É na cidade, e para a cidade que o relógio mecânico público, cuja a técnica aparece por volta de 1270-80, se difunde através da Europa ao longo do século XIV (BASCHET, 2006, p. 310).

Desse modo, podemos perceber que o cabo de guerra muitas vezes travado entre a Igreja e a burguesia – que havia ganhado espaço social, mas não se via representada pela estrutura trifuncional – foi determinante para o fim deste último. Na sociedade urbanizada os sujeitos encontravam-se em um processo de liberdade em que já não cabia uma estrutura ordenada. Tal processo de laicização da cristandade latina, porém, não atinge somente os aspectos econômicos, mas toda a gama de relações culturais que permeia o

⁴⁴ Le Goff (1991), em *Mercadores e banqueiros na Idade Média*, escreve: "Afirmou-se com frequência que o mercador medieval foi importunado em sua atividade profissional e rebaixado em seu meio social devido à atitude da Igreja a seu respeito. Condenado por ela no próprio exercício de sua profissão, teria sido uma espécie de pária da sociedade medieval dominada pela influência cristã" (LE GOFF, 1991, p. 71).

medieval do século XII. Podem, enfim, fazer comércio, o anátema da vida urbana.

Naquele espaço estavam os homens livres das interferências do senhor feudal e não mais ordenados em um segmento em que não se viam representados, fazendo com que novas buscas por uma representação comecem a se delinear. Escolher o espaço da *urbs* era ao mesmo tempo escolher o espaço do mundo e, conseqüentemente, o espaço da liberdade⁴⁵. Segundo Le Goff (2006), com o advento das cidades medievais tudo mudou, tanto no âmbito material quanto no cultural. Desprezo, medo, como é o caso do beneditino Gilberto de Nogent ou de Chrétien de Troyes; cobiça, surgida, por exemplo, dos guerreiros que as viam como um lugar de belezas e riquezas exploráveis; lugar de existência, coabitação harmoniosa. Em conformidade com o medievalista:

A cidade medieval, segundo uma ideia que os clérigos da Idade Média tinham retomado dos Pais da Igreja - em particular Santo Agostinho - por sua vez tributários dos filósofos gregos e romanos, de Aristóteles e Cícero, não é feita somente de pedras, mas em primeiro lugar de homens, de cidadãos. A história urbana é antes de tudo uma história humana, uma história social (LE GOFF, 2006, p. 219).

Nessa direção, quando buscamos apresentar um estudo dessas figuras da história das cidades podemos observar, no "movimento" goliardesco, uma significativa expressão. Embora clérigos ligados a uma hierarquia religiosa, o trabalho do espírito era mais uma de suas atividades. Várias outras surgiram no seio da *urbs*.

⁴⁵ Cf. Le Goff (1983), "A cidade passa a ser foco daquilo que os senhores feudais detestavam: a vergonhosa actividade económica. [...] Instalar-se nas cidades é escolher o mundo e, de facto, o desenvolvimento urbano favorece – com a fixação ao solo e com o desenvolvimento da propriedade e do instinto de propriedade – uma mentalidade nova, principalmente a opção por uma vida activa" (LE GOFF, 1983, p. 52-53).

Grupo originado da fusão entre escolas cidadinas⁴⁶ e tabernas, os goliardos eram alguns desses atores das cidades medievais. O contexto das manifestações desses personagens é o do renascimento urbano e cultural⁴⁷. Eles são parte da novidade que ocorreu no século XII. Com o intenso fervilhar da vida intelectual, surgiram naquele contexto inúmeras expressões artísticas, como a canção de gesta, o romance cortês, a lírica trovadoresca e as canções goliardescas.

Esses grupos, cada um ao seu modo, viram nessa nova organização social a essência de seu tempo. Surgem, assim, os filhos da *urbs* (cidade), ou mais especificamente, os filhos dos *burgi* (burgos). Fazem parte dos primeiros grupos de intelectuais citadinos e retratam em suas literaturas o hibridismo de uma vida urbana. Dos locais onde se encontram para obtenção do conhecimento surgiram também as primeiras universidades. Na concepção do medievalista americano Charles Homer Haskins, é um momento de muito dinamismo para as instituições de ensino que a Idade Média Central passara a experienciar. Acrescenta que:

Entre os anos 1110 e 1200, entretanto, houve um grande influxo de novos conhecimentos para a Europa Ocidental, em parte vindos da Itália e Sicília, mas transmitidos principalmente por intermédio de eruditos árabes da Espanha - as obras de Aristóteles, Euclides, Ptolomeu e dos médicos gregos, bem como a nova aritmética e aqueles textos do direito romano que permaneceram ocultos durante a alta Idade Média. Agora, além das proposições elementares de triângulos e círculo, a Europa tinha aqueles livros de geometria plana e espacial que, desde então, têm sido usados nas escolas e universidades; em lugar das árduas operações com

⁴⁶ Observamos durante o contexto de fins do século XI e início do século XII uma "revolução educacional", tendo em vista a assimilação de novos saberes advindos do oriente nas matrizes disciplinares das escolas cidadinas em detrimento das escolas monásticas. De acordo com Verger, "[...] à medida que a escola monástica perdia importância, novas escolas, sobretudo urbanas, desenvolveram-se. Na verdade, a escola urbana não era uma novidade absoluta, pois, desde a Alta Idade Média, certas cidades episcopais a possuíam. Mas é evidente que no século XII as escolas catedrais se tornaram muito mais numerosas – cada vez maior número de bispos e cônegos se preocupavam em fazer funcionar regularmente uma escola. A escola catedral é a escola mais característica do século XII" (VERGER, 2001, p. 40).

⁴⁷ O medievalista americano Charles Homer Haskins (2015), em sua obra *A ascensão das universidades*, descreve brevemente aspectos desse renascimento cultural: "Um grande renascimento cultural deu ocasião para o surgimento das universidades, mas não se trata daquele renascimento dos séculos XIV e XV com relação ao qual o termo é habitualmente empregado, e sim de um renascimento anterior, não tão conhecido, embora, a seu modo, nem um pouco menos importante, e que os historiadores de hoje chamam de renascimento do século XII" (HASKINS, 2015, p. 20).

números romanos (pode-se verificar sem demora o quanto eram árduas: para isso, basta tentar resolver um problema simples de multiplicação ou divisão com esses caracteres), agora era possível trabalhar sem grandes dificuldades com algarismos arábicos; no lugar de Boécio, "o mestre daqueles que sabem" tornou-se o professor da Europa nas disciplinas de lógica, metafísica e ética. Quanto ao direito e à medicina, os homens agora possuíam o conhecimento antigo em sua plenitude. Esses novos conhecimentos ultrapassaram os limites das escolas catedrais e monacais e deram origem às faculdades superiores de teologia, direito e medicina (HASKINS, 2015, p. 20-21).

É interessante notar que para a história cultural, as instituições educacionais representam um papel imprescindível. Pouco a pouco os filhos dos burgueses começam a adentrar nesses centros de ensino. O próprio ensino, como Haskins assevera, também mudou. De caráter mais laico, volta-se para a vida cotidiana na cidade. É preciso, pragmaticamente, aprender alguns conteúdos que se vinculam às suas futuras atividades comerciais. Desse modo, a cidade, com a sua demanda, assumindo um papel ativo e solicitando novas figuras. Seriam as cidades, naquele momento, polos de atração para preencher lacunas recém-surgidas, como professores, eruditos e/ou escritores⁴⁸. Quem mais além dos grandes detentores do conhecimento para assumirem essas funções?

Sobre essa questão manifesta-se Villena,

El siglo XII comienza a ver el decaer de la nobleza feudal con el incremento del poder de los reyes que dará el embrión de las monarquías tradicionales. Ve el rápido desarrollo de las ciudades, donde surgen, para atender la demanda de saber de los hijos de los comerciantes, las *escuelas ciudadanas*, de tono más laico que las antiguas monacales o episcopales, y que serán el inminente germen - la realidad casi - de las primeras universidades (VILLENA, 2010, p.14)⁴⁹.

⁴⁸ Cf. Villena (2010), "Este mundo de clérigos y doctores, es pues, esencialmente ciudadano" (VILLENA, 2010, p. 31).

⁴⁹ O século XII começa a ver o declínio da nobreza feudal com o aumento do poder dos reis que darão o embrião das monarquias tradicionais. Veja o rápido desenvolvimento das cidades, onde elas surgem, para atender à demanda de conhecimento dos filhos de comerciantes, escolas cidadãs, em tom mais secular que o antigo monástico ou episcopal, e que será o germe iminente - a realidade quase - das primeiras universidades (VILLENA, 2010, p. 14).

Embora absorvidos, os clérigos do momento passaram a ser insuficientes para a demanda cidadina, uma vez que a grande maioria se encontrava em mosteiros e não na cidade. Desse modo, aos poucos foram surgindo novas escolas. Jacques Verger (2001), na obra *Cultura e Ensino no Ocidente: nos séculos XII e XIII*, versa sobre uma documentação que pontua esse crescimento:

Tratou-se inicialmente de uma verdadeira revolução quantitativa. As escolas se multiplicaram, e com elas, os alunos (*scholares*) e os mestres (*magistri*). Uma passagem frequentemente citada do abade Guibert de Nogent (1055-1125), retirada de sua *Autobiografia*, mostra claramente este impulso espetacular. Ele descreve em 1115: "nesta época, e mesmo ainda no tempo de minha juventude, havia tão poucos mestres e praticamente não os encontrávamos nos burgos e dificilmente nas cidades. E quando os encontrávamos, sua ciência era tão estreita que não poderíamos nem mesmo compará-la à dos pequenos clérigos errantes de hoje". É certo que Guibert vinha do Beauvisis, uma das regiões privilegiadas em que o crescimento fora mais precoce e forte do que nos outros lugares, mas no total, o movimento foi perceptível em toda a parte (VERGER, 2001, p. 39-40).

Dessa forma, como os mosteiros não davam mais conta de suprir a demanda urbana, os ensinamentos de outrora também não⁵⁰. As escolas das catedrais e dos mosteiros que tinham por base um ensino voltado para o *trivium* e o *quadrivium* não traziam mais tantas novidades como as que a vida na cidade possibilitava. A agitação dos novos centros urbanos pede novos conhecimentos. Nesse sentido, não estamos afirmando que os ensinamentos das Sagradas Escrituras desapareceram, mas é importante observarmos que estes não eram mais os *primus inter paris* das escolas medievais. Agora, elas

⁵⁰ Cf. Haskins (2015, p.58), de um currículo rudimentar presente no período de formação observamos formação de um currículo mais recheado dentro das escolas urbanas. Em seus termos, "Durante o primeiro período, os manuais usados nas escolas monacais e catedrais eram poucos e simples. Entre eles se destacam as gramáticas latinas de Donato e Prisciano, juntamente com alguns livros básicos para a leitura, os manuais de lógica de Boécio, bem como seus textos sobre aritmética e música, um manual de retórica, as proposições mais elementares de geometria e um esboço de astronomia prática, tal como aquele do Venerável Beda. Não havia, obviamente, nenhum livro escolar grego. Este currículo de artes, a princípio rudimentar, foi muito expandido durante a Renascença do século XII, quando foi acrescentado ao acervo intelectual do ocidente livros como o de astronomia de Ptolomeu, as obras completas de Euclides e a lógica de Aristóteles, ao mesmo tempo que estimulou-se muito a leitura dos clássicos latinos da disciplina de gramática".

disputavam de igual para igual um *locus* junto à filosofia, à medicina, ao direito e, principalmente, às traduções de Aristóteles.

Nessa direção, Jacques Le Goff informa que:

No início foram as cidades. O intelectual da Idade Média - no Ocidente - nasceu com elas. Foi com o desenvolvimento urbano ligado às funções comercial e industrial - digamos modestamente artesanal - que ele apareceu, como um desses homens de ofício que se instalavam nas cidades nas quais se impôs a divisão do trabalho (LE GOFF, 2011, p. 29).

É difícil discernir, no desenvolvimento das cidades do século XII, o que foi causa e o que foi consequência, pois a maioria dos aspectos desse processo foi uma e a outra ao mesmo tempo. Contudo, podemos notar uma modificação de um modo ainda não visto no Ocidente tanto nas estruturas econômicas quanto nas culturais. Junto a essas alterações, há também o que se configurou chamar de renascimento cultural da Idade Média Central⁵¹.

O fato é que dessas novas conjunturas nasce também uma nova escola, a cidadina, com o objetivo de atender a demanda de um saber mais laicizado dos filhos dos burgueses frente a uma necessidade mais técnica que impunha às suas profissões consequentemente menos religiosa também. Nessa configuração, outros tipos de saberes passam a ser requeridos e ensinados e, paulatinamente, o distanciamento entre esse conhecimento e o que era ensinado nas escolas monásticas⁵² começa a despontar⁵³.

⁵¹ Cf. LE GOFF, 2011, p. 31).

⁵² Ao regressarmos aos conteúdos escolares dos séculos anteriores, vemos que entre o período que se estendia do século VI ao século XI, de caráter monacal, estavam quase que em sua totalidade restritos aos conhecimentos e estudos das Escrituras Sagradas, deixando passar muitas vezes uma análise mais aprofundada da gramática, da filosofia, da retórica, da medicina, do direito, enfim, de toda uma cultura greco-romana. Surgem também nesse período as escolas das corporações de ofícios, tendo em vista a demanda urbana por esses serviços, como afirma Ruy Afonso da Costa Nunes. Segundo o autor, "A partir do século XII, surgiram as escolas das corporações de ofícios, com objetivos precisos e técnicos, e no século XIII organizaram-se as universidades com propósitos específicos" (NUNES, 2018, p. 113). Em outra passagem, o autor apresenta novamente essa configuração de causa e efeito entre o crescimento das cidades e o surgimento das escolas urbanas: "Devido à expansão das cidades e à constituição dos grêmios ou corporações de ofícios, começaram a surgir as escolas profissionais durante o século XII" (NUNES, 2018, p. 215).

⁵³ O processo de distanciamento entre as escolas monásticas e as escolas cidadinas deve ser visto como um movimento paulatino, uma vez que em seu início os fundamentos do ensino se congregavam bastante. Montero Cartelle (2017) aponta para esse currículo: "En ellas se comenzó enseñando el *trivium* y el *quadriuvium*, pero pronto se especializaron, dando origen a las universidades, que enseñaban, además de las artes, teología, derecho o medicina y pusieron consecuentemente en movimiento un buen número de maestros y escolares"

Com o declínio e a renúncia dos saberes monásticos frente às questões urbanas, as escolas catedráticas ganham corpo e robustez, sendo pouco a pouco os germes do que logo mais um século de transformação nas universidades. Sobre essas escolas Villena escreve que:

Pero el siglo XII, o el mundo medieval más ampliamente, conoce todavía un tercer ámbito y un tercer público. El de estudiantes, monjes, universitarios y profesores que empezarán llenando abadías y monasterios, para irse disgregando poco a poco por ciudades y universidades. Este público docto que incrementarán en seguida no la aristocracia como podía pensarse, sino los hijos de comerciantes y burgueses, además de transmitir el saber de edades pesadas, se encargará de ir creando el saber nuevo, es decir, empezará a entender como una profesión, como un *oficio*, el ocuparse de astronomía o de matemáticas, de filosofía o de la traducción a su propia lengua - para mayor divulgación y conocimiento - de obras científicas griegas o árabes (VILLENA, 2010, p. 31).⁵⁴

Nesse sentido, o século XII e a Idade Média central como um todo puderam formar, em seus quadros, excelentes profissionais. Professores famosos que conseguiram mobilizar uma rede de intercâmbio de estudantes entre várias cidades pelas quais passavam. Um dos fatores para esse prestígio foi a própria escassez inicial de materiais, fazendo com que a personalidade e a simpatia do ensinante fossem levadas em consideração. Pedro Abelardo e João de Salisbury figuram entre alguns desses grandes mestres.

(MONTERO CARTELLE, 2017, p. 13). Verger também contribui para a análise quando afirma que "Enquanto nos mosteiros uma boa formação gramatical parecia uma condição suficiente para abordar a Santa Escritura, na cidade, a proximidade das escolas de artes e em particular dos ensinamentos de lógica ou do quadrivium suscitou inevitavelmente uma maneira diferente de comentar o texto revelado, fazendo surgir dele questões e dificuldades às quais a antiga exegese monástica não prestara atenção; em seguida, estas questões tornaram-se elas mesmas o objeto principal do ensino. Por outro lado, os mestres e os ouvintes das escolas urbanas não eram religiosos devotados ao retiro, à penitência e à prece, mas sim seculares ou ao menos cônegos que viviam em contato com os fiéis leigos, [...] Seus estudos não podiam então se separar totalmente deste contexto concreto" (VERGER, 2001, p.118).

⁵⁴ Mas o século XII, ou o mundo medieval mais amplamente, ainda conhece uma terceira área e um terceiro público. A de estudantes, monges, estudantes universitários e professores que começarão a encher abadías e mosteiros, para gradualmente se desintegrarem através das cidades e universidades. Esse público erudito, que em breve aumentará não a aristocracia como se poderia pensar, mas os filhos de mercadores e burgueses, além de transmitir o conhecimento de eras pesadas, será responsável por criar novos conhecimentos, ou seja, começará a entender como profissão, como comércio, lidar com astronomia ou matemática, filosofia ou tradução para sua própria língua - para maior divulgação e conhecimento - de obras científicas gregas ou árabes (VILLENA, 2010, p. 31).

Trata-se de um momento ímpar do período medieval, definido, mesmo sem ser um consenso geral, como um verdadeiro renascimento⁵⁵. Um tempo que deixou muitas marcas de mudanças sociais, em que floresceram muitas artes⁵⁶, dando margem à figura do intelectual. O intelectual é fruto desse contexto, germe do renascimento das cidades do século XII. Nelas encontra o seu ofício entre as várias funções administrativas impostas pelo ciclo social, bem como nas surgidas escolas urbanas.

De acordo com Le Goff (2011), há uma relação direta entre os intelectuais e as cidades medievais dos séculos XII e XIII. Em sua obra *Os intelectuais na Idade Média*, o medievalista assinala que naquele momento surge uma figura que não se confunde nem com os monges, nem com os sacerdotes. Na figura dos clérigos se forma a *intelligentsia urbana*, desenvolvida sob os pilares das escolas citadinas do século XII. Segundo o autor, quando se aborda a intelectualidade na Idade Média Central, traçam-se contornos bem definidos dos mestres das escolas⁵⁷. Entretanto, ainda precisamos definir alguns contornos para que possamos admitir que esse

⁵⁵ É conhecida a tese de que o século XII foi, ao ver do clássico de Haskins, um grande renascimento, caracterizando outro ponto de significativas alterações sociais anteriores ao Renascimento do século XV exposto por Burckhardt em seu também clássico *The civilization of the renaissance in Italy*. Outros autores, como Christopher Brooke e Richard Southern, também expuseram junto a Haskins um vasto estudo sobre as alterações do século XII, aderindo à ideia de uma renascença. Le Goff, com seu grande renome, parece concordar com a ideia de uma renascença no século XII em detrimento, por exemplo, de um possível renascimento carolíngio. Em sua obra *Os intelectuais na Idade Média*, o medievalista assevera que esse período que se estende dos séculos VIII ao IX não possui nenhum dos traços ou das noções que carrega o conceito de renascimento. Para saber mais, consultar o Cap. I, intitulado *Renascimento urbano e o nascimento do intelectual no século XII*. (LE GOFF, 2011). Contudo, essa visão nem sempre despertou adeptos, tendo também teóricos que questionam tais abordagens. Em sua também monumental obra *A inveja dos Anjos: as escolas catedrais e os ideais sociais na Europa medieval (950-1200)*, o autor questiona a ideia de renascimento do século XII, apresentando argumentos contundentes para constatar uma significativa mudança na ordem social da Europa medieval, desde, pelo menos, meados do século X, principalmente quando se pensa sobre os aspectos educacionais deixados pelo legado das escolas catedrais. Há também a grande tese do historiador medievalista Henri Pirenne em sua obra *História econômica e social da Idade Média*, em que configura o século X como um período de apaziguamento e paz e o século XI como um momento em que a Europa vê, gradualmente, uma retomada econômica do Mar Mediterrâneo, configurando-se aí um novo renascimento econômico e cidadão.

⁵⁶ Um texto que aborda a parte cultural e artística da sociedade renascentista medieval é o do historiador Christopher Brooke, *O renascimento do século XII: história ilustrada da Europa*.

⁵⁷ Com o título de seu livro, Le Goff aponta para a importância dessas personagens no contexto medieval. Ao descrever o que o objetivou na escolha do título, o historiador comenta que: "Por que esse substantivo que dá seu título a este pequeno livro? Não é o resultado de uma escolha arbitrária. Entre tantas palavras: eruditos, doutos, clérigos, pensadores (a terminologia do mundo do pensamento sempre foi vaga), essa designa um meio de contornos bem definidos: o dos mestres das escolas [...] Designa aqueles cujo ofício é pensar e ensinar seu pensamento" (LE GOFF, 2011, p. 23).

período seja de fato diferente daqueles que o antecederam, ou como indagou Le Goff, haverá renascimento se não houver impressão de renascer? Nesse sentido, precisamos retroceder novamente aos estudos dos séculos anteriores.

De um modo geral, antes do século XII, os escritos reduziam-se a textos básicos chamados por 'autoridades', sendo os mais antigos os mais relevantes. Basicamente, nesse rol se incluíam, primeiramente, a Bíblia Sagrada, e eram completados pelos textos dos doutores da Igreja e por obras dos sábios e dos filósofos antigos. Aqui cabe uma ressalva: a utilização desses textos secundários deveria ser feita com muita cautela, uma vez que não eram a própria palavra de Deus, e, portanto, só possuíam uma parte da verdade.

O século XII configura-se de maneira diferente. Vemos um rápido crescimento de textos trazidos do Oriente e traduzidos para o latim, como as obras de Aristóteles, por exemplo, bem como um significativo aumento de comentários aos textos sagrados empreendidos por seus contemporâneos. A esse respeito, Ruy Afonso da Costa Nunes pondera que

A glosa nas letras, na teologia ou no direito e na medicina, era o breve comentário de um termo ou de um passo, feito de modo conciso e claro. [...] No século XII a glosa desenvolveu-se num comentário mais amplo que, devido à extensão, não se escreveu mais à margem, mas se tornou um texto autônomo tal como, por exemplo, os comentários de Santo Tomás de Aquino às obras de Aristóteles (NUNES, 2018, p. 249).

A partir desse momento, vemos dois grandes movimentos acontecendo na Europa Ocidental, a saber, a melhoria dos métodos e comentários em textos outrora negligenciados e a descoberta de novos textos. Ainda segundo Vilhena,

El siglo de los goliardos, pues (como el del *amor cortés* y los albigenses), tuvo que ser el siglo XII. Porque en él la floración de la vida coincidió - como ha coincidido en otros raros momentos de la Historia - con la floración de la cultura, y ese choque de armas, ideas y sentimientos, marcó la cosmovisión de muchos de los hombres que vivieron aquel momento. [...] Así pues, en ese momento en que las dos grandes corrientes que mantienen al hombre - vida y cultura - coinciden en eclosión, surge

una realidad conflictiva, ardiente y cautivadora que nos toca⁵⁸.

Cultura e vida urbana são dois dos grandes fatores que estão no germe do movimento goliardo. Até aqui, vimos algumas das características que levaram o fervilhar de uma vida intelectual na Idade Média Central que esteve diretamente ligada ao renascimento econômico do século XI e ao renascimento cultural do século XII. O professor, como intelectual, aparece nesse momento. Mas embora óbvio, o verbo professar está diretamente ligado a um complemento, ou seja, um verbo transitivo direto. Sendo assim, quem professa, conduzirá esse ato a alguém. Mais detidamente: quem são os estudantes medievais? Responder a essa pergunta é crucial nesta pesquisa, uma vez que nem todo estudante é um goliardo, mas todo goliardo é ou foi um estudante. Desse modo, pertencentes ao grupo dos estudantes citadinos, esses clérigos marcaram a história com a sua produção literária. O goliardo era eminentemente filho das cidades medievais. Nelas transitavam, entre os seus espaços sociais e culturais. Nelas deixaram as suas marcas da representação dos homens do século XII.

2.4 Quem eram os goliardos?

Ilustre desconhecida, a goliardia medieval aparece ao público acadêmico apenas em inícios do século XIX, quando da descoberta de um manuscrito que continha os seus poemas escritos na abadia de Benediktbeuern, situada a 60 km ao sudeste de Munique, nos Alpes bávaros. Contudo os *Carmina Burana* permanecem ainda desconhecidos do público geral. Assim, foi apenas depois de mais de um século que o compositor e regente alemão Carl Orff musicou, com notas modernas, algumas das canções medievais dos goliardos, ganhando, desse modo, uma amplitude

⁵⁸ O século dos goliardos, então (como o do *amor cortês* e dos albigenses), teve que ser no século XII. Porque nele o florescimento da vida coincidiu - como já coincidiu em outros momentos da História - com o florescimento da cultura, e esse choque de armas, idéias e sentimentos, marcou a cosmovisão de muitos dos homens que viveram naquele momento. [...] Então, naquele momento em que duas grandes correntes que mantêm o homem - vida e cultura - coincidem em eclosão, surge uma realidade conflictiva, ardente e cativante que nos toca (VILLENA, 2010, p. 13-14).

internacional⁵⁹. Desde então, algumas dessas canções recheiam as trilhas sonoras de filmes, eventos esportivos, entre outros, como assinalamos, recebendo diversas versões que, muito provavelmente, colocariam em choque os cantores originais.

Mas, por definição, quem seriam os goliardos? Bem, a pergunta que à primeira vista parece singela e de fácil conceituação ganha contornos mais complexos quando pensamos nas fases do movimento monástico e clerical. Os goliardos eram clérigos. Fizeram os votos, vestiam o hábito, liam liturgias e possuíam a tonsura, e ainda assim cantavam ao vinho, idolatravam mulheres, participavam de jogos e se embebedavam nas tavernas, como pontuamos. O que em si eram ações antagônicas, diante do complexo cultural da sociedade medieva foram unificadas nos goliardos⁶⁰.

Embora áspera e cheia de incertezas, a vida mundana tinha lá seus prazeres, o que, para alguns, se sobrepôs àqueles da vida monástica e clerical, calcados em uma visão ascética de mundo. Guiados pela fortuna, uma parcela desse grupo de clérigos, ditos goliardos, arriscaram-se por uma via errante, brusca, burlesca e mendicante. Pertencentes ao estamento erudito do momento, tais poetas cantaram com vitalidade a sua atitude diante de uma postura que tomaram para a vida, deixando de lado o mundo do sagrado. Conforme o literato Segismundo Spina,

O espírito nem sempre conseguiu silenciar a carne, nem a mística sempre dominava os desejos rechaçados dos clérigos. Os poetas dos hinos não se limitavam a escrever poemas de devoção: está documentado que sempre houve clérigos que usaram sua formação e seu talento para comporem canções jocosas, satíricas e até licenciosas (SPINA, 1994, p. 19).

⁵⁹ A edição brasileira apresentada por Segismundo Spina, e com tradução, introdução e notas de Maurice van Woensel, a saber, *Carmina Burana [Canções de Beuern]* pela editora Ars Poetica, tem como foco exatamente as canções escolhidas por Carl Off.

⁶⁰ De acordo com o historiador Jacques Le Goff (2016), envoltos de uma mentalidade de insegurança material e moral, os homens do medievo buscavam ao máximo afastar-se do mal caminho da ambição e degradação. Nas palavras do historiador francês: "O que domina a mentalidade e a sensibilidade dos homens da Idade Média, o que determina o essencial de suas atitudes é o sentimento de sua insegurança. Insegurança material e moral para a qual, segundo a Igreja, como vimos, só há um remédio: apoiar-se na solidariedade do grupo, das comunidades da qual faz parte, evitar a ruptura dessa solidariedade pela ambição ou degradação" (LE GOFF, 2016, p. 315).

Os goliardos certamente fazem parte dessa documentação⁶¹, configurando-se responsáveis por boa parte da lírica profana dos séculos XII e XIII. Todavia, é preciso frisar que os goliardos, embora dedicassem suas canções ao trato de questões mundanas, não eram homens vulgares; sabiam latim e cantavam suas produções nessa língua; dispunham de uma situação especial em seu tempo, serviam-se das artes, do ensino, da cultura e principalmente da vontade de manifestar seus interesses e ideias de forma viva e perceptível quando essas entravam em contato com as experiências do cotidiano. Tais características os tornam, do ponto de vista da História Cultural, excelentes companheiros em uma viagem sobre a cultura de seu tempo frente aos escritos formais.

Vistos como subversivos, desafiadores da Ordem⁶², os goliardos eram, muitas vezes, excluídos dos estados sociais de seu tempo⁶³. De fato, teciam críticas severas à Igreja, contidas em uma divisão de sua lírica que poderia se denominar canções satírico-morais⁶⁴. Entretanto, é preciso compreender melhor os juízos de valores que eles cantavam contra essa Instituição. Na verdade, os goliardos representavam nessas canções mais um *tópos* da retórica medieval do que necessariamente se posicionavam como indulgentes do sagrado⁶⁵. Vale lembrar que eram clérigos e que pertenciam administrativamente à ordem da *Ekklesia*, valendo-se desse *status* quando necessário em tribunais ou até mesmo para ganhar esmolas como estudantes.

Em consonância com essa visão, Jacques Le Goff (2011, p. 47) apresenta um resumo recorrente da imagem desses sujeitos como "vagabundos, lascivos, jograis, bufões". Envolto nesse cenário de imaginação, podemos afirmar que tal imagem não estava de todo equivocada. Não obstante, também em sua defesa é preciso mencionar que tal ideário de vida

⁶¹ Podemos lembrar aqui da figura de François Rabelais, clérigo e médico que no século XVI tinha significativa expressão com seus escritos jocosos.

⁶² Consultar a obra *Os intelectuais na Idade Média*, do historiador medievalista Jacques Le Goff (2011, p. 47).

⁶³ "El goliardo, según adelantamos antes, está fuera de los estados sociales de su época" (VILLENA, 2010, p. 52).

⁶⁴ De acordo com a classificação adotada por CARTELLE, 2017.

⁶⁵ De acordo com Ernst Curtius (2013), um dos *tópos* da literatura medieval, por exemplo, é "o mundo às avessas" em que os *litteratus*, cantavam ou escreviam sobre as transformações em sua realidade. Outro estudo, agora de Jacques Verger (1999), aponta para o estudo de Direito Canônico e Direito Romano, sendo deste modo, um assunto recorrente dentro do mundo clerical.

não é fruto do contexto da sociedade dos séculos XII e XIII, sendo possível encontrar figuras errantes também em outros momentos da literatura.

Muito do que cantou os goliardos foi marcado por esse novo momento em que a sociedade estava inserida. As impressões da vida na cidade foram registradas em suas canções⁶⁶. Certamente são consideráveis expressões da intelectualidade do renascimento das cidades, e embora não sejam os únicos representantes desse grupo, são mostras significativas que nos fornecem um panorama de como o ensino se desvincula, ao menos parcialmente, das instituições eclesiásticas e se associam à urbanização.

Longe de seus lares, diante da vida hostil das cidades medievais e com um senso crítico aguçado, esses estudantes conheceram todo o movimento que acontecia no século XII. Enrique Montero Cartelle (2017) ressalta a importância de termos em mente as transformações ocorridas na sociedade feudal, de caráter eminentemente rural, mas que aos poucos vão perdendo a intensidade e dando espaço para coabitarem em um mesmo continente, as cidades. O autor sinaliza com clareza essa distinção e aponta para o que podemos concluir ser o lugar dos goliardos:

En esta sociedad feudal, frente a la gran masa de aldeanos y "villanos", se encuentra la aristocracia feudal de la tierra, formada por los señores guerreros; los eclesiásticos también formaban parte de ella. A este mundo cortesano de los señores feudales y de los caballeros, dedicados a la guerra, corresponde la lírica trovadoresca, el amor cortés. Al mundo escolástico de la clerecía y de los intelectuales, que poco a poco se van separando de las abadías y escuelas catedralicias para llenar ciudades y universidades, dedicados a la creación del nuevo saber, corresponde el estudio de las ciencias y de las letras que se estudian en latín y también, en nuestro caso, entre otras manifestaciones literarias, la lírica goliardesca (CARTELLE, 2017, p. 12-13)⁶⁷.

⁶⁶ De acordo com Haskins, "Essa poesia é em grande parte, o trabalho de clérigos itinerantes do período - estudantes, ex-estudantes, até mesmo professores que viajaram de uma cidade para outra em busca de cultura e, mais ainda, de aventura; eram nominalmente do clero, com frequência levavam vidas pouco condizentes com o título" (HASKINS, 2015, p. 101).

⁶⁷ Nessa sociedade feudal, diante da grande massa de aldeões e "vilões", existe uma aristocracia feudal da terra, formada pelos senhores guerreiros; os eclesiásticos também faziam parte disso. A esse mundo cortês de senhores e cavaleiros feudais, dedicado à guerra, corresponde a letra trovadora, o amor cortês. Ao mundo escolástico do clero e dos intelectuais, que aos poucos se separam das escolas de abadias e catedrais para preencher cidades e universidades dedicadas à criação de novos conhecimentos, corresponde ao estudo das

É nesse mundo de renascimento urbano e das letras que há espaço para a produção lírica dos goliardos. Não porque esses clérigos tivessem a necessidade de registrar suas canções por escrito, mas porque suas canções eram frutos do hibridismo gerado pelo mundo do campo e das cidades, pelo mundo das cidades e dos mosteiros, pelo mundo dos mosteiros e das tabernas. Por isso devemos considerar que a poesia goliardesca se manifesta dentro de pautas literárias precisas advindas dessa configuração escolar⁶⁸, mas que também se integram com tudo o que é mais mundano produzido pelas cidades⁶⁹. À primeira mão, parece simplista demais, mas se compreendermos que esses movimentos provocaram uma demanda por cultura, certamente conseguimos visualizar o papel e a importância dos goliardos nesse movimento de desenvolvimento cultural⁷⁰.

Segundo Enrique Montero Cartelle:

Esta situación provocó una gran demanda de cultura, a la que las instituciones tuvieron que hacer frente. La enseñanza, que se había centrado en las escuelas de los monasterios, con el desarrollo de las ciudades y el aumento de población de los núcleos urbanos, dejó su lugar a las escuelas episcopales, organizadas en torno a las catedrales y a las cortes episcopales, y a las escuelas y estudios urbanos dependientes de los municipios (CARTELLE, 2017, p. 13).⁷¹

ciências e das letras que se estudam latim e também, no nosso caso, entre outras manifestações literárias, a lírica goliardesca (CARTELLE, 2017, p. 12-13).

⁶⁸ De acordo com Haskins (2013), o Renascimento medieval pode ter entre os seus marcos essa distinção. Nas palavras do autor: "El siglo empieza con la edad floreciente de las escuelas catedralicias y se cierra con las primeras universidades ya establecidas en Salerno, Bolonia, París, [...]" (HASKINS, 2013, p. 10).

⁶⁹ Ainda de acordo com Cartelle, sobre a precisão da produção goliardesca, é afirmado que: "La poesía goliárdica es, en efecto, ante todo obra de escolares y clérigos que escriben en latín, para gente que entiende esta lengua, que manifiestan una cultura clásica y cristiana -bíbica y patristica-, que escriben en verso cuantitativo o rítmico, y dentro de unos moldes literarios que suponen precedentes sacros o profanos cultos. Pero también estos poemas son obras de autores concretos de carne y hueso que manifiestan rasgos personales en la poesía que componen dentro de la tradición goliárdica" (CARTELLE, 2017, p. 13).

⁷⁰ A afirmação contida na antologia elaborada por Segismundo Spina, a saber, *Carmina Burana*: canções de Beurn", nos dá embasamento para tal paralelo, uma vez que o poeta e romancista brasileiro afirmou que: "Embora um movimento desordenado e sem programa pré-estabelecido, a goliardia esteve no ápice do Renascimento do século XII" (SPINA, 1994, p. 11).

⁷¹ Esta situación provocó una gran demanda de cultura, a la que las instituciones tuvieron que hacer frente. La enseñanza, que se había centrado en las escuelas de los monasterios, con el desarrollo de las ciudades y el aumento de población de los núcleos urbanos, dejó su lugar a

A dicotomia *Cidade* ← → *Escola*⁷² e tudo o que nela contém, como tabernas, lupanares, trovadores, *minnessänger*, jograis, amor, vinho, jogos, Igreja, poesia sacra e poesia profana, dentre outros, são alguns dos temas sugeridos que um historiador da cultura medieval percorra em seus estudos, especificamente os que concentram suas análises no período comumente denominado Idade Média Central.

Por isomorfismo também são lugares comuns presentes nas canções goliardescas, que nascem de uma sociedade para a qual cantam, em primeiro lugar, todo o fervilhar das modificações que em breve tornar-se-iam a "cultura urbanística" dos séculos XII e XIII. Nesse sentido, os goliardos se apresentam como fruto dessa poesia. Arias y Arias, em uma célebre antologia da década de 1970, assevera que:

A poesia latina da Idade Média é extremamente rica. Das várias épocas em que essa Era é geralmente dividida, uma das mais férteis coincide com o movimento cultural que se espalhou por toda a Europa durante os séculos XII e XIII, geralmente conhecido como o renascimento do século XII.

A poesia latina é apenas um dos aspectos deste florescimento impressionante. A poesia dos goliardos alcança seu maior esplendor durante os séculos XII e XIII (ARIAS Y ARIAS, 1970, p. 7).

Nessa direção, os goliardos se apresentam como expressões vívidas daquele período, sendo suas canções reflexos históricos que podem nos auxiliar a compreender o momento por outra via, a literária, que expressa o que há de mais popular e ao mesmo tempo erudito de seu contexto, não

las escuelas episcopales, organizadas en torno a las catedrales y a las cortes episcopales, y a las escuelas y estudios urbanos dependientes de los municipios (CARTELLE, 2017, p. 13).

⁷² Cf. Haskins (2013), "Las ciudades del siglo XII ocupan un lugar más importante en el mundo del comercio y la política que en el mundo intelectual. Aún no existía una cultura urbana distintiva como la que surgió en los años posteriores de la Edad Media, y mucho menos mecenas urbanos del arte y la literatura como los que caracterizaron al Renacimiento italiano. El mecenas del siglo XII aún era el príncipe, ya fuera laico o eclesiástico. Al mismo tiempo, no es posible medir la importancia de las ciudades en este período dentro de la importancia de las ciudades en este período dentro de una perspectiva más amplia de la historia intelectual, si nos ceñimos a nociones académicas o refinadas de la cultura. Para la Europa del norte, al menos, el siglo XII fue un momento de revolución social y económica que marcó el principio de un profundo cambio intelectual" (HASKINS, 2013, p. 61).

classificando necessariamente em uma dicotomia, mas sim em uma mistura, tendo por fim um único resultado: sua lírica.

É devido a esse grupo de jovens goliardos que Otto Maria Carpeaux afirma estar neles a mobilidade urbana.

Aí está a poesia dos goliardos e outros vagabundos latinos. Entre as universidades medievais existia o maior intercâmbio possível de professores e estudantes. Os universitários viviam em viagens contínuas entre Bolonha, Paris e Oxford; juntaram-se a eles outros clérigos, fugitivos da disciplina rigorosa dos conventos; muitos se perderam na vida devassa e até criminosa das estradas reais, outros na anarquia moral das grandes cidades como Paris. Havia mais clérigos do que prebendas, e constituiu-se afinal um “proletariado latino”: os “*clerici vagi*” ou “goliardos”. Entre eles nasceu uma poesia antiascética, *pendant* estranho da hinografia (CARPEAUX, 2008, p. 194).

As canções dos goliardos se apresentam como uma singular mostra do despertar da lírica latina produzida no período, ainda que para nós sejam ignotos. São preciosas amostras da formação da lírica occitânica do século XII. O crítico literato Segismundo Spina elucida que

[...] Não podemos subestimar a importância da poesia dos chamados *goliardos*, uma classe de clérigos vagantes, padres desclassificados vamos, cujas canções em latim, de caráter tabernário (em torno do amor, do vinho, e do jogo), Uma contribuição para a formação da lírica occitânica do século XII (SPINA, 2007, p. 19, grifos do autor).

Se pararmos para pensar, é extraordinariamente difícil de crer como canções tão ímpares e extremamente ricas como as goliardescas, que forjaram em grande medida as expressões culturais de uma época, sejam ainda hoje desconhecidas fora de um pequeno círculo acadêmico⁷³. Muito sem dúvida se

⁷³ Le Goff, afirma que: "Tudo age no sentido de nos esconder essa figura. O anonimato que cobre a maior parte deles, as lendas que de modo complacente criam sobre eles próprios e as que - entre muitas calúnias e maledicências - são espalhadas por seus inimigos, e ainda forjadas por eruditos e historiadores modernos, induzidos ao erro por falsas semelhanças, cegos julgamentos" (LE GOFF, 2011, p. 47).

deve a uma visão de sociedade medieval intrinsecamente fechada e que ainda é motivo de estigma social⁷⁴. Todavia, ao nos despirmos dos velhos preconceitos, veremos uma sociedade vívida, fluida, complexa e sem sombra de dúvidas nada "escura" como foi, por muitas vezes, comumente relatada⁷⁵. Naquela sociedade, a presença dos goliardos era requerida; nela, eles aparecem e têm voz ativa, bem como outras figuras trivialmente marginalizadas dentro de uma *ordo rerum* inexorável.

Sendo assim, um desconhecimento da figura goliardesca que permeia o urbanismo medieval perpassa escolas e universidades bem como tabernas e prostíbulos, é, em grande medida, tornar a Idade Média significativamente estudada, ainda hoje tão obscura quanto o fora para os renascentistas e modernistas de outrora. Como afirma Carpeaux: "A Idade Média é a época da filosofia escolástica; mas também é a dos poetas "goliardos" (CARPEAUX, 2008, p. 269). Desconhecer essas personagens da cultura letrista citadina significa também ignorar uma parte da Idade Média. No âmbito da cultura, a contribuição desses clérigos vagantes é essencial para o domínio da literatura entre os séculos IX e XII⁷⁶.

Para uma melhor compreensão da totalidade que exprime as canções goliardescas e a importância dessas produções tanto para o seu contexto,

⁷⁴ É difícil de admitir, contudo, o espanto da historiadora Régine Pernoud em meados da década de 70 do século passado continua tendo espaço no primeiro quarto de horas do século XXI. De acordo com a autora do livro "*O mito da Idade Média*", os despautérios sobre a Idade Média eram muitos: "Ora, se o medievalista meter na cabeça produzir uma série de disparates sobre o assunto, verifica-se que eles abundam na vida cotidiana. Não há dia em que ele não ouça alguma reflexão no gênero: <<Nós já não estamos na 'Idade Média'>>, ou <<Isto é regresso à 'Idade Média'>>, ou <<É uma mentalidade medieval>>" (PERNOUD, 1977, p. 5).

⁷⁵ As palavras de Haskins (2013) são elucidativas no que se refere ao que temos em mente quando afirmamos um período muito mais rico e fluído do que comumente nos é relatado. Nas palavras do historiador: "La Edad Media europea abarca un período complejo y variado, y considerable, de la historia humana. Durante mil años, desfilan por sus siglos una gran variedad de personas, instituciones y tipos de cultura que ilustran muchos procesos de desarrollo histórico y traen consigo el origen de varias fases de la civilización moderna. El contraste entre Oriente y Occidente, el norte el Mediterráneo, lo viejo y lo nuevo, lo sagrado y lo profano, lo ideal y lo real, inyectan vida y color y movimiento a este período; al mismo tiempo, su estrecha relación tanto con la Antigüedad como con el mundo moderno le garantizan un lugar en la historia del desarrollo humano. La continuidad y el cambio son rasgos característicos de la Edad Media, como suele suceder con todas las grandes épocas de la historia" (HASKINS, 2013, p. 7).

⁷⁶ Cf. Spina (2007), E o período que vai do século IX aos princípios do século XII, um hiato entre as duas Idades Médias, nada propriamente criou no domínio românico; a sua produção é assinalada pelos poemas épicos dos países nórdicos (as *sagas*, os *eddas* e os poemas *escaldicos*), pela poesia latina dos poetas goliardos, pelo teatro também em latim da monja alemã Rosvita, e pela poesia dos poetas árabes e judeus das Andaluzia" (SPINA, 2007, p. 17-18, grifos do autor).

como para a posteridade, se faz necessário compreender alguns aspectos sobre a obra *Carmina Burana*. Nesse sentido, o capítulo a seguir busca apresentar uma descrição desde os aspectos físicos, bem como as características e divisões apresentadas no interior da obra.

3. CAPÍTULO II – CODEX BURANUS

"A história é, antes de tudo, um divertimento: o historiador sempre escreveu por prazer e para dar prazer aos outros. Mas também é verdade que a história sempre desempenhou uma função ideológica, que foi variando ao longo dos tempos"
Georges Duby

Tresorhandschrift é o termo para a denominação em alemão de um rol de documentos considerados como os de maior importância para a construção cultural da história germânica⁷⁷. Hoje, alguns desses documentos encontram-se na Bayerische Staatsbibliothek (Biblioteca Estadual da Baviera) em Munique, junto ao Departamento de Livros Raros e Manuscritos, como o exemplo do famoso *Evangelhos de Otto III*⁷⁸, considerado um dos mais frágeis livros existentes. Lá também permanece o *códex Carmina Burana* desde o ano de 1806, encontrado pelo bibliotecário J. Christoph von Aretin no mosteiro de Benediktbeuern, na Alta Baviera no ano de 1803, quando o local foi desativado, sendo guardado, desde então, como um dos maiores tesouros nacionais da Alemanha.

Do nome da abadia, J. A. Schmeller, outro bibliotecário da *Bibliotheca Regia Monacensis* deu, em 1847, o título de *Carmina Burana Lieder... aus Benediktbeuern* do nome da obra em latim, sintetizado como *Canções de Beuern* ou *Carmina Burana*. O cancionero burano é um dos *facsimiles* mais ricos desse hibridismo cultural gerado pelas transformações ocorridas durante os séculos XII e XIII, que contém, em sua grande maioria, poemas líricos de língua latina, francês e alemão vernáculo.

⁷⁷ Cf. Enrique Montero Cartelle (2001, p. 8), "En la actualidad, este manuscrito es una de las joyas más preciadas de la Staatsbibliothek de Munich, donde se guarda con la signatura *Codex Latinus Monacensis*".

⁷⁸ Trata-se de um livro de orações que pertenceu ao Sacro Imperador Romano Otto III (980 a 1002). Ele foi descoberto no século XIX, na biblioteca da família da nobreza Schönborn, em Schloss Weißenstein, Pommersfelden, Baviera. A aquisição do manuscrito pela Biblioteca Estatal da Baviera se deu em 1994. Foi criado para a devoção privada do soberano e é um dos dois únicos livros de orações reais da Idade Média ainda existentes. Narra-se que, possivelmente, a encomenda de sua produção se deu pelo Arcebispo de Mainz, a saber, Willigis, quando Oto ainda era uma criança c. 4 anos de idade.

Ao considerarmos a importância dessa fonte, o acesso a ela é restrito a poucos investigadores dos manuscritos medievais dos *Carmina Burana*, como explica o bibliotecário da *Parker Library*, e hoje "fellow" no *Corpus Christi College* em Cambridge, um dos maiores especialistas em manuscritos medievais, Christopher de Hamel (2017)⁷⁹. Esse é um fato que justifica a escassez de análises de cunho material em relação a essa obra. Hamel é um dos poucos estudiosos atuais que fez essa descrição. O autor narra sua trajetória de "simples leitor" e estudante de pós-graduação em Oxford nas rotas que outrora passaram aqueles estudantes oitocentos anos antes, até ter contato com o *códex* original.

De leitura agradável, o relato é rico em detalhes. Christopher de Hamel descreve até mesmo as luvas que utilizou para folhear o *Carmina Burana* e o que foi feito com elas posteriormente. Leva-nos a uma viagem quase inacessível a um pesquisador sem muitos *networks*⁸⁰. De acordo com o historiador, devido à sua fragilidade e importância cultural, não se pode ter acesso ao manuscrito sem a permissão do Conselho do *Institut für Buch- und Handschriftenrestaurierung* (Instituto do Livro e Restauração de Manuscritos).

Certamente para o pesquisador iniciante o acesso a uma fonte dessa natureza é praticamente impossível. Contamos, todavia, com os recursos de nossa era, ou seja, a tecnologia. É importante notar um movimento particular de nossa época, a saber, como estamos novamente nos tornando pesquisadores de gabinete. Mas agora, com uma diferença que nos favorece, pois temos a possibilidade imediata de acesso a um livro mesmo estando a milhares de quilômetros de distância de onde fisicamente ele se encontra. Tal acesso possibilita aos estudiosos da História Medieval o uso de fontes antes impossíveis de serem consultadas. A *internet* tornou-se, sem dúvida, um instrumento de pesquisa fundamental aos medievalistas brasileiros, o que contribui para a difusão e afirmação dos estudos medievais em nosso país. Graças aos esforços de instituições como a *United Nations Educational*,

⁷⁹ Hamel, Christopher de *Manuscritos Notáveis*. Tradução de Paulo Geiger. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁸⁰ Que a verdade seja dita, o seu contato com Wolfgang Valentine Ilkas, chefe do departamento de referência de livros raros de Munique, na ocasião, pode ter facilitado bastante a sua visita àquele local em que se encontrava a obra, para além de "um simples leitor", como gosta de narrar.

Scientific and Cultural Organization, (UNESCO), da *Bayerische Staatsbibliothek* (BSB) e a *World Digital Library* (WDL) pudemos “manusear” virtualmente o manuscrito *Carmina Burana* ao qual o historiador Christopher de Hammel teve acesso e sobre o qual tratou em sua obra intitulada *Manuscritos notáveis*⁸¹.

Com 318 poemas e canções⁸², o *Codex Buranus* é o maior e mais completo manuscrito desse gênero⁸³, juntamente a outras três compilações que se tem conhecimento, a saber, *Carmina Cantabrigensia* e *Carmina Arudeliana*, escritas por volta do século XI e encontradas na Inglaterra⁸⁴ e o *Carmina Rivipullensia*⁸⁵ proveniente da atual Catalunha, escrito na segunda metade do século XII. Para os mais apaixonados, *Carmina Burana* “é de longe a mais bela

⁸¹ In: <https://www.wdl.org/en/item/14698/>. Acessado em: 12 de jun. de 2019. É possível fazer o download do *Carmina Burana* integralmente pelo site da *World Digital Library*, acessando o catálogo de manuscritos que a página oferece. Aliás, para os amantes e curiosos sobre o *Evangelho de Otto III*, vale ressaltar que a obra também está disponível para *download*.

⁸² Aqui preferimos utilizar a contagem feita pela Bayerische Staatsbibliothek e disponibilizada na *World Digital Library* em detrimento da de Hammel (2017), que aponta de maneira imprecisa para “cerca” de 350 poemas e canções.

⁸³ É preciso ressaltar, entretanto, que ainda assim, faltam algumas partes da sua composição, que foram perdidas ao longo do tempo. De acordo com Cartelle (2001), “Del manuscrito se han perdido o descolado diversas pequeñas partes que la labor de bibliotecarios y filólogos ha recuperado o reintegrado a su lugar, de manera que hoy podemos leer prácticamente todo el manuscrito, salvo la parte inicial perdida y, tal vez, algún folio final. (CARTELLE, 2001, p. 8)

⁸⁴ SOLA, J. E. (Edição, tradução e seleção). *Carmina Burana: Antología*. Madrid: El Libro Del Bolsillo, Alianza Editorial, 2006, p. 9-10. Vale a pena também consultar a obra *Medieval Latin* editada por K. P. Harrington (1997), que traz no seu capítulo intitulado *The Cambridge Songs (Carmina Cantabrigiensia; c. 1050)*, uma explicação de algumas dessas líricas inglesas. De acordo com o autor, mesmo que o título do manuscrito se refira à Inglaterra, uma vez que ele está alojado lá, o seu local de produção está vinculado à atual região da Alemanha, onde outrora transitaram aqueles grupos estudantis tão famosos. O autor afirma que: “It is important, however, apart from its obvious Germanicism, to understand also the collection's internationalism, for aside from the songs contained within it of French and Italian origin is the fact that it was sent to-and copied in-(Anglo-Saxon) England. We call the poems the Cambridge Songs because the (lone) manuscript recording them is housed in the Cambridge University Library. The manuscript itself was produced at the monastery of Saint Augustine in Canterbury, probably just before the Norman invasion of England, and remained there until the dissolution of the Catholic Church in the sixteenth century, after which it arrived in Cambridge. The songs themselves stand at the end of an enormous compilation of Latin poetry of late antique, Carolingian, and Anglo-Latin authors. They would seem, then, to form the end point of an anthology of Medieval Latin verse. The latest date retrievable from the Cambridge Songs themselves is 1039, and it seems clear that the manuscript as a whole was prepared in the following decade.” (HARRINGTON, 1997, p. 398)

⁸⁵ Existe uma edição contemporânea do *Carmina Rivipullensia*. Conferir: MORALEJO, José-Luis (Trad.). *Cancionero D Ripoll (Anónimo)*. Barcelona: BOSCH Casa Editorial, S. A., 1986.

é extensa antologia sobrevivente do verso e da canção medievais⁸⁶ (HAMEL, 2017, p. 364) ou "*la más rica colección de poemas latinos medievales que se conoce*" (CARTELLE, 2017, p. 8).

Com 112 *fólios* de pergaminho, uma encadernação de 25x17cm⁸⁷ e mais ou menos 4,5 centímetros de espessura, essa é a primeira versão dos *Carmina Burana*, que até 2014 estava catalogada em uma classificação não-universal, própria da Biblioteca Estatal da Baviera (BSB)⁸⁸. A esse escrito, mais outros sete *fólios* posteriormente foram recuperados por Wilhelm Meyer e intitulados *Fragmenta Burana* (1870), constituindo outro *Codex Latinus Monacensis* complementar, os quais se encontram preservados junto ao *manuscriptum buranus*⁸⁹, marcando algumas das edições presentes na obra.

Hamel (2017) explica que como os *Codex latinus monacensis* eram numerados a partir da sua chegada à Biblioteca Estatal da Baviera (BSB), os que foram trazidos do antigo mosteiro são os *clm* 4501 a 4663. Assim, o numeral de 160 precedido por *B Buran* grafado a lápis e riscado nos remete à sua ordem de chegada. Desse modo, a obra em questão classifica-se como a 4600 (Figura 1), e os sete *fólios* agregados a ela constituem-se como 4600a, conhecidos mais especificamente como *Fragmenta Burana* (HAMEL, 2017, p. 368; CARTELLE, 2017, p. 8; HARRINGTON, 1997, 586). Assim, mesmo tendo se perdido algumas partes do início e do fim, os *Carmina Burana* contam hoje com um total de 119 *fólios*, escritos com uma minuciosa e minúscula letra gótica.

Em relação à origem do manuscrito, é consenso entre os especialistas que mesmo não sabendo como este chegou ao mosteiro de Benediktbeuern,

⁸⁶ Embora tenhamos preferido o termo paixão é preciso deixar claro que não se trata de apenas uma predileção pessoal do autor, uma vez que, é hoje um dos mais renomados especialistas em manuscritos da Alta Idade Média. Desse modo, é possível também inferir um estudo de causa, ainda mais tendo em vista a grandiosidade que esses escritos goliardescos apresentam.

⁸⁷ Novamente nos utilizamos das referências do site da *World Digital Library*. In: In: <https://www.wdl.org/en/item/14698/>. Acessado em 12 de jun. de 2019.

⁸⁸ BSB: Clm 4660. Segundo Hamel (2017), a abreviatura "*Clm*" de *Codex latinus monacensis* (manuscrito latino de Munique), numerado a partir da sua chegada à BSB.

⁸⁹ De acordo com Enrique Montero Cartelle, mais sete *fólios* (4600a) foram agregados à obra original, devido a recuperação feita por W. Mayer do mesmo manuscrito. (CARTELLE, 2001, p. 8). Hamel, também chama a atenção para essas alterações, apresentando suas provas empíricas sobre um alceamento presente na obra, com uma "costura bastante visível" no pergaminho (HAMEL, 2017, p. 367).

sua produção se deu em outro lugar. Provavelmente, no Sul de Tirol, na zona de Neustift bei Brixen, na atual província italiana de Bolzano, por volta de 1120 a 1250 (CARTELLE, 2017, p. 8). Vejamos alguns detalhes desse famoso manuscrito medieval.

3.1. A descrição física do Codex

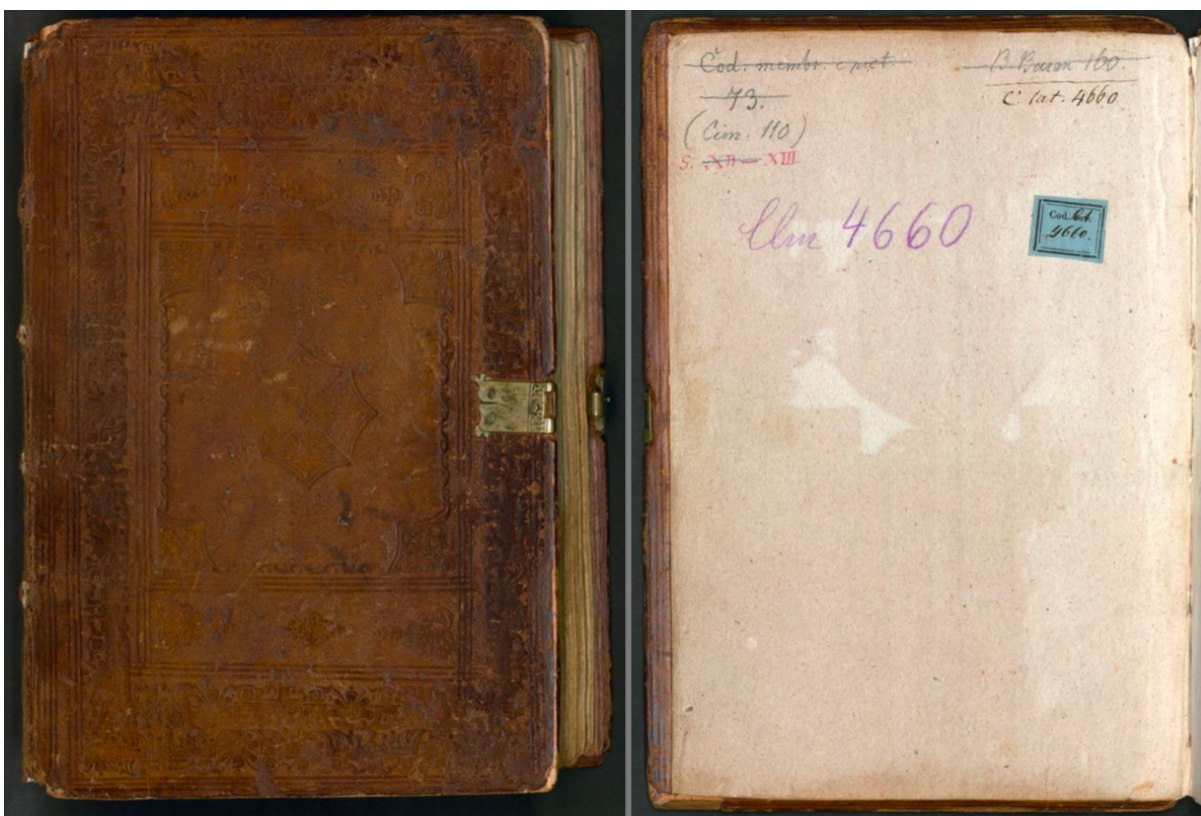


Figura 2. Capa e parte interior da capa do *Carmina Burana*.

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acesso em 22 de Jun de 2020.

De todos os estudiosos do *Codex Burnus*, Christopher Hamel é quem nos dá a melhor descrição física do manuscrito, uma vez que foi um dos poucos que de fato teve contato com o material. Dessa maneira, ainda que tenhamos acesso à obra digitalizada, algumas especificidades de sua estrutura somente podem ser identificadas pela análise física, como, por exemplo, o *fólio* que complementa a parte interna da capa, composta por finas placas de madeira do século XVIII, chanfradas em suas bordas e cobertas com couro

marrom estampado a seco (HAMEL, 2017); a digitalização não nos fornece tais precisões. A capa apresenta apenas a parte externa, destacando-se o material composto de couro marrom estampado (Figura 2).

De acordo com Christopher Hamel, "O estilo da encadernação é idêntico ao de outros manuscritos uma vez existentes em Benediktbeuern, e é atualmente a única evidência absoluta restante de que o livro esteve alguma vez naquele mosteiro" (HAMEL, 2017, p. 366). Todavia, a versão digitalizada permite observar que a faixa decorativa da capa do livro, composta por estampas em arabescos, provém de um contato com a cultura e arte islâmicas, oriundas da entrada das traduções árabes no mundo ocidental durante os séculos XII e XIII⁹⁰.

Em consonância com Enrique Montero Cartelle, essa influência fica clara quando se compara o *Codex Buranus* com um *manuscrito* do século VIII: o famoso *Codex Amiantus*, c. 700, que também apresenta em sua constituição externa um invólucro de couro marrom muito similar, a não ser pelas estampas arabescas que esse último possui (CARTELLE, 2017, p. 13). Supõe-se que a posterior catalogação, realizada possivelmente por algum funcionário da Biblioteca Estatal da Baviera (BSB) na parte interior da capa, com o intuito de demarcar o seu local na prateleira (*Cfm* 4660) da biblioteca com uma grafia moderna, ocorreu durante a desativação do mosteiro de Benediktbeuern em 1803, durante as reformas napoleônicas.

⁹⁰ Um texto rico em detalhes sobre esse movimento, encontra-se em HASKINS, C. H. *El renacimiento del siglo XII*. De acordo com o historiador estadunidense, até o século XII, os contatos intelectuais entre a Europa cristã e o mundo árabe são escassos e de pouca importância, será durante esse período que iniciará uma nova frente de trabalhos traduzidos do árabe para o mundo ocidental da cultura clássica latina. Nas palavras do autor, "En lo que se refiere a los conocimientos científicos, concluimos que el renacimiento del siglo XII fue tanto griego como árabe; la importancia única de la ciencia árabe durante ese período solamente queda disminuida en tanto que muchas traducciones se hicieron directamente del griego. El mundo latino pudo haber llegado a Aristóteles y a Galeno, a Ptolomeo y Euclides, a través de estas versiones greco-latinas. Es decir, que *podría haber* recibido mucha información sobre ciencia griega de esta manera, pero *no* lo hizo. El movimiento de sabiduría científica que recorrió España y Provenza fue originalmente árabe, y también en parte el del sur de Italia. Las versiones árabes a menudo se adelantaron a las griegas, o al menos en muchos casos fueron más utilizadas y conocieron una mayor circulación. Esto trajo un prestigio añadido a los comentaristas y manuales árabes, cuya influencia se dejó sentir en el pensamiento europeo por ese motivo. (HASKINS, 2013, p. 281. Para saber mais, consultar o capítulo IX, a saber, *Los traductores del griego y del árabe*. In: HASKINS, C. H. *El renacimiento del siglo XII*. Tradução de Claudia Casanova. Barcelona: Ático de los libros, 2013, p. 261-282.

Em sua contracapa (Figura 2), podemos perceber que os detalhes se repetem, possuindo também muitos desgastes no couro marrom, especialmente em suas laterais, onde vemos, com maior nitidez, que na capa a composição da fina placa de madeira sobreposta pelo estampado de arabescos de couro, provenientes do manuseio e do tempo de preservação, atestam a sua existência de mais de oitocentos anos. Observamos ainda o espaço de engate do feixe de metal bronze cravado pouca coisa para baixo do meio dos dois lados da capa do livro, mostrando que deveria estar fechado.



Figura 3 – Parte interior da contracapa e contracapa do *Carmina Burana*

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

A parte interior da contracapa (Figura 3) contém um adesivo na extremidade inferior esquerda com alguns dados relativos ao estado de conservação do manuscrito, descritos em ordem numérica romana, com os seguintes dizeres em alemão: I. Schäden: (dano); II. Behandlung: (tratamento) e III. Besonderheiten: (características especiais), precedidos pela parte

superior do adesivo do número 1893 preenchido a caneta, a data de saída, também em alemão: Ausgang, preenchida a caneta como sendo 7/1/1957. Pela descrição composta no adesivo, deduzimos que se trata de alguma possível restauração da obra.

Notamos que antes da abertura foi inserida uma folha de papel grafada com caneta na cor preta que apresenta algumas das alterações realizadas no pergaminho. Nessa página, encontram-se as alterações propostas por Wilhelm Meyer diante do original que se encontrava em suas mãos.

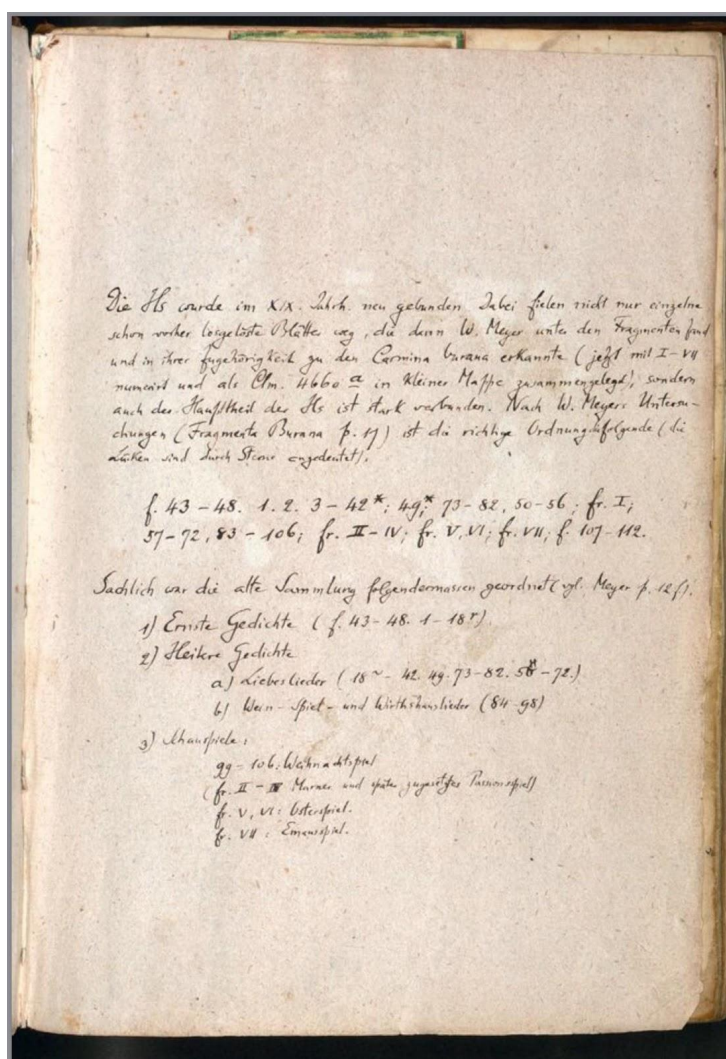


Figura 4. Página extra com informações relativas à alteração no manuscrito original

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

Na Figura 4, a descrição ainda é de Christopher de Hamel, que narra brevemente sobre as edições elaboradas por Meyer e datadas de 1870, afirmando que, para além da junção dos fólhos posteriormente recuperados ao manuscrito original, houve também modificações na ordem de apresentação da obra⁹¹, algo que, segundo ele, era muito comum entre os bibliófilos de um viés mais esteticista, visto que detestavam ver imperfeições no início dos manuscritos.

É importante observar que as alterações não se restringiram a Wilhelm Meyer; outros bibliotecários também fizeram pequenas alterações no original do *Carmina Burana*. Todas essas edições são minuciosamente detalhadas na primeira nessa página extra do livro (Figura 4).

Karl Pomeroy Harrington é quem esclarece com maiores detalhes que o manuscrito original passou por pelo menos três mãos diferentes antes de chegar a essa edição que temos hoje: "*Later the manuscript was moved to Munich. It was recorded (by three hands) in the early thirteenth century, though for what purpose remains unclear. It was first published in 1847*" (HARRINGTON, 1997, p. 586). Em outra passagem, o pesquisador descreve minuciosamente tais edições:

The *Carmina Burana* have been edited by J. A. Schmeller (*Carmina Burana*, Stuttgart, 1847), who prints the songs as they are recorded in the manuscript, an ordering that was later corrected by W. Meyer through careful physical study of the manuscript (which also eventually led to the discovery of several additional poems, now called the *Fragmenta Burana*) (HARRINGTON, 1997, p. 589)⁹².

Embora hoje saibamos que o manuscrito se encontra com a ausência de partes do início e do fim da obra, tornando-se um texto incompleto, ainda assim é a maior e a mais rica coletânea de canções latinas medievais que chegou até a atualidade.

⁹¹ Cf. HAMEL, "As duas folhas agora no início não são mais do que páginas cortadas de outro lugar no manuscrito e transferidas para o início, supostamente durante a reencadernação no século XVIII, para prover uma abertura decorativa" (HAMEL, 2017, p. 367).

⁹² O *Carmina Burana* foi editado por J.A. Schmeller (*Carmina Burana*, Stuttgart, 1847), que imprime as músicas conforme gravadas no manuscrito, uma ordem foi posteriormente corrigida por W. Meyer através de cuidadoso estudo físico do manuscrito (que também levou à descoberta de vários poemas adicionais, agora chamados *Fragmenta Burana*) (HARRINGTON, 1997, p. 589).

3.2. Entre temática e *topoi*: o que cantavam os goliardos?

O cancionero goliardesco apresenta, em seu conjunto, várias temáticas que retratam o contexto cultural de sua produção. No entanto, quatro grandes eixos temáticos se destacam, a saber:

1. Poemas satírico-morais;
2. Poemas de amor;
3. Canções de jogos e tabernas; e
4. Poemas litúrgicos.

Algumas antologias do *Carmina Burana* foram realizadas com essa organização temática⁹³. Todavia, é interessante pontuar que essa separação por temas não se encontra de maneira explícita na obra, e que tendo uma origem oral dos poemas, seria difícil pensarmos em uma classificação no seu contexto original.

Devemos realçar também que essa classificação se deu de maneira secundária, quando da inscrição da obra por copistas do século XIII. De acordo com Paul Zumthor, um dos motivos pelos quais a literatura escrita consegue se preservar reside no aspecto de sua oralidade, sendo a escritura quase que uma transcrição literal da fala, e é nessa transcrição que podemos conhecer os goliardos, uma vez que vários de seus poemas remetem a uma musicalidade,

⁹³ Aqui, temos o exemplo das duas obras de Cartelle, a saber, *CARMINA BURANA*: los poemas de amor. Direção de Enrique Montero Cartelle. Madrid: Akal/Clássicos Latinos Medievales, 2001; *CARMINA BURANA (II)*: poemas satírico-morales, lúdicos y de taberna. Edición de Enrique Montero Cartelle. Madrid: Akal, 2017, ambas guiadas, anteriormente, pela antologia de edição de A. Hilka-O. Schumann-B. Bischoff, Heidelberg 1930-1970. In: *Carmina Burana (Mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers)*, A. A. Hilka-O. Schumann-B. Bischoff, Heidelberg 1930-1970, vol. I, 1, *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, A. Hilka-O. Schumann, 1930, vol. I, 2, *Die Liebeslieder*; O. Schumann, 1941, vol. I, 3, *Die Trink-und Spielerlieder. Die geistlicher Dramen*, 1970. O. Schumann-B. Bischoff, vol. II, 1, *Kromentar. Die moralisch-satirischen Dichtungen*, Heidelberg, 1930. Vale ressaltar que essas serão as obras que nos acompanharão no decorrer da nossa análise das canções buranas. Primeiro, por se encontrar em língua neo-latina, ou seja, mais próximo do original. E segundo, por apresentar os poemas em sua totalidade com a marcação da numeração referente ao original em latim. É preciso ressaltar que, ainda com dificuldade, o original digitalizado da Biblioteca Digital Mundial, será visto lado a lado com a tradução de Cartelle.

tanto que, posteriormente, como referimos, foram reproduzidos em forma de ópera por Carl Orff (ZUMTHOR, 1993, p. 100-108).

Destarte, visualizar uma possível estrutura temática, mesmo que de modo artificial, nos possibilita trabalhar com um conjunto de assuntos comuns, haja vista que o cancionero em questão é, como alertamos, um dos mais extensos do seu gênero. Assim, ter essa estrutura em mente é, acima de tudo, compreender também que as composições goliardescas englobam uma série temática quando são agrupadas nos poemas de taberna.

Enrique Montero Cartelle (2017) esclarece que embora essa exposição ampla seja importante, não podemos desconsiderar que há, também, outras temáticas sobrepostas dentro dos poemas. Ao entendermos tais ações, não podemos esquecer que essas divisões não são estanques e precisam sempre ser revistas.

1. *Poemas satíricos morais* – caracterizam-se principalmente por suas ácidas e ávidas críticas às autoridades civil e eclesiásticas de sua época, mas que também integram uma espécie de tema comum à história da humanidade, quando, por exemplo, tratam de temas como a nostalgia do passado frente à degradação da sociedade contemporânea por uma corrupta justiça. De acordo com Ernst Robert Curtius, alguns desses poemas fazem parte do *topos*, "*mundo às avessas*". As canções que englobam a temática da sátira e da moralidade podem ser assim classificadas⁹⁴, como ilustramos na Tabela 1.:

Tabela 1 – Temática das canções satíricos morais

Número	Temática das canções
1-25	Sobre a avareza;
29-32	Sobre a conversão dos homens a Deus;
33-45	Sobre a admoestação dos prelados;
46-53	Sobre as cruzadas;
54-55	Sobre os exorcismos.

Fonte: Elaborada pelo pesquisador.

⁹⁴ Classificação de acordo com Schumann.

Segundo Cartelle (2017), uma classificação mais detalhada desses poemas foi realizada pela minuciosa descrição de B. K. Vollmann⁹⁵, como vemos na Tabela 2, a seguir.

Tabela 2 – Temática das canções satíricas morais II

Número	Temática das canções
1-11	Avareza;
12-13	Inveja;
12-18a	Fortuna;
19-25	Virtude;
26-32	Conversão a Deus;
33-36	Advertência aos prelados;
37-40	Admoestação aos monges e sacerdotes;
41-45	Crítica a Roma;
46-52	As cruzadas;
53-55	Variados.

Fonte: Elaborada pelo pesquisador.

2. *Poemas de amor* – em seguida, a classificação para o *codex buranus* é a de poemas de amor. Sob o pano de fundo da primavera, apresentam-se na lírica goliardesca, seguidos de alusões a deusas e deuses romanos que lembram o amor e as flores, como o caso de *Filiis et Flora*. Tudo leva ao amor: o desabrochar das plantas, o canto dos pássaros, marcando o fim do inverno e o início da nova estação. Agora a vida retorna a sua movimentação natural e os estudantes voltam a caminhar de uma escola a outra.

Segismundo Spina, em sua obra *A Lírica Trovadoresca* (1974), ressalta que as canções de amor presentes na obra goliardesca advêm de uma relação carnal. A menção à deusa Vênus e ao deus Cupido deixa a tensão entre os casais ainda mais erótica. Se analisarmos atentamente o conteúdo dessas

⁹⁵ *Carmina Burana, Texte und Übersetzungen...*, B. K. Vollmann (ed.) (con un estudio sobre las miniaturas de P. y D. Dimer), Fráncfort del Meno, Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

canções, veremos como elas carregam um tom de sensualidade e de erotismo em suas letras.

Entre as poucas imagens contidas na obra, a do fólio 72 está ligada à temática do amor. Nela, vemos a imagem de um jovem moço entregando uma rosa a uma donzela, marcando a relação entre a presença da primavera e do amor nas canções. Veremos um pouco mais dessa temática quando analisarmos a imagem em questão na próxima seção deste trabalho. Por ora, é importante ter em mente a divisão desses poemas.

Tabela 3 – Temática das canções de amor

Número	Temática das canções
56-88	Poemas sobre a alegria do amor e a súplica do amor;
89-102	Amores proibidos;
103-121	Lamentos de amor;
122-131	Lamentos de diverso tipo;
132-160	Poemas de amor com introdução sobre a natureza;
161-176	Poemas sobre Amor e Vênus;
177-178	Poemas variados;
179-186	Poemas de conteúdo variado com refrão ou estribilho.

Fonte: Elaborada pelo pesquisador.

A Tabela 3 remete a uma leitura da divisão das canções de amor segundo B. K. Vollmann, que para Enrique Montero Cartelle (2001) é a divisão mais detalhada dessa temática⁹⁶.

3. *Canções de jogos e taberna*. Na ampla planificação dos *Carmina Burana*, são os poemas que vão de 187 a 226; neles são cantados os jogos, a amizade, o jogo e a taberna. Contudo, também há uma subdivisão minuciosa dentro da grande temática, como podemos observar na Tabela 4.

⁹⁶ Em língua portuguesa, Helena Macedo Ribas apresentou um trabalho para o título de mestre na Universidade Federal do Paraná no ano de 2018, intitulado *ENTRE PAIXÕES E VIRTUDES: a lírica amorosa dos goliardos presente no Carmina Burana - séculos XII e XIII*, que pretendeu discutir mais especificamente as canções de amor.

Tabela 4 – Temática das canções de jogos e tabernas

Número	Temática das canções
187-191	Canções sobre os cortesãos trapaceiros e os espíritos livres
193-194	Canções sobre o vinho e a água
195-206	Canções de jogo e de taberna
211	Canção sobre o comer bem
215	Canções de paródia sobre a mesa
216-226	Canções sobre os goliardos

Fonte: Elaborada pelo pesquisador.

A respeito dessas canções, detalhamos mais sobre os seus conteúdos no Capítulo IV deste trabalho. Vale, contudo, assinalar que juntamente com os poemas satíricos-morais, são as canções que imprimem um olhar pejorativo para os goliardos.

4. *Poemas litúrgicos*. Fazem parte de uma segmentação diferenciada de poemas. Provavelmente os demais poemas que compunham essa seção perderam-se ao longo do tempo. É possível que tenham composto a parte inicial da obra, dedicada a canções religiosas (Tabela 5).

Tabela 5 – Temática das canções litúrgicas

Número	Temática das canções
227-228	Dramas Litúrgicos.

Fonte: Elaborada pelo pesquisador.

Nessa mescla entre poesias profanas e sacras, rítmica e com uma métrica quantitativa de poemas de amor e inveja, avareza, jogos, vinhos, fortuna, virtude, eventos históricos, de diversão, os goliardos manifestaram por meio de suas canções todo um modo de ser dos estudantes escolares dos séculos XII e XIII. Mesclando a cultura clássica cristã (Bíblia e Patrística), a cultura clássica helênica (*Trivium* e *Quadrivium*) e o urbanismo de seu

contexto, esses autores e personagens de suas criações são uma mostra rica do hibridismo vívido de uma Idade Média ainda pouco narrada.

3.3. *Imago mundi*: as imagens do *Codex Buranus*

O monge beneditino Gibert Nogent, c. 1055-1124, afirmava que o Criador é um "Bom Imageiro"⁹⁷. De fato, a história do cristianismo está repleta de menções à imagem. Basta retomarmos o livro de *Gênesis* para nos recordarmos que as Sagradas Escrituras tinham um vínculo com o imagético⁹⁸: "*Deus disse: 'Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança'* (Gênesis, 1:26). Assim, ao inserirmos a questão da imagem no campo de análise do historiador, é imprescindível assinalar que a experiência estética também é passível de análise historiográfica, ou seja, a percepção visual e a produção de uma documentação imagética estão inseridas em um contexto histórico particular, sendo, desse modo, também uma experiência cognitiva.

A imagem, quando contextualizada, apresenta-nos o mundo, a natureza, as instituições humanas, enfim o espaço cultural em que os sujeitos estão inseridos. Com a Idade Média não seria diferente. Além de ser uma grande fonte de imagens para a posteridade, esse período também produziu as suas próprias imagens. Contudo, cabem algumas ressalvas, tanto a arte românica quanto a gótica, presentes no contexto medieval, têm fundamentações diferentes quando comparadas com as renascentistas e/ou atuais.

Esse período de mais ou menos mil anos produziu significativas obras de arte que podem nos auxiliar a compreender seu contexto de maneira mais abrangente quando comparadas a interpretações que apelam para uma única

⁹⁷ In: (SCHMITT 2007, p. 13), "No princípio do século 12, Guibert de Nogent dizia que o Criador é o "Bom Imageiro" (*Bon Imagieri*) e toda a Criação é a "imagem" que criara e na qual se refletia. A criação é a "imagem do mundo", *imago mundi*".

⁹⁸ Cf. o historiador francês Jean-Claude Schmitt (2007) a relação do homem medieval com as imagens é muito diferente da nossa. Na concepção desses, a imagem é parte da relação direta do homem com o sagrado. Nas palavras do autor, "A diferença essencial é que a noção medieval de *imago* se inscreve num contexto cultural e ideológico diferente do nosso. Qualquer que seja hoje para nós a importância das imagens e de nossa "civilização da imagem" parece-me que não se iguala a da *imago* na civilização medieval. Com efeito, a *imago* é o fundamento da antropologia cristã" (SCHMITT, 2007, p. 13).

via, como o caso do escrito⁹⁹. Assim, para uma análise iconográfica a partir da História Cultural é preciso transpor essas interpretações estéticas e adentrar a relação epistemológica que a imagem produz em seu tempo, pois ao analisar uma imagem, analisam-se também suas funções e usos diante do mundo que a produz.

Inicialmente vinculada ao território da Arte, pouco a pouco a imagem passa a ser vista como fonte historiográfica, tornando-se um campo específico de pesquisa dentro dos domínios da História. Com um novo objeto, vem também uma nova visão sobre o mundo. Do grego, a palavra iconografia etimologicamente representada em (*eikon*) como 'imagem' e (*graphia*) como 'escrita' nos apresenta uma ideia interpretativa de que existe uma linguagem visual que advém do uso de imagens para exprimir ou representar algum tema¹⁰⁰.

Ao longo da história, foi se criando uma ideia de que as imagens carregam uma intencionalidade e, portanto, são passíveis de um discurso, mesmo quando o próprio escultor e/ou pintor não pensaram nessas questões objetivamente. Desse modo, compreender as imagens presentes no *Carmina Burana* é, ao mesmo tempo, ter uma visão mais nítida de como tanto as personagens goliardescas eram apresentadas no período, como suas temáticas também expressam valores culturais de um grupo e época.

A historiadora Sandra Jatayh Pesavento (2008), em seu capítulo de livro intitulado *O mundo da imagem: território da história cultural*, discorre sobre as possibilidades de como a análise iconográfica pode auxiliar a compreender

⁹⁹ De acordo com a historiadora brasileira Sandra Jatayh Pesavento (2008), olhar para essas representações em que as imagens são porta-vozes de uma cultura de um tempo, deve ser a própria reformulação das ferramentas do trabalho historiográfico. Nas palavras da autora: "[...] consagrou-se no campo da história o predomínio do texto, da palavra e da retórica nos domínios da escrita, afirmando-se a tendência de utilizar a imagem como mera ilustração de um discurso. Historiadores, em princípio e por formação, estão familiarizados com o mundo da escrita, e é ainda bastante recente para eles a aceitação das imagens como uma linguagem tão expressiva quanto a do mundo do texto. (PESAVENTO, 2008, p. 108). Nesse sentido, novas portas são abertas para a interpretação historiográfica.

¹⁰⁰ De acordo com Erwin Panofsky (2009), "Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma" (PANOFSKY, 2012, p. 47). Ainda buscando uma definição mais precisa do termo, o autor acrescenta que, "O sufixo 'grafia' vem do verbo grego *graphein*, 'escrever'; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e a classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e a classificação das raças humanas" (PANOFSKY, 2009, p. 53).

como os indivíduos de dada época compreendiam o mundo ao seu redor. Nas palavras da autora:

[...] as imagens são, e têm sido sempre, um tipo de linguagem, ou seja, atestam uma intenção de comunicar, que é dotada de um sentido e é produzida a partir de uma ação humana intencional. É, nessa medida, as imagens partilham com as outras formas de linguagem a condição de serem simbólicas, isto é, são portadoras de significados para além daquilo que é mostrado (PESAVENTO, 2008, p. 99).

Como ressalta a historiadora, quando conciliadas às outras artes, como a escrita, a fala, os monumentos, as vestimentas e outras fontes, as imagens podem nos levar a ter uma percepção mais rica e completa do passado. Ou seja, quanto mais diversos forem os testemunhos deixados pelos nossos antepassados, também são as possibilidades de interpretação historiográfica desses períodos. Entretanto, precisamos deixar explícito: imagem não é complemento de texto, é o próprio texto, realizado por outras vias. Nesse sentido, tem características próprias e deve ser interpretada a partir de instrumentais que possam validar tais características.

É o que ocorre nos séculos XII e XIII. É um período em que a iconografia assume um papel importante, considerando a transição da arte de estilo românico para o gótico. Naquele contexto, a iconografia e a iconologia¹⁰¹ podem nos fornecer outra história para além da tradicional, apontar para a cultura de uma época, bem como para concepções de figurações e maneiras de olhar e interpretar essa sociedade. São as imagens, destarte, a possibilidade de revisitar a história com outros instrumentos e, sem relegar o escrito, possibilitam novas sínteses para esse "parêntesis historiográfico".

Na obra *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*, o historiador francês Jean-Claude Schmitt (2007) empreende uma reflexão pertinente quando pensamos as imagens ao longo da história. De acordo com o historiador, é muito comum, no contexto atual, remetermos à ideia de que estamos inseridos na "civilização da imagem". No entanto, ao

¹⁰¹ De acordo com Erwin Panofsky (2009), existem três níveis de interpretação de uma imagem, a saber, a *descrição pré-iconográfica*, a *análise iconográfica* e a *interpretação iconológica*.

sustentarmos tais proposições incitamos, direta ou indiretamente, um olhar estigmatizante para toda a produção imagética dos períodos anteriores. Não que o período mais recente não tenha um desenvolvimento diferenciado para as imagens a partir das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação. Entretanto, para o historiador, não devemos perder de vista os impactos culturais que as imagens possuíam nos períodos anteriores a essas tecnologias. O autor ressalta que:

Todas as imagens, em todo caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, eles pertencem ao território de "caça" do historiador (SCHMITT, 2007, p. 11).

Nesse âmbito, podemos pensar na nossa fonte. As imagens contidas no *Carmina Burana* são mais do que expressões figurativas que dão cor ao manuscrito, ainda que em algum momento da história as páginas que continham inscrições iconográficas foram alteradas para o início da obra. Nesse caso, frente ao grande desafio indicado pelo autor de analisar uma imagem¹⁰², lançamo-nos a uma possível interpretação das figuras que compõem o manuscrito.

O *Codex Buranus* é composto por nove imagens, sendo oito coloridas¹⁰³, e apenas uma não pintada¹⁰⁴. Sua aparência indica que foi elaborada por um copista profissional. Segundo Enrique Montero Cartelle,

[...] La calidad del manuscrito y el cuidado de su confección indican que no puede ser obra privada de un estudiante, de un goliardo, sino encargo de una persona

¹⁰² Ainda de acordo com Schmitt (2007), "Um duplo desafio - analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu - apresenta-se assim ao historiador das imagens" SCHMITT, 2007, p. 33).

¹⁰³ Conforme Christopher Hamel: "O manuscrito tem oito figuras, habilmente desenhadas, mas coloridas sem capricho" (HAMEL, 2017, p. 383).

¹⁰⁴ É possível inferir que a imagem presente no fólio 39, não seja contabilizada por Hamel (que propõe apenas 8), por não estar pintada e por não ocupar de fato o espaço de uma imagem no texto, como as demais que possuem localização entre os poemas do cancionero *Buranus*.

con poder y riqueza que pudiera permitirse ese lujo (CARTELLE, 2001, p. 11)¹⁰⁵.

A partir da segunda metade do século XII, ocorreu um aumento na demanda por livros certamente influenciada pelas traduções de textos da antiguidade greco-romana pelos árabes¹⁰⁶ e também devido ao surgimento de novos escritores não necessariamente vinculados à Igreja. Christopher de Hamel enuncia que

In the twelfth century, the early universities of Paris and Bologna introduced education which was more-or-less independent of the monasteries, and, as the number of authors writing books rose increasingly with every decade, it became impossible for many monastic libraries to keep up with new books (HAMEL, 1992, p. 5)¹⁰⁷.¹⁰⁸

No século XII, o florescimento das cidades e o desenvolvimento cultural que acompanharam esse processo possibilitaram o surgimento de ateliês de iluminuras comandados por profissionais laicos. Esses especialistas prestavam serviços àqueles com recursos suficientes para contratá-los; não apenas homens da Igreja, mas também os nobres e burgueses.

Segundo Christopher de Hamel: *"It became more and more common for people to want to own books themselves, whether students seeking textbooks*

¹⁰⁵ [...] A qualidade do manuscrito e o cuidado em sua preparação indicam que não pode ser obra particular de um estudante, de um goliardo, mas encomendada por uma pessoa com poder e riqueza que poderia se dar a esse luxo (CARTELLE, 2001, p. 11).

¹⁰⁶ "Trasciende pronto el siglo XII su empeño de conservación de la sabiduría clásica, y junto con las traducciones de Avicena, Averroes y Al-Khwarizmi llegan textos de matemáticas, medicina y filosofía árabe, que de buen grado o no (la Iglesia recela del saber sarraceno), enriquecen la corrientes culturales del siglo XII." (HASKINS, 2013, p. V) De bom grado ou não, podemos também afirmar que esse movimento de traduções árabes agitou a vida dos copistas durante esse período, considerado pelo autor como um renascimento do século XII.

¹⁰⁷ No século XII, as primeiras universidades de Paris e Bolonha introduziram uma educação que era mais ou menos independente dos mosteiros e, como o número de autores que escreviam livros aumentava cada vez mais a cada década, tornou-se impossível para muitas bibliotecas monásticas manter com novos livros (HAMEL, 1992, p. 5).

¹⁰⁸ Em outra famosa obra escrita pelo *fellow* Hamel, a saber, *Medieval Craftsmen: scribes and illuminators*, é descrito aumento dos livros pelas mãos de novos autores a partir do século XII. Nas palavras do autor: "In the twelfth century, the early universities of Paris and Bologna introduced education which was more-or-less independent of the monasteries, and, as the number of authors writing books rose increasingly with every decade, it became impossible for many monastic libraries to keep up with new books" (HAMEL, 1992, p. 5).

or noble women desiring to own beautiful illuminated Psalters"¹⁰⁹ (HAMEL, 2017, p. 5). O *Codex Buranus* é, certamente, fruto desse ambiente intelectual que marca o fim do monopólio eclesiástico no campo das iluminuras.

A imagem principal do manuscrito é a *Roda da Fortuna* reportando-se à narrativa original da clássica deusa romana Fortuna, uma das divindades mais cultuadas do Império Romano. Howard Rollin Patch, referindo-se ao poder de Fortuna, explica que:

The goddess had at least twenty-eight different functions and cognomina. She was mixed most intimately and oddly with other gods. The history of Fortuna in Roma had an early beginning in the worship of the mythical Servius Tullius, who built at least two temples in her honor. [...] By the time of the Empire there were at least eighteen temples and shrines to Fortuna in her different functions, and they were scattered all over the city (PATCH, 1922, p. 134)^{110, 111}.

A *Roda da Fortuna* é a figura mais bem elaborada e colorida de toda a lírica *Burana*. Estampa a primeira página, devido a uma modificação realizada na obra, no intuito de trazer uma abertura mais atrativa para o manuscrito: “As duas folhas agora no início não são nada mais que páginas cortadas de outro lugar no manuscrito e transferidas para o início, supostamente durante a reencadernação no século XVIII, para prover uma abertura mais decorativa” (HAMEL, 2017, p. 367).

¹⁰⁹ "It became more and more common for people to want to own books themselves, whether students seeking textbooks or noble women desiring to own beautiful illuminated Psalters" (HAMEL, *op. cit.* p. 5).

¹¹⁰ A deusa tinha pelo menos vinte e oito funções e codinomes diferentes. Ela foi misturada de forma mais íntima e estranha com outros deuses. A história da Fortuna em Roma teve um início precoce na adoração do mítico Servius Tullius, que construiu pelo menos dois templos em sua homenagem. [...] Na época do Império havia pelo menos dezoito templos e santuários para Fortuna em suas diferentes funções, e eles estavam espalhados por toda a cidade (PATCH, 1922, p. 134).

¹¹¹ De acordo com o estudo realizado por Howard Rollin Patch, a saber, *The tradition of the goddess Fortuna: In roman literature and in the transitional period*, a deusa fortuna foi uma das divindades mais importantes do período, ganhando local especial entre as divindades do panteão romano. Nas palavras do autor: "The goddess had at least twenty-eight different functions and cognomina. She was mixed most intimately and oddly with other gods. The history of Fortuna in Roma had an early beginning in the worship of the mythical Servius Tullius, who built at least two temples in her honor. [...] By the time of the Empire there were at least eighteen temples and shrines to Fortuna in her different functions, and they were scattered all over the city" (PATCH, 1922, p. 134).

Uma característica da arte medieval nos chama a atenção. A deusa parece saltar aos nossos olhos, como se estivesse em um momento epifânico. De acordo com Jean-Claude Schmitt (2007), a imagem medieval se impõe como uma aparição para os que a contemplam:

A imagem medieval pode, desse modo, ser comparada a uma aparição, uma epifania, portando marcas desta. O uso largamente atestado do dourado, que ela reflete a luz, não fazia mais do que sublinhar a mediação que a imagem operava entre o visível e o invisível (SCHMITT, 2007, p. 14).

É nesse sentido apresentado pelo autor que a deusa Fortuna aparece para nós na imagem da Figura 5. Ela está em primeiro plano, na frente de todas as outras imagens.



Figura 5 – Fólio I - A Roda da Fortuna

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

Na imagem da Figura 5, a roda está girando no sentido horário, dando-nos a sensação de tempo transcorrido e ao mesmo tempo transcorrente, e da figura representada temos um homem de manto verde sentado em um dos seis raios, em uma posição de 180° iniciando sua trajetória agarrado ao aro.

Ao lado do jovem homem temos a grafia de uma inscrição com a palavra "*regnabo*", "Eu governarei". No raio de 90° há um homem sentado em um trono sob um manto verde, segurando em sua mão direita um cetro, enquanto que a sua mão esquerda é apresentada com um anel sobre uma luva branca. Sentado de perna entrecruzadas com uma calça vermelha, é a única imagem em que uma das mãos do primeiro jovem toca um dos pés do agora então rei. Tal comprovação se dá também na inscrição posta à esquerda, ao lado de sua figura, "*regno*", "Estou governando". Outra peculiaridade dessa figura é que entre todas é a única em que seu fundo está azul, enquanto que na anterior e nas demais o fundo é amarelo. Do lado direito da roda, no ângulo 360°, vemos outra inscrição, agora com as palavras "*regnavi*", "Eu governei". Com as duas mãos no aro o sujeito, provavelmente já não tão moço, ainda sob o manto, está de cabeça para baixo e a coroa, que outrora estava sob sua posse, agora está caindo de sua cabeça. Por fim, temos a última representação desse sujeito, quase que um tanto ambígua, levando, principalmente, a inscrição posta ao seu lado direito para representar a sua imagem, a saber, "*sum sine regno*", "Não tenho reino". Agora a imagem apresenta um homem totalmente despossuído de qualquer acessório que pudesse supor uma condição de nobreza, com uma mão sob o aro da roda e outra fora, no raio de 270° da circunferência em questão (Figura 5).

Para além da análise descritiva, sabemos que as imagens são historicamente datadas. Elas são os vestígios que nos possibilitam compreender como os homens do passado representavam o mundo ao seu redor; são signos que, ao serem interpretados, nos dão a dimensão de como os indivíduos davam sentido às suas existências. Destarte, assim como um poema, uma prosa, uma narrativa, uma música, etc., as imagens também refletem uma maneira específica de viver e pensar quando inseridas no contexto histórico de sua criação.

As imagens possibilitam uma interessante compreensão do contexto histórico e cultural de uma época. Desse modo, quando analisamos períodos como os séculos XII e XIII, em que, como vimos até agora, a produção de livros, pois mais que estava crescendo, ainda era restrita a um nicho muito específico, de representantes eclesiásticos e uma parcela da nobreza, as

imagens podem nos fornecer um interessante atestado de como esses sujeitos se enxergavam.

Assim, seriam as figuras, tão habilmente desenhadas, como destacou Christopher Hamel (2017), apenas ornamentos decorativos, ou podemos, a partir de uma análise iconográfica, obter alguma outra explicação por estarem presentes ali? Com essa pergunta retórica, queremos afirmar que, se no século XVIII a imagem da *Roda da Fortuna* foi transferida para o início da antologia *Burana* com fins puramente estéticos, essa certamente não era a função dessa figura em sua acepção original. Ou seja, o que estamos inferindo a partir da possibilidade de análise da imagem *Roda da Fortuna* no manuscrito *Buranus* é o que podemos inferir para a arte como um todo durante o medievo: ela era usada como um importante instrumento educativo.

Nessa perspectiva, ao compreender o homem como um animal simbólico, como afirmou Ernest Cassirer em sua obra *Antropologia Filosófica*, termos em mente que a iconografia nos oferece a possibilidade semântica de outra via de compreensão do mundo como as marcas de uma realidade compreendida pelos sujeitos que foram criadores e criados por eles. Dessa forma, vemos que a arte aqui representada pelas nove figuras do *Carmina Burana* pode ter um significativo teor historiográfico, pois possibilita compreendermos alguns elementos de sua constituição e disposição, inferindo em sua narrativa *ipsis litteris*, o que nos faz entender, junto a outros elementos também historiográficos produzidos por esses homens, como, por exemplo, as próprias *canções de Beuern*, a maneira pela qual um tempo histórico via aquela representação em seu seio cultural, nos proporcionando, nos dias atuais, uma reflexão que se realiza por meio das especificidades das leituras de nosso tempo.

Desse modo, na contramão de uma análise descritiva das imagens presentes no *Carmina Burana*, propomos olhá-las também a partir de uma análise interpretativa; ou para usar o conceito empregado por Panofsky, uma análise iconológica em que a figura, assume outra forma de linguagem para além da visual, a saber, de uma linguagem mental que pode esboçar, paralelamente, os conteúdos presentes na primeira forma de análise, mas também apresentar inferências que remetem ao contexto cultural de produção do cancionero goliardesco das *Carmen Buranus*. Esse olhar, outrora

estigmatizado por uma via totalmente escrita do fazer histórico, ganha novos ares como um importante instrumental do historiador¹¹², e possibilita considerar outra chave de leitura para a *Roda da Fortuna*.

A análise sugerida por Christopher Hamel, que nos orientou na descrição da materialidade visual presente na *Roda da Fortuna*, iniciou-se a com a figura do jovem do ângulo de 180° que está a subir à roda, com as mãos postas no aro, seguida da inscrição "*regnabo*", "Eu governarei". Ao sugerir esse caminho de interpretação da obra a partir dessa figura, podemos fazê-la por meio de todas as demais. Mais explicitamente, ao propormos um início explicativo para a chave de leitura a partir do ângulo 180°, esse caminho poderia ser realizado também pelas figuras de 90° (*regno*), "Estou governando", de 360° (*regnavi*), "Eu governei" e/ou pela de 270° (*sum sine regno*), "Não tenho reino" e ainda assim termos a mesma análise descritiva.

Todavia, ao inferirmos que as imagens possuem um elo com o real, assim como os demais tipos de fontes analisadas por um historiador que foram deliberadamente produzidas à sua contemplação, ou seja, tendo em vista um possível espectador, acreditamos ser possível uma releitura dessa figura¹¹³.

Assim, tendo em vista que a Fortuna, pensada enquanto uma das maiores deusas do panteão da Antiguidade romana, era vista como uma ameaça à fé cristã já logo nos primeiros séculos da Idade Média, acreditamos que a permanência e referência a essa divindade durante os séculos XII e XIII,

¹¹² De acordo com (SCHMITT, 2007, p. 27-28), "[...] Enraiza-se no privilégio conferido à língua sobre todas as demais funções simbólicas do homem; decorre da constituição da história como disciplina "literária" no século 18, como ciência positiva no século 19 - com a valorização dos documentos escritos, considerados mais objetivos e mais fiáveis do que as imagens".

¹¹³ Não queremos dizer com isso que a chave de leitura proposta por Christopher de Hamel tenha sido deficitária em sua abordagem sobre a *Roda da Fortuna*, o que estamos sugerimos é que, por meio da iconografia, entendida como uma construção visual e mental, têm-se a possibilidade de expandir esse olhar para além da sua materialidade, sendo construções históricas portadoras de um imaginário de sentidos que, quando comparadas às outras fontes do período, nos fornece uma outra via de interpretação do passado. Uma interpretação que se calca em um emaranhado de pensamentos e sentimentos que se colocam diante da realidade dos homens. Em outras palavras, nos auxilia na busca por uma interpretação cultural dos séculos XII e XIII. Ao mesmo tempo, é necessário dizermos que a análise interpretativa da imagem em questão, não deve se dar por esgotada, a partir da proposta por Hamel e a que propusemos, pois, como apresenta (PESAVENTO, 2008, p. 109), "[...] quanto maior a armazenagem de conhecimentos e de leituras que cada um possui, ou em outras palavras, quanto maior a erudição do espectador da imagem, maior a sua capacidade de tecer relações entre a imagem vista e outras imagens e discursos conhecidos, potencializando-se, assim, sua capacidade interpretativa." Acrescentamos a essa afirmativa que, também, cada período histórico, proporá às imagens, às questões de seu tempo, portanto, até mesmo uma análise interpretativa é, nesse sentido, historiografia, mas também história.

no cancionero *Buranus*, tanto em sua forma poética como em sua expressão imagética, por meio da menção à *Roda da Fortuna*, advêm de uma elaboração nitidamente consciente. E atestamos essa consciência, presente no cancionero, após refletirmos, em grande medida, sobre duas possibilidades interpretativas para o *Carmina Burana*, a saber: como sendo uma elaboração de viés extremamente subversivo ou como o resultado de uma obra de teor crítico frente à cristandade latina que se inseriu junto às demais críticas produzidas no período¹¹⁴.

Desse modo, seriam as menções a essa deusa uma conduta filosófica consciente, porque se inserem como um exemplar de caráter subversivo e/ou uma obra crítica típica do período. Subversiva, porque seus poetas queriam deitar por terra todos os fundamentos da cristandade latina. Assim, a iconografia da *Roda da Fortuna* é uma referência a contrapelo a uma concepção de mundo com bases de pensamento escolástico, em que temos na imagem de Boécio¹¹⁵ a principal representação à medida que aponta para a

¹¹⁴ Há na historiografia, duas grandes vias de interpretação divergente em relação imagem que os goliardos representavam diante de seu tempo, sendo elas, 1) a que vê os goliardos como personagens subversivas dentro da cristandade latina, e, 2) a que os insere dentro de uma tendência mais geral de críticas às transgressões da Cúria Romana. De acordo com o trabalho de Helena Macedo Ribas, intitulado, *Entre as paixões e virtudes: a lírica amorosa dos goliardos presente no Carmina Burana - séculos XII e XIII*, "Podemos dizer que existem duas vias de interpretação do movimento goliárdico expressas por essa tradição espanhola, iniciada por latinistas como Luiz Antonio de Villena, Ricardo Arias y Arias e Manuel García Villoslada, e que hoje é representada por especialistas como Juan Estevez Sola, Teresa Jiménez Cavalcante e Ana Arranz Guzmán, ainda que de maneira um pouco diversa. A primeira via que é mais predominante nos estudos dos anos 1970, tende a ver os goliardos como personagens subversivos dentro da cristandade latina, cujas críticas e sátiras representavam uma denúncia da corrupção da Cúria e cujo estilo de vida - vagante e boêmio - seria uma verdadeira ameaça à ordem das cidades, uma vez que esses clérigos viviam o que propunham em suas canções, uma vida alegre e desregrada, mesmo e principalmente por estarem inseridos, ainda que indiretamente dentro da Igreja através das universidades. A segunda via que é mais predominantemente nos estudos mais recentes, não vê tanta subversidade no comportamento goliárdico, inserido a crítica aos comportamentos eclesiásticos em uma tendência mais geral de questionamentos dos desvios do clero, em virtude da degeneração da moral destes antes e durante a Querela das Investiduras e mesmo durante a reforma papal." (RIBAS, 2018, p. 11-12)

¹¹⁵ Boécio, foi talvez um dos maiores propagadores e ao mesmo tempo difamadores da imagem da deusa Fortuna durante as transformações que ocorriam dentro de um período configurado como Alta Idade Média, ou Antiguidade Tardia. Para além dos marcos históricos, esse período de transição, entre o paganismo romano e a cristandade latina, produziu por meio da figura de Boécio uma das maiores críticas assentadas à imagem da Fortuna. Em sua célebre obra *A consolação da Filosofia*, o filósofo argumenta que a Filosofia aliada a uma moral cristã, é, sem sombra de dúvidas, a grande aliada do homem, sendo desse modo, aconselhável não se fiar na figura da deusa Fortuna. De acordo com ele, "De início, permites-me fazer algumas perguntas para examinar e testar o estado de tua mente, para que possa saber que tipo de cura devo aplicar?" E eu respondi: "Interroga-me como quiseres, pergunta-me tudo o que quiseres e eu te responderei." E ela disse: "Achas que este mundo é conduzido por fatos acidentais e governado pela Fortuna, ou achas que é governado por uma Razão?" Eu respondi: "Seria impossível crer que um universo tão bem ordenado fosse movido pelo cego

razão como fundamento para a fé em detrimento das vicissitudes do acaso, governado pela deusa Fortuna; crítica, devido ao fato de que o manuscrito goliardesco se configura como mais um produto dos muitos apelos à reflexão sobre a hipocrisia posta em questão pela moral ascética em constante declínio.

Independentemente de qual das duas interpretações seja a mais representativa, ou se até mesmo a hipótese de se cogitar a fusão das duas alternativas de maneira interdependente seja válida, podemos constatar que as condutas expostas em cada alternativa não necessariamente tornam a outra automaticamente excludente. Vemos, em ambas as indicações, a possibilidade de inferir uma intencionalidade para a presença da imagem da *Roda da Fortuna* no manuscrito para além de seu teor também decorativo.

Destarte, ao considerarmos a perspectiva da intencionalidade presente na imagem em questão, outra chave de leitura que propomos para a *Roda da Fortuna* (Figura 5), se dá na análise da figura iniciando-se pelo ângulo de 270° paralelamente à análise da inscrição que a exemplifica, a saber, "*sum sine regno*", "Não tenho reino". Nesse ângulo está, ao nosso ver, a condição inicial de todos os sujeitos, que por meio do acaso, ou mais detidamente das interferências da deusa Fortuna, podem caminhar em direção ao seu ideal, aqui representado pelo ângulo de 90° (*regno*) "Estou governando", ou, ainda por ação da deusa, permanecerem em seu estado inicial. Nessa prerrogativa estão todos os indivíduos, independentemente de sua condição social, tendo em vista que a representatividade da deusa Fortuna se faz de modo totalizante: "[...] *she was the goddess of the state as well as of the individual; the goddess of the lower classes as well as of the individual; the goddess of women, and the young men too*"¹¹⁶ (PATCH, 1922, p. 135).

Dessa maneira, a figura e a inscrição do ângulo 180° (*regnabo*) "Eu governarei" constituem o itinerário de potencialização do ângulo 270°, "*sum sine regno*", "Não tenho reino", enquanto ato, ou ser, para o ângulo de 90°, "*regno*", "Estou governando". Nesse sentido, o oposto também é verdadeiro. Destarte, o ângulo de 360° "*regnavi*", "Eu governei" implica uma ideia de

acaso: sei que Deus preside aos destinados à Sua obra, e nunca me desapegarei dessa verdade" (BOÉCIO, C.F. Liv. I. XII).

¹¹⁶ "[...] *she was the goddess of the state as well as of the individual; the goddess of the lower classes as well as of the individual; the goddess of women, and the young men too*" (PATCH, 1922, p. 135).

movimento de potencialização do ângulo de 90°, "*regno*", "Estou governando", para o ângulo de 270° "*sum sine regno*", "Não tenho reino", enquanto ato ou ser. A nosso ver, essa chave de leitura interpreta como sendo duas as possibilidades de início e chegada inseridas em uma ideia de tempo circular. Duas possibilidades que estão em constante fluxo na esfera da existência dos sujeitos.

Tal interpretação faz ainda mais sentido, em nossa acepção, se levarmos em conta que a origem da deusa Fortuna está historicamente datada pelas tradições greco-romanas, ou seja, por uma ideia de tempo diferente da linear proposta pelo advento do cristianismo com pontos de partida e chegada bem definidos dentro da literatura cristã. Pela própria possibilidade de ser da roda, ela apresenta, como já defendemos, não apenas uma atitude estética da imagem dentro do cancionero, mas também, como tradução do sensível, os traços de sua origem, marcada por outra forma de ver o tempo, e conseqüentemente, as inter-relações dos indivíduos dentro dele¹¹⁷.

Essa visão, entretanto, diverge da apresentada por dois medievalistas brasileiros, Ricardo da Costa e Adriana Zierer. No artigo intitulado *Boécio e Ramon Llull: a Roda da Fortuna, princípio e fim dos homens*, os autores imprimem a ideia de que o "*sum sine regno*", "Não tenho reino", "[...] é às vezes, completamente jogada da roda ou esmagada por esta, sem nenhuma chance de reinar de novo" (COSTA; ZIERER, 2019, s/p).

Ao interpretarmos a *Roda da Fortuna* como a própria possibilidade de existência dinâmica de tempo da vida dos indivíduos, para uma interpretação do século XII não nos cabe a possibilidade de abrir mão da *Roda*, pois ela está inserida no cotidiano deles, assim como aqueles indivíduos estão intrinsecamente dentro dela. A roda é o próprio tempo em si, tempo este

¹¹⁷ Esta visão, entretanto, diverge da apresentada, por dois medievalistas brasileiros, a saber, Ricardo da Costa e Adriana Zierer, em um artigo intitulado, *Boécio e Ramon Llull: a Roda da Fortuna, princípio e fim dos homens*, nela, os autores imprimem a ideia de que o "*sum sine regno*", "Não tenho reino", "[...] é às vezes, completamente jogada da roda ou esmagada por esta, sem nenhuma chance de reinar de novo". Ao interpretarmos a *Roda da Fortuna*, como a própria possibilidade de existência dinâmica de tempo da vida dos indivíduos, não nos cabe a possibilidade de abrir mão da *Roda*, pois ela está em nós assim, como nós estamos intrinsecamente dentro dela. Ela é o próprio tempo em si, tempo este circular e que nesse sentido, sempre nos trará novas possibilidades, caso contrário, se nos impossibilita de reinar novamente, não se constituiria enquanto *Fortuna*. In: COSTA, Ricardo da; ZIERER, Adriana. *Boécio e Ramon Llull: a Roda da Fortuna, princípio e fim dos homens*. Disponível em: http://www.hottopos.com/convenit5/08.htm#_ftn2 Acessado em: 19/07/2019.

circular e que sempre lhes trará novas possibilidades, caso contrário, se nos impossibilita de reinar novamente, não se constituiria enquanto *Fortuna*.

Nessa direção, a *Roda da Fortuna* possibilita uma interpretação contra o fluxo da corrente na Idade Média Central de uma ideia de tempo linear, fornecendo, nessa medida, a percepção ou, ao menos, a reflexão sobre a possibilidade de outra ideia de tempo para além do instituído pelos cânones da Igreja. Uma amostra do paganismo medieval, mas também o símbolo do goliardismo (VILLENA, 2010, p. 140).

A Fortuna assim apresentada era a codificação de uma mensagem àqueles clérigos errantes, seus pares (com a compilação dos poemas em linguagem escrita) e aos seus leitores de que a vida é um constante fluxo. Apresenta, por meio de sua inserção no círculo do tempo, uma mensagem de desapego e ao mesmo tempo alento, dois sentimentos da condição de ser goliardo: "La Fortuna es la imagen de la variabilidad y la mudanza del mundo, bajo la cual viven y a la cual se ofrecen los clérigos vagantes" (VILLENA, 2010, p. 139). A Fortuna exprime, acima de tudo, duas sensações também presentes na condição de ser humano: "sus cambios y sus tribulaciones" (VILLENA, 2010, p. 140)¹¹⁸. Ensina visando a uma possibilidade de instrução por meio dos poemas, a partir das figuras e inscrições ao seu redor, sobre as incertezas próprias de uma vida errante goliárdica, mas, ao mesmo tempo de um nobre, um camponês, um bispo, uma mulher, um jovem ou um velho, um rei ou um simples açougueiro; enfim, a Fortuna está para todos em igual medida, pois é a deusa de todos em igual medida.

Ao retomarmos a análise da imagem, notamos que a figura central que preenche o círculo perfeito é de um homem e não de uma mulher, contrariando a sua descrição original, uma vez que se refere a uma deusa feminina¹¹⁹. Christopher Hamel aponta uma similaridade entre a figura da *Fortuna* (Figura 6) com a imagem do Selo do Imperador do Sacro Império Romano de 1220 a 1250¹²⁰ Frederico II (Figura 7). É bem provável que esta última possa ter

¹¹⁸ (VILLENA, *op. cit.* 140) "La Fortuna es un símbolo, pues, de la vida humana, de sus cambios y sus tribulaciones".

¹¹⁹ Cf. Hamel (2017, p. 383) "[...] a figura parece ser de um homem, com a pronunciada sombra de uma barba e de uma protuberância sobre o lábio superior".

¹²⁰ Esse período apresentado por Hamel, vai ao encontro do que foi proposto pela revisão de literatura por Cartelle, como o mais aproximado para a confecção do manuscrito: "Entre las diversas teorías existentes, la que ha tenido más predicamento sobre la procedencia de este manuscrito es la de B. Bischoff, quien, tras analizar las características de los poemas alemanes

servido de modelo para a figura que se encontra desenhada nas folhas que abrem as canções de *Beuern*, ainda mais quando remetemos à história das imagens desse período.

De acordo com Jean-Claude Schmitt (2007), entre os séculos XII e XIII há uma difusão significativa de imagens sacras, mas também de teor político. Em sua visão, ao adquirir teor universal as imagens vão se separando da representação inicial de suas majestades e ganhando versões diversificadas¹²¹. E acrescenta:

[...] a figura aqui coroada está modelada de acordo com a imagem de um rei entronado que era comum no anverso de um selo real ou de uma bula imperial medievais. Entre todos os grandes selos da Europa na época, o mais parecido em sua composição é o de Frederico II como imperador do Sacro Império Romano, que ele se tornou em 1220. O desenho e o selo do imperador são quase exatamente do mesmo tamanho. Ambos mostram o mesmo joelho esquerdo projetado para a frente, os braços erguidos e as dobras balouçantes das roupas que pendem do pescoço. A coroa e o cabelo são quase idênticos. Se a figura foi de fato copiada diretamente de uma carta régia de Frederico II, isso pode localizar a produção do manuscrito em alguma instituição importante o bastante para ter recebido ou ter tido acesso a uma carta régia imperial, e, o que é mais importante, sua data não poderia ser anterior a 1220 (HAMEL, 2017, p. 385).



Figura 6. Fólio I - *Fortuna*.



Figura 7. Selo de Frederico II.

Fonte Figura 6: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

y el influjo italiano en la escritura, considera que este manuscrito procede del sur de Baviera, de Carintia-Estiria, y tal vez, más en concreto, de la corte de un obispo de Seckau de la época entre el 1220 y 1250, que es precisamente el momento al que remiten la letra y las miniaturas del manuscrito".

¹²¹ Cf. (SCHMITT, 2007, p. 21).

Fonte Figura 7: [Selo de Frederico II, Santo Imperador Romano \(cor ... \(meisterdrucke.pt\)](#) Acessado em 22 de Jun de 2020.

As similaridades apresentadas por Christopher Hamel, de fato, são bem contundentes. Entretanto, uma análise mais detida nos traz a possibilidade de outras interpretações. Podemos, por exemplo, ver que a figura masculina, tanto para a deusa *Fortuna* quanto para a imagem do rei (HAMEL, 2017, p. 385), que está no ângulo de 90°, como a descrita pelo autor, está também presente em outras iconografias e, o mais importante, em períodos anteriores à inscrição das duas imagens. Isso não significa, de modo algum, que a figura do Selo Real (Figura 7) não tenha servido como referência para a *Fortuna* do *Codex Buranus* (Figura 6), mas certamente significa que a imagem de Frederico II possa ter sofrido influências de outras figuras.

Uma rápida possibilidade de análise nos ajudaria a perceber uma iconografia comum sobre a figura real na Idade Média. O que importa, aqui, é perceber que, de fato, o manuscrito *Buranus* apresenta a figura da deusa *Fortuna* a partir da representação masculina, e que, a título de curiosidade, existia uma imagem comum para a descrição dos reis no período medieval; que essa imagem comum pode ter influenciado a elaboração da imagem de Frederico II, que, por sua vez, também pode ter influenciado a imagem do *Carmina Burana*.

Um exemplo dessa iconografia real comum do período pode ser visto na miniatura da *La Roue de la Fortune* do manuscrito *Hortus Deliciarum* (Figura 8), datado entre 1130 e 1195, período em que viveu a redatora da obra, a abadessa Herrade de Landsberg. As três imagens possuem traços de similaridades, ora mais, ora menos visíveis. Contudo, uma grande parte da análise elaborada por Christopher de Hamel para comparar a imagem do imperador do Sacro Império Romano (Figura 7) à *Fortuna* do *Codex Buranus* (Figura 6) pode também servir de referência para *La Roue de la Fortune* de Herrade.

Segundo Christopher de Hamel, “Ambos mostram o mesmo joelho esquerdo projetado para a frente, os braços erguidos e as dobras balouçantes das roupas que pendem do pescoço” (HAMEL, 2017, p. 385). O mesmo acontece com o Imperador Romano-Germânico e Rei da Itália, Otão III

(996-1002), que também apresenta alguns traços comuns às outras três imagens anteriores. Parte disso porque alguns elementos da vestimenta indicam a posição social desses indivíduos, como, por exemplo, as cores e os instrumentos que simbolizam a realeza.



Figura 8. *La Roue de la Fortune*. Calque de Miniatures de l'*Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg¹²².

Fonte: http://www.hottopos.com/convenit5/08.htm#_ftn2

¹²² In: COSTA, Ricardo da; ZIERER, Adriana. *Boécio e Ramon Llull: a Roda da Fortuna, princípio e fim dos homens*. Disponível em: http://www.hottopos.com/convenit5/08.htm#_ftn2 Acessado em: 19/07/2019.

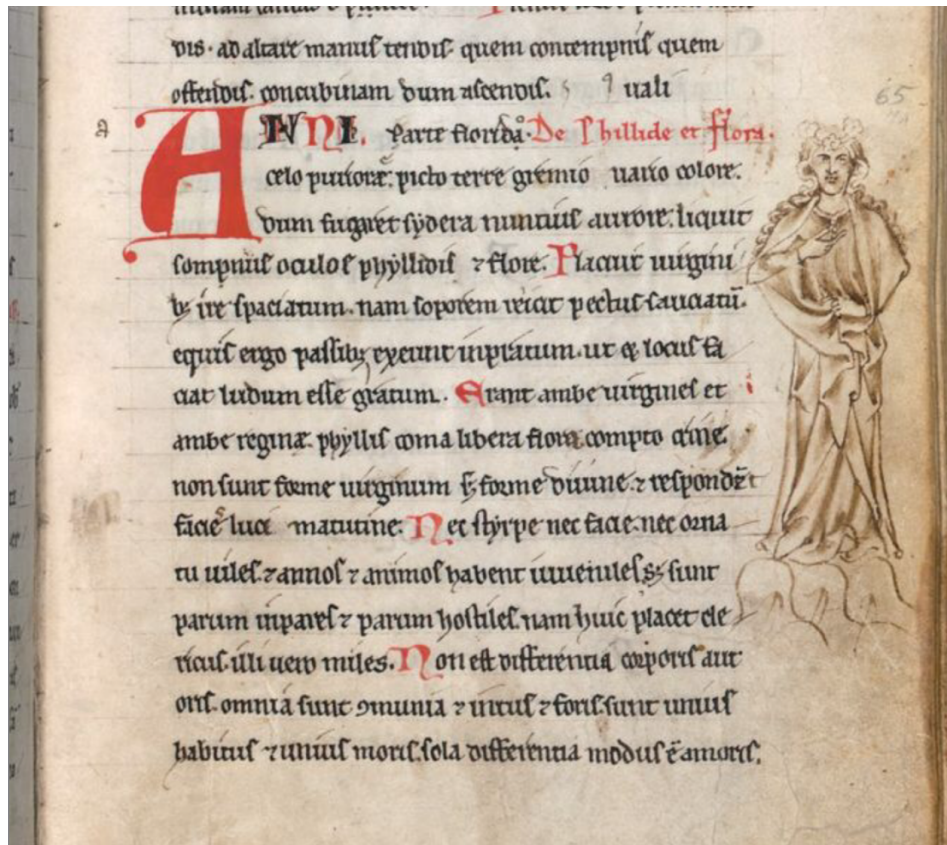


Figura 9. Fólio 39 - O clérigo

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

A segunda imagem presente no manuscrito encontra-se no fólio nº 39 (Figura 9). Habilmente traçada, é a única figura que não recebe coloração. Entretanto, ainda que não colorida, recebe o preenchimento de sua figura por meio do sombreamento. Ela retrata uma figura masculina; a vestimenta, o hábito revelam tratar-se de um clérigo.

A esse respeito, citamos Jean-Claude Schmitt, para quem:

O recebimento do hábito é um momento importante, pois as vestimentas litúrgicas distinguem os clérigos no interior da igreja. No exterior, os hábitos definem-se durante muito tempo negativamente: eles não devem apresentar no comprimento, na cor, nor ornamentos, nenhuma das características das roupas laicas (desta forma, são proscritos os sapatos com laços ou a cor vermelha, em benefício do preto e do azul) (SCHIMITT, 2006, p. 242).

O crucifixo que segura com a mão direita reforça ainda mais a ideia de que seja um representante da *ecclesia* romana. A mão esquerda, por outra via, está sobre o hábito, levemente comprido, com o intuito de arrumá-lo no corpo. Um acessório, nesse caso, nos chama a atenção: ao invés da coroa raspada no topo da cabeça, o monge recebe em seu desenho outro tipo de coroa, a de flores. Essa coroa chama a atenção, por dois motivos em especial. O primeiro é que ela pode estar se reportando ao poema que se inicia ao seu lado esquerdo, paralelamente à cabeça do clérigo, grafado o seu título com letras vermelhas *De Phillide et Flora* (Figura 9). Trata-se do poema escrito por um goliardo conhecido como *Gualterios Mappus* (1140 c. 1210)¹²³. No *Corpus Buranus* é o poema de número 92. O poema cantado em forma de *altercatio*, ou disputa, conta em sua totalidade com 79 estrofes, narrando a popular disputa de amor cantada entre clérigos estudantes e cavaleiros (MONTERO CARTELLE, 2001, p. 153). O sentido da coroa de flores pode ser visto desde o título, no qual está contida menção à deusa latina da *Flora*. Já o nome *Fílide*, do latim "*Phillide*", ou como preferiu Enrique Montero Cartelle (2001) em sua tradução para a edição espanhola, *Filis*, faz sentido quando pensado junto ao nome da deusa, que aqui assume a personalidade de uma moça comum. *Filis* e *Flora* são estereótipos de jovens amantes da literatura latina clássica (MONTERO CARTELLE, 2001, p. 153).

O segundo motivo é a imagem do clérigo em questão (Figura 9) que não faz uso da tonsura, apresentada como marca distintiva dessa posição na sociedade medieval. Para Jean-Claude Schimitt,

[...] é sobretudo a tonsura ou a coroa cuidadosamente raspada no topo do crânio que distingue o clérigo na sua aparência corporal; ela contrasta com a cabeleira frequentemente longa dos leigos (em particular dos nobres), e também com a tonsura muito mais ampla nos monges (SCHIMITT, 2006, p. 242).

Em contrapartida, apresenta marcas de uma longa cabeleira. Entretanto, é sedutora a ideia de que essa imagem, talvez na forma de um texto, se

¹²³ O poema encontra-se se também na compilação feita por Thomas Wrigth (1841), intitulada *The latin poems commonly attributed to Walter Mapes*. London: 1841, 258. Foi devido a essa menção que conseguimos constatar o seu possível autor, uma vez que as notas apresentadas na obra de CARTELLE (2001), apresenta-o como de um estudante desconhecido. "El poema, escrito por un clérigo-estudiante, no podia evidentemente dar razón al laico-caballero" (MONTERO CARTELLE, 2001, p. 164).

apresenta também como uma crítica à regra estabelecida que impunha aos clérigos a obrigação de rasparem suas cabeças. Ou, simplesmente, uma forma de apresentá-los imagetivamente de cabelos longos. Tal intento parece ainda mais possível de ser concebido quando o poema, em sua estrofe de nº 38, relata a tonsura como uma marca distintiva da superioridade dos clérigos em relação aos cavaleiros:

(38) Para el clérigo, es patente, todo es en buena hora,
y lleva la señal de su poder en la *corona*
Tiene poder sobre los caballeros y es pródigo en regalos:
quien manda es mayor que el mandado^{124, 125}.

A marca da tonsura, expressa na estrofe de nº 38 como "coroa", é uma menção clara de que tinham em mente que ela era símbolo distintivo entre os leigos cavaleiros e os "nobres" clérigos. Desse modo, independentemente das hipóteses levantadas, o sentido da cabeleira no clérigo em questão parece ser mais intencional do que simples fruto do acaso ou do descuido de um *scribes* e/ou *illuminator* que não teria lido o poema e não sabia que a tonsura marcava essa distinção social e teria inserido a cabeleira de forma aleatória, mesmo levando em conta o seu possível ano de produção, entre 1220 a 1250. Destarte, mesmo não ocupando lugar de destaque como as outras figuras na obra; mesmo não apresentando uma coloração como as demais; e até mesmo passando despercebida por Christopher de Hamel em sua invejada visita à Biblioteca Estadual da Baviera (BSB), ainda assim esse "simples" clérigo ornado com uma coroa de flores e preenchido com sombreado preto pode ampliar um pouco mais a imagem que temos da sociedade medieval.

A terceira imagem do *códex Buranus* refere-se a dois quadros retratando a natureza (Figura 10). Encontra-se no fólio 64 e, diferentemente da imagem anterior, recebe bastante coloração e espaço na obra, sendo retratada em uma folha inteira de pergaminho.

¹²⁴ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 153-164.

¹²⁵ Para o clérigo, é claro, está tudo no seu devido tempo/e usa o sinal de seu poder na coroa/Ele tem poder sobre os cavaleiros e é pródigo em presentes/quem comanda é maior que o comandado.



Figura 10 – Fólio 64. Dois quadros sobre a natureza Fonte:

<https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

timpanum cum lyra. **D**o er zu der linden chom daz se-
 deamul. diu minne twanch seye den man ludum faciam.
Er graif mir anden wizen lip. non absq. timore. er sprach
 ich mache dich ein wip dulcst el cum ore. **E**r war mir
 uf dar hemdelin. cepe detecta. er ranct mir iudaz pur-
 gelin auspide erecta. **E**rnant den chocher unde den bogen.
 bene uenabatur. der selbe hert mich betrogen iudul copleat.
Solpe flos florem quia flos designat amorem.



Ille de flore munito sum captus amore.
Hanc florem flos dulcissima semper odori.
Nam uelut aurora fiet tua forma decora.
Florem flori uide quem dum uideat michi uide.
Flore floremet tua uox cantat phylomenae.
Oscula del flore iureo flos conuenit ori.
Flos impichua non est flos inna flosa.
Qui pingit florem non pingit floris odorem.

Figura 11 – Fólíó 72 - Um moço entrega flores a uma dama

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

A quarta imagem, contida no fólho 72, refere-se às características que envolvem as canções de primavera, em que os amores estão mais aflorados. A menção às flores e ao casal remete-se a essa parte significativa do cancionero que dedica-se ao amor.

Já a quinta imagem, presente no fólho 77, recorda-nos a influência sempre constante da cultura greco-latina presente nas obras goliardescas. Essa é uma referência que contrasta sempre com as constantes menções bíblicas que também estão presentes em todo o cancionero.



Figura 12 – Fólho 77- Dido e Enéias, menção à literatura latina

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

Sobre a sua forma, como um todo, Hamel a assimila a um breviário¹²⁶, não apenas pelo formato de *portiforium*, mas também pelo *layout* das páginas. Isso por terem origem anterior ao *Codex Buranus* e pelas constantes similitudes descritas pelo autor, induzindo-nos à ideia de que as *Canções de Beuern* tenham sido inspiradas nesses manuscritos¹²⁷, comum em um período no qual o acesso aos livros estava restrito a um grupo muito pequeno. Contudo, uma semelhança que nos chama a atenção¹²⁸ é a musicalidade presente nos poemas *buranus*, por meio das notações musicais e de neumas¹²⁹ recorrentes em suas páginas, bem como nos breviários¹³⁰ apresentados por Hamel:

A semelhança não se dá apenas no formato e no tamanho, mas também no *layout* das páginas, com praticamente toda sentença começando com a capitular vermelha, como nos salmos, é a inserção aqui e ali de linhas específicas de notação musical acima da escrita, como é frequente nos breviários (HAMEL, 2017, p. 370).

Na verdade, esse é um ponto que merece atenção especial, que vai além de uma simples menção de similaridades, principalmente se pensarmos no *status* que a literatura possuía no período. Dessa forma, nos detemos mais especificamente nesse trinômio *a escrita, o oral e a voz* no *codex Buranus* para

¹²⁶ De acordo com HAMEL, *Op. cit.* p. 368-9, "Se eu visse, a alguma distância, alguém estudando *Carmina Burana*, poderia pensar que estava examinando um breviário. Se não for visto de muito perto, é de fato o que o manuscrito parece ser. Um breviário era (é para muitos monges ainda é) a compilação padrão de salmos e de textos para o ano inteiro de serviço na igreja, recitado durante os ofícios diários, das matinas às completas. Era usado pelo clero e membros das casas religiosas.

¹²⁷ A obra de Victor Abbe Leroquais (1934), disponível no site da Bibliothèque Nationale de France/Gallica (BNF), a saber, *Le Bréviaires Manuscrits des Bibliothèques publiques de France* - Tomo I, apresenta uma pesquisa, "page à page, l'étudier minutieusement" sobre toda a riqueza singular da evolução dos breviários. Como afirma (LEROQUAIS, 1934, p. I), "Comme il n'y a pas deux cathédrales semblables, il n'existe pas non plus deux manuscrits identiques. Parmi ceux-ci, au contraire, règne la plus étonnante diversité". Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513125r/f18.double> Acessado em 15 de jul. de 2019.

¹²⁸ Cf. HAMEL, *op. cit.* p. 370, A.

¹²⁹ Neumas são notações musicais presentes nos textos anteriores à invenção da notação de pautas de cinco linhas.

¹³⁰ Sobre os breviários (LEROQUAIS, *op. cit.* p. LXXXVI), afirma a presença dessas notações de caráter lírico, nas palavras do autor: "[...] ces derniers surtout, la notation musicale pour les bréviaires notés (notation en neumes, notation de transition, et, à partir du XIIIe siècle, notation carrée)".

compreendermos as marcas de oralidade apresentadas a partir de sua relação, como bem notaram os autores referidos com as salmodias medievais.

4. CAPÍTULO III

IN PRINCIPIO ERAT VERBUM: A VOZ DO MANUSCRITO BURANUS

*"O passado é um país estrangeiro.
Lá eles fazem as coisas de maneira diferente".
L.P. Hartley*

No princípio era o verbo, e do verbo tudo se fez. O surgimento da História e, igualmente, da literatura não passa despercebido à expressão oral. Ambas, história e literatura, estão indiretamente na História e diretamente quando nos reportamos à literatura, associadas aos primeiros *aedos*. Nelas está o dom, adquirido pelas graças das musas do Olimpo de narrarem os acontecimentos do presente, passado e futuro.

Podemos notar que a literatura, em sua origem, não estava subordinada à hegemonia da escrita, pelo menos não em grande parte até o período medieval. Tomar consciência desse fato, admitir sua oralidade é, a nosso ver, trazer uma nova interpretação à narrativa historiográfica. Assim, pela voz, há a vivacidade e a presentificação no cantado, seja no poeta ou em seu intérprete, a quem lhe concede a vida. Ali está a tradição, a cultura, são eles, mais do que os livros naquele momento, que conferem autoridade ao que está sendo narrado.

Desse modo, quando pensamos nos temas apresentados pelos goliardos, precisamos ter em mente que, em sua essência, a começar pelo título que posteriormente foi dado às suas obras, são canções. Dessarte, para melhor compreensão dessas produções é necessário considerar os aspectos discursivos orais e simbólicos da vida sociocultural. Cantar suas produções em uma taberna era, por sua vez, uma prática cultural que direta ou indiretamente contribuía para que uma série de representações fossem reforçadas ou difundidas e, porque não, até mesmo criadas. Fortuna, vinho, jogo, vida burlesca, entre outras.

Se quisermos compreender como o poeta goliardesco se expressou, como o fez em dado poema é necessário, por conseguinte, retomarmos, para além do texto escrito, no caso dos *Carmina Burana*, o momento de produção daquela canção. Mais ainda: qual era a relação entre as canções performadas

pelos goliardos e o mundo que elas pretendiam representar? Mais especificamente, entender, quando se trata da oralidade, a performance do momento vivido. E aqui, compreendemos que a performance nunca é mera interpretação ou expressão, mas tem um papel ativo, uma vez que a cada ocasião em que ela acontece o significado é recriado. Para tanto, compreender esses percursos, estabelecer tais interpretações nos trazem a necessidade de, paralelamente, novas formas de leituras. Quando um goliardo canta e performa sua canção, temos uma representação. Outrossim, a oralização passa pela compreensão de uma cultura.

Em *O imaginário medieval*, Jacques Le Goff (1944, p. 11) assevera que o campo das representações "engloba todas e quaisquer traduções mentais de uma realidade exterior percebida" e está ligado ao processo de abstração. Nessa direção, neste capítulo temos por interesse o diálogo entre a oralidade e a Nova História Cultural para melhor entendimento das canções goliardescas. Nosso intuito é buscar, mediante a História Cultural, compreender a relevância e a influência da oralidade como tópico de pesquisa histórica para o entendimento de uma época, a saber, o século XII.

4.1 - A Nova História Cultural e o século XII

A História Cultural possui sua *raison d'être* precisamente na ideia de apresentar proposições que vão para além daqueles objetos de vieses estritamente políticos, econômicos e/ou demográficos para uma compreensão mais ampla do fazer historiográfico. Ganha destaque, principalmente entre os fins do século XX e início do século XXI, como uma perspectiva renovada, a Nova História Cultural, sendo hoje, como enuncia Burke (2008, p. 68), a forma dominante de história praticada¹³¹.

Ao criarmos essa oposição entre História Cultural e Nova História Cultural, incorremos em algumas implicações a respeito dessa corrente. A primeira talvez seja de fato a mais importante, uma vez que garante a permanência da segunda, é o seu reconhecimento enquanto uma modalidade

¹³¹ De acordo com Pesavento (2008, p. 11), A História Cultural e a Nova História Cultural perfazem no Brasil, no contexto atual, 87% de toda a produção científica contabilizadas entre teses, dissertações, livros e artigos de revistas especializadas, além de palestras e conferências, como também comunicações em congressos e simpósios.

de análise historiográfica. Mais especificamente, é o surgimento de uma nova comunidade científica em prol dos estudos que reconhecem e validam as pesquisas da cultura, atribuindo-lhe o *status* de ciência histórica. A segunda é (tendo o seu reconhecimento validado) que há um entendimento, ou um possível entendimento de que houve uma superação dos paradigmas dessa forma de fazer História Cultural para uma "nova" História Cultural, como remete o quarto capítulo do livro de Burke (2008) intitulado *Um novo paradigma?* presente na obra *O que é história cultural?*

Sobre essa questão, Barros (2014, p. 12) assim se manifesta:

Discorrer sobre uma “Nova História Cultural” implica não apenas em definir a História Cultural como uma modalidade historiográfica específica, mas também discutir o que se estará entendendo por uma “nova história cultural”.

Outrossim, se retrocedermos à história da História Cultural proposta pela historiografia em questão podemos nos reportar aos séculos XVIII e XIX como um momento dessa corrente definida como História Cultural Clássica. Vejamos, a seguir, os pontos nevrálgicos dessa vertente historiográfica, suas mudanças ao longo da história da História Cultural e seu novo paradigma no final do século XX, fazendo com que seja intitulada Nova História Cultural. Por fim, o motivo de sua escolha se deu para melhor compreensão do século XII, período em que se encontra o ápice das canções dos goliardos.

O que vale notar aqui é que, das primeiras manifestações historiográficas referentes à História Cultural até os dias atuais, a noção de "cultura" se alterou significativamente, dando o tom também ao arcabouço teórico que leva o seu nome. Dito de outro modo, ao notarmos a polissemia existente na definição de cultura ao longo da história da humanidade, precisamos perceber a íntima e estreita relação entre o que se entende por "cultura" em determinada época e o que se considera o método da História Cultural e também a Nova História Cultural vendo-se como campo do saber atravessado por essa definição.

Atualmente, de acordo com o filósofo italiano Luciano Floridi, vivemos em uma sociedade *Onlife*, termo que explicita a sua visão sobre as relações tênues entre o mundo *offline* e o mundo *online*. Em seu *The Onlife Manifesto*:

Being Human in a Hyperconnected Era, Floridi (2014) acredita que a sociedade chegou em tal patamar de desenvolvimento que as Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDICs) superaram o *status* de meras ferramentas, atuando de modo cada vez mais significativo em nossas vidas e, paralelamente, alterando a nossa percepção de mundo. Acresce o autor que nossas percepções e compreensão da realidade (quem somos), nossas interações mútuas (como nos socializamos), nossa concepção da realidade (nossa metafísica) e nossas interações com a realidade (nossa agência) são, necessariamente, mediadas pelo impacto advindo da relação do homem com as novas tecnologias¹³².

Essa nova realidade social, por sua vez marcada por novos tempos, a saber, o tempo dos dispositivos móveis, da *internet*, da inteligência artificial, do *cyberspace* cria, paralelamente, novas formas e novos conceitos para estudar o passado, haja vista que os conceitos usualmente empregados não dão mais conta de responder às inquietações do novo tempo. Segundo Floridi (2015, p. 7):

The world is grasped by human minds through concepts: perception is necessarily mediated by concepts, as if they were the interfaces through which reality is experienced and interpreted. Concepts provide an understanding of surrounding realities and a means by which to apprehend them. However, the current conceptual toolbox is not fitted to address new ICT-related challenges and leads to negative projections about the future: we fear and reject what we fail to make sense of and give meaning to¹³³.

Podemos afirmar que esse movimento de construir novos conceitos para a explicação do mundo (em nosso caso do passado) não vem isento de transformações, pois a reflexão e a criação desses conceitos também

¹³² Para saber mais sobre essa discussão da sociedade *Onlife* em que não há mais uma distinção tão clara entre os mundos *offline* e o mundo *on-line*, mas sim uma hibridização em que os dois mundos estão presentes e mesclados em uma nova configuração, ler: FLORIDI, Luciano. *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*. London: Informática; Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.

¹³³ O mundo é apreendido pelas mentes humanas por meio de conceitos: a percepção é necessariamente mediada por conceitos, como se fossem as interfaces por meio das quais a realidade é vivenciada e interpretada. Os conceitos fornecem uma compreensão das realidades circundantes e um meio para apreendê-las. No entanto, a atual caixa de ferramentas conceitual não é adequada para enfrentar os novos desafios relacionados às TIC e leva a projeções negativas sobre o futuro: tememos e rejeitamos o que não conseguimos entender e dar sentido a

elaboram e ajudam a forjar outras visões do presente¹³⁴. A esse respeito, assinala Luis Fernando Beneduzi:

As alterações que se estão observando nas dinâmicas sociais, e na própria percepção sobre o tempo, provocam mudanças no olhar com o qual o cientista social se debruça sobre o passado. E a recíproca é verdadeira, pois as narrativas produzidas pelos sociólogos, antropólogos e historiadores acabam afetando também a imagem que os contemporâneos constroem sobre sua realidade, sob o ponto de vista diacrônico e sincrônico (BENEDUZI, 2008, p. 20).

Esse novo olhar traz consigo uma diversificação na construção do objeto de pesquisa do historiador, solidificando o espaço para percepções sobre o passado até então relegadas à margem do campo historiográfico outrora vigente¹³⁵. Esse novo momento da sociedade faz com que a História Cultural, como pondera Burke (2008), comece a ser percebida como uma perspectiva relevante para a compreensão dos processos históricos: "*A história cultural, outrora uma Cinderela entre as disciplinas, desprezada por suas irmãs mais bem sucedidas, foi redescoberta nos anos 1970*" (BURKE, 2008, p. 7).

Entretanto, não podemos reduzir todo um movimento de pensar a sociedade a um único aspecto. Precisamos compreender que em sua totalidade manifestaram-se uma série de intercorrências que foram mais ou menos significativas para alguns teóricos daquele momento. A ascensão do feminismo, o surgimento da *New Left* (BURKE, 2008; PESAVENTO, 2014) são mais alguns dos acontecimentos que a curto e longo prazos trouxeram às ciências sociais uma crise dos paradigmas explicativos da realidade. Com essa nova maneira de ser e estar na sociedade, apareceram novas formas de compreender os sujeitos e os fenômenos, colocando em xeque os marcos e temas consolidados do saber histórico.

¹³⁴ Nesse sentido, Roger Chartier afirmou em *A História Cultural: entre práticas e representações*, esses novos objetos possibilitam tratamentos também inéditos, muitas vezes tomados de disciplinas vizinhas que até então tinham seus espaços e limites bem definidos. Nas palavras de Chartier: "Com esses objetos novos ou reencontrados podiam ser experimentados tratamentos inéditos, tomados de empréstimo às disciplinas vizinhas: foi o caso das técnicas de análise linguística e semântica, dos meios estatísticos utilizados pela sociologia ou de alguns modelos da antropologia" (CHARTIER, 1990, p. 15).

¹³⁵ Ainda segundo Beneduzi (2008), "Em um momento no qual o indivíduo depara-se com o advento de um novo mundo - virtual -, o itinerário de produção dessa realidade - desde a construção do próprio ser humano no século XIX, nos primeiros passos da modernidade - é um caminho que adquire na narração dos desdobramentos da memória em um mundo multifacetado (BENEDUZI, 2008, p. 21).

Dessa forma, começamos a perceber que a História Cultural não é, como pontuaria Burke (2008, p. 15), "*uma descoberta ou invenção nova*", sendo, desse modo, dividida, segundo o autor, em pelo menos quatro fases. A primeira fase foi intitulada de clássica: (i) que advinha de uma percepção de cultura no sentido erudito do termo¹³⁶ e na ideia de que é o historiador que escreve suas percepções de uma época tendo como principais expoentes as obras do historiador holandês Johan Huizinga, a saber, *O outono da Idade Média*, e do historiador suíço Jacob Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália*.

Ainda na tentativa de compreender melhor esse primeiro momento, há quem viu em Jules Michelet alguns *insights*, como a identificação do povo, da massa como agente protagonista da história¹³⁷. O grande destaque dessa primeira fase se deu particularmente devido ao fato de que esses historiadores propuseram a compreensão da História na premissa do acontecimento. O que era um grande marco da história política passa a ser percebido de modo diluído diante da exposição do clima de uma época, rompendo, assim, com os modelos tradicionais esquemáticos e cronológicos de sucessão linear no tempo.

Tivemos também uma fase (ii) da história social da arte em que se destacaram autores como Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Ernst-Robert Curtius, entre outros. Conforme Pesavento:

No plano das artes, alguns pensadores como Ernst H. Gombrich ou Erwin Panofsky, ensinaram na primeira metade do século XX, a olhar as imagens pictóricas de uma outra forma, vendo nelas a

¹³⁶ Cf. Burke (2008), "Esse período também poderia ser chamado de "clássico" no sentido de que foi um tempo em que os historiadores culturais se concentravam na história dos clássicos, um "cânone" de obras-primas da arte, literatura, filosofia, ciência e assim por diante. Burckhardt e Huizinga tanto eram artistas amadores como amantes da arte, e davam início a seus famosos livros para entender certas obras, colocando-as em seu contexto histórico: as pinturas dos irmãos van Eyck, no caso de Huizinga, e as de Rafael, no caso de Burckhardt (BURKE, 2008, p. 16).

¹³⁷ Para a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, "O que chamou a atenção dos historiadores contemporâneos foi mais propriamente o esforço, levado a efeito por Michelet, de identificar um agente sem rosto - o povo, as massas - como personagem da história e como protagonista dos acontecimentos, além de detentor daquilo que seria o gérmen da nação (PESAVENTO, 2014, p. 19). Contudo é preciso frisar que, a mesma autora, reconhece a influência de Michelet para esses aspectos que levam ao interesse posterior da História Cultural, contudo, não vê no mesmo, a figura de um precursor ou pai dessa corrente, uma vez que, segundo ela, "A época, os problemas, todo o contexto histórico eram totalmente outros" (PESAVENTO, 2014, p. 19), sem ver uma filiação direta entre essa corrente e o romantismo historiográfico ou na história nacional abordadas nas obras desse autor.

vida, os valores, os sentimentos, as razões de um tempo. Não se tratava, contudo, de um entendimento da arte como reflexo do social, mas sim de entender o mundo cifrado da pintura, como os seus códigos e as mediações possíveis com a realidade fora da representação (PESAVENTO, 2014, p. 26).

A distinção desse período se deu especialmente pela contribuição de outros olhares para o que se considerava arte e como as expressões de uma época poderiam auxiliar na compreensão de algo mais amplo, no que foi denominado esquema cultural. Na literatura, Ernst Robert Curtius, em sua obra *Literatura europeia e Idade Média Latina* (1948), citou a importância duradoura de *topoi* retóricos ou lugares-comuns (BURKE, 2008). Esse movimento, em grande parte de uma chamada segunda fase da História Cultural, se assemelha especialmente pela percepção de que cultura e sociedade estão intrinsecamente ligadas¹³⁸.

Na terceira fase (iii), temos o que Burke (2008) chamou de a descoberta da história da cultura popular. O autor aponta que essa fase se classifica por ser um momento ao qual alguns intelectuais de classe média dedicaram suas pesquisas, tendo como fonte para os trabalhos de análise historiográfica canções, contos populares, danças, rituais, artes e ofícios se destacando especificamente por volta da década de 1960. Para tanto, a História contou com uma guinada da Antropologia e Sociologia, e a recíproca também foi verdadeira no que se denominou História Sociológica ou Sociologia Histórica. Essa convergência entre as duas disciplinas mudou significativamente os trabalhos acadêmicos de uma geração de pesquisadores, tornando-se a área mais importante de pesquisa nos Estados Unidos entre os anos de 1958 e 1978 (HUNT, 1992, p.2). Talvez a característica mais marcante desse "casamento" tenha sido a ampliação da definição de cultura, que já era um termo complexo de se definir e acaba ganhando contornos ainda mais amplos.

Nesse ínterim, a História Cultural ganhou espaço e foi se solidificando enquanto corrente teórica, contudo não sem críticas (muitas vezes severas) que novamente fizeram com que os seus adeptos intelectuais refletissem sobre o seu método. Algumas das críticas estavam relacionadas, particularmente, à

¹³⁸ Para uma compreensão mais ampla dessa segunda fase da História Cultural ver BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* mais especificamente os tópicos do Capítulo I, *Da sociologia à história da arte, A grande diáspora e Cultura e sociedade*.

ideia de que essa corrente não possuía uma definição e enfoque tão claros sobre suas temáticas e métodos, fazendo com que houvesse uma busca infinita por novos temas, cujas escolhas ligavam-se mais ao modismo do que a uma consistência teórica. Algumas dessas críticas vinham de pessoas que sobretudo trabalhavam com o método da História Cultural, como foi o caso de Furet e Darnton. Sobre essa questão Lynn Hunt (1992, p. 13) declara:

As críticas de Furet e Darnton nos advertem vigorosamente contra o desenvolvimento de uma história cultural definida apenas em termos de temas para pesquisa. Assim, como, às vezes, a história social passou de um para outro grupo (trabalhadores, mulheres, crianças, grupos étnicos, velhos e jovens) sem desenvolver um senso suficientemente de coesão ou interação entre os temas, do mesmo modo uma história cultural definida topicamente poderia degenerar numa busca interminável de novas práticas culturais a serem descritas - fossem elas carnavais, massacres de gatos ou julgamentos por impotência.

Na necessidade de responder a essa crise paradigmática referida e demais apontamentos com o objetivo de se consolidar enquanto teoria, aos poucos esse método vai ganhando escopo e se tornando mais nítido, diferente das três fases anteriores. Entre fins do século XX e início do século XXI, surge então a quarta fase (iv) da História Cultural, intitulada Nova História Cultural. Como afirma Burke (2008, p. 68): "*A expressão "nova história cultural" (daqui em diante NHC) entrou em uso no final da década de 1980*", mais especificamente no ano de 1989 com a publicação da obra *A Nova História Cultural* de Lynn Hunt.

Burke (2008) enuncia que algumas são as distinções apresentadas na terminologia da NHC. Acrescenta que a palavra "nova" seria utilizada com o fito de distinguir essa corrente da *nouvelle histoire* francesa da década de 1970. A palavra "*cultural*", por seu turno, também possuiria caráter distintivo, uma vez que a sua utilização caracterizaria a diferença entre a NHC e as outras abordagens da história social.

É preciso frisar que as diferenças não estão apenas nas terminologias. E nas palavras de Hunt podemos constatar algumas distinções presentes nesse novo paradigma que se coloca na ordem das pesquisas historiográficas:

A ascensão da nova história cultural foi marcada por um declínio dos intensos debates acerca do papel da teoria sociológica no âmbito da história. [...] Em lugar da sociologia, as disciplinas influentes hoje em dia são a antropologia e a teoria da literatura, campos nos quais a explicação social não é tratada como ponto pacífico (HUNT, 1992, p. 14).

Em oposição a um conceito mais amplo de cultura acarretado pela aproximação entre a História e a Sociologia, a NHC se aproxima da antropologia e da teoria literária trazendo um novo escopo para as pesquisas historiográficas. Ainda com o objetivo de compreender melhor esse movimento, recorremos a Burke (2011), que narra como se deram as influências da antropologia e da teoria literária nesse novo momento da história cultural:

Como a novidade é um bem logo diminuído, talvez fosse mais sensato descrever o novo estilo de outra maneira. Uma possibilidade é falar em variedade de história "antropológica", pois muitos de seus praticantes (o presente autor entre eles) confessariam que aprenderam demais com os antropólogos. Também aprenderam muito com os críticos literários, como os "novos historicistas" nos Estados Unidos, que adaptaram seus métodos de "leitura rigorosa" ao estudo de textos não literários, como documentos oficiais, e na verdade ao estudo de "textos" entre aspas, dos rituais às imagens. Pensando bem, alguns antropólogos aprenderam com os críticos literários, e vice-versa (BURKE, 2011, p. 244).

Podemos perceber que a NHC tem forte relação com os estudos antropológicos e da teoria literária, fazendo também com que as fontes desses estudos sejam relacionadas a essas áreas. A exemplo, a nossa própria obra em pauta, as *Carmina Burana*, que podem ser enquadradas em ambos os estudos.

Nessa direção, conseguimos perceber que tal abordagem contribui para um resgate do passado com a premissa de dar vozes a novos atores, algo que vem sendo construído ao longo da história da historiografia. Vemos na história cultural uma forma mais ampla de compreender as civilizações, agora não apenas como uma cultura ímpar e dominante, mas como culturas díspares, singulares e ao mesmo tempo cuja importância se iguala quando colocadas em análises.

4.2. A oralidade e a Nova História Cultural

Cientes de que os estudos da teoria literária exercem significativa influência nas análises da nova História Cultural, precisamos compreender em que medida tais pesquisas lançam luzes para a oralidade. Mais especificamente, como podemos fazer uso de seus métodos para a análise de nossa obra, os *Carmina Burana*. Assim, nesta seção traçamos uma relação entre a NHC e a oralidade, com foco nos estudos da Idade Média.

Incorremos na história da leitura, que dentre esse emaranhado de possibilidades presentes nos estudos literários é a que mais possui expressão e consolidação por parte de um grupo de autores consagrados, com destaque para Roger Chartier. Na perspectiva de análise da história da leitura vemos uma contraposição à história da escrita e à história do livro. Mas do que se compõem essas análises?

Buscamos, por meio desses estudos, compreender, por exemplo, o papel do leitor, as mudanças nas práticas da leitura, sejam elas em voz alta ou leitura silenciosa para um grupo e/ou individualmente, até, por exemplo, nos indagarmos sobre as origens de um texto escrito em outros tempos, o número de leitores, o grupo social que possuía esse domínio (mulheres homens, pessoas ricas, pobres) e livros disponíveis em uma determinada era, o contexto histórico, social e, principalmente, cultural em que essas mudanças se inserem. Burke traça os tópicos de maior interesse quando o assunto envolve os diálogos sobre a história da leitura:

No Ocidente, os tópicos correntes de interesse e debate na história da leitura incluem três mudanças ou deslocamentos aparentes: da leitura em voz alta para a leitura silenciosa; da leitura em público para a leitura privada; e da leitura lenta ou intensidade para a leitura rápida ou "extensiva", a chamada "revolução da leitura" do século XVIII (BURKE, 2008, p. 83).

Todos esses debates, diálogos e análises aos quais nos remete o autor sobre a história da leitura pelo viés da Nova História Cultural abrem espaço para outros diálogos, principalmente quando os textos estão no contexto da Antiguidade e Medievalidade. Mais especificamente, quando nos encaminhamos para os nossos séculos, o XII e o XIII, vemos um escasso

arsenal de obras físicas nos ambientes citadinos, um também escasso público letrado e sem dúvidas um escasso olhar para o que se entende ser literatura no contexto do medievo.

Spina (1997), em sua obra *A cultura literária medieval*, alertou para essas dimensões do olhar analítico para o contexto da Idade Média. Segundo o autor, é preciso compreender que a construção dos valores que permeiam as sociedades medievais é díspar dos nossos, a começar pelo que se entende por fronteiras. Em suas palavras:

O ingresso na cultura medieval, em especial a literária, não se faz sem pagarmos um pesado tributo; a compreensão dos valores dessa época exige do estudioso uma perspectiva ecumênica, pois as grandes criações do espírito medieval – na arte, na literatura, na filosofia – são frutos de uma coletividade que ultrapassa fronteiras nacionais (SPINA, 1997, p. 12).

A Idade Média não conhece fronteiras tais como nós conhecemos, particularmente no âmbito das manifestações artístico-literárias; os goliardos talvez sejam um bom exemplo desse fato. São giróvagos e transitam entre inúmeros espaços: tabernas, cortes, escolas, universidades, etc. Nos *Carmina Burana* temos a materialidade dessas afirmações quando vemos que, para além do latim, encontramos textos em alto alemão e francês antigo.

Outro ponto que precisamos ressaltar quando nos reportamos às dificuldades para analisar textos tidos como literários, em épocas como o período aqui estudado, consiste na própria definição do que se entende por literatura, tendo em vista que o medievo não conhece com tamanha distinção esse termo tal como os modernos e nós contemporâneos. Michel Zink, no texto *Literatura (s)*, assinala que

[...] em latim, *litteratura* tem o mesmo sentido que *grammatica* e designa, como esta palavra, ou a gramática propriamente dita ou a leitura comentada dos autores e o conhecimento que proporciona, mas não as obras em si (ZINK, 2006, p. 79).

Podemos perceber que um estudo que busca elencar, analisar e procurar respostas em textos que possuem um caráter literário e/ou poético precisa levar em consideração todas essas nuances temporais. Zink chama

atenção até mesmo para o termo "poeta", que em sua visão aparece apenas em fins do século XIII e com a finalidade de designar autores antigos.

Mas, para além desses problemas de ordem conceitual, outro de ordem técnica surge para refletirmos ainda mais os cuidados da pesquisa para o medievo: perceber o espaço do oral por trás do escrito. Ao considerarmos uma sociedade marcada pelo oral em lenta transição para o escrito, como estabelecer e conferir essa dupla categoria de interpretação para os textos medievais? Em uma sociedade na qual a escrita é muitas vezes vista como recurso de memorização, como analisarmos a presença da oralidade nesses trabalhos?

Nesse sentido, lançamos luz para um debate muito intenso, porém pouco observado em termos de trabalhos historiográficos: a problemática gerada pela relação entre a oralidade e a escrita para os estudos de literatura. Esses diálogos, aponta Zumthor (1993), se iniciaram no curso dos anos 50 do século XX quando:

Vários medievalistas descobriram a existência da poesia oral. Isso deu um pouco de que falar, provocando até tempestade no copo de água dos professores (ZUMTHOR, 1993, p. 7).

Essa descoberta, na concepção do autor, trouxe novas questões às análises historiográficas da Idade Média, fazendo com que algumas pessoas até negassem totalmente essas influências orais em textos escritos devido à impossibilidade de prová-las, remetendo-se às influências à escrita e a textos latinos.

De acordo com Jean Batany em *Escrito/oral*, ao mesmo tempo em que se incorreu em uma resistência a se aceitar a oralidade nos textos escritos, o oposto também ocorreu. Essa perspectiva de análise foi ganhando força e adeptos:

Começamos a formular melhor: a obsessão pelas 'origens' encobria o problema da 'performance' (ato de expressão pelo qual o público recebe o texto), e os paralelos entre 'oral' e 'popular', 'escrito' e 'erudito' mergulhavam a pesquisa em um nevoeiro de preconceitos ideológicos. Começa a se ver melhor que toda a modalidade de fala tende, na essência, a objetivar-se em uma inscrição 'gráfica', em sentido lato, mas sem perder sua natureza vocal (BATANY, 2006, p. 388-389).

E é nesse caminho que os estudos que buscam correlacionar as produções escritas às suas origens orais vão se formando e ganhando corpo. Criam-se métodos, caminhos de encontrar outra história para esses documentos que até o momento não eram questionados. A oralidade do escrito para a ser objeto da história, mais especificamente da NHC.

Ao corroborar com essa visão, Burke (2008) assevera que à medida que a oralidade passa a ganhar qualidade de produção literária para as pesquisas no campo da Nova História Cultural, os historiadores vão criando métodos de análises para esses documentos e, conseqüentemente, atentando-se a essas fontes. E continua:

Agora que a oralidade juntou-se à literalidade e à numeralidade como tópico de pesquisa histórica, os historiadores estão descobrindo muitas fórmulas e temas desse tipo, e também passaram a prestar mais atenção aos boatos, baladas e contos populares (BURKE, 2008, p. 123).

Esse olhar para a oralidade traz concomitantemente um novo sentido para a história, e é sob esse enfoque que se encontra a nossa obra em pauta. Em uma sociedade em que os boatos, as baladas, canções, salmodias e contos populares são criados para serem escutados e não para serem lidos, a análise desses produtos na forma de escritos não pode perder de vista essa dimensão com o prejuízo de não compreender as nuances do fato histórico.

Zumthor (1993) pontua que tal percepção deve ser ainda mais aguçada para o contexto do medievo tendo em vista todas as dificuldades decorrentes dos textos escritos e de leitores para o período. Em sua obra *A letra e a voz*, evidencia a necessidade de o historiador desse período estar atento ao fato de que a produção escrita possui seu antecessor na oralidade:

Admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral, é tomar consciência de um fato histórico que não se confunde com a situação de que subsiste a marca escrita, e que jamais aparecerá (no sentido próprio da expressão) "a nossos olhos". Então trata-se para nós de tentar ver a outra face desse texto-espelho, de raspar, ao menos, um pouco o estranho (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

O medievalista dedica grande parte de suas obras a analisar a presença da oralidade nos textos escritos, seja em romances, poemas e/ou outras formas de expressão que carregam a tradição oral.

Nesse mesmo caminho, Spina afirma a necessidade de se compreender o contexto histórico dessas produções literárias na Idade Média, pois aí torna-se ainda mais factível a ideia de se entender a importância da oralidade para a compreensão do passado.

As dificuldades materiais da produção literária (os processos técnicos da escritura muito complicados, a raridade do pergaminho, etc.) tornaram impraticável a formação de movimentos literários, o que explica o fato de ser a literatura da época eminentemente oral (SPINA, 1997, p. 16).

Ao considerarmos tais aspectos históricos e sociais que nos narra o autor, parece ficar mais clara a ideia de que esses indivíduos, em suas expressões artísticas, conhecem em maior parte os gêneros cantados, tais como as canções de gesta e a poesia lírica. É preciso mencionar ainda que o século XII foi um grande momento para a formação das línguas vernáculas, e uma vez não consolidadas, suas expressões se deram por meio do oral.

De acordo com Márcia Maria de Medeiros (2008), certamente os escribas não se privaram de deixar suas marcas na Idade Média. Obviamente que escreviam bem mais do que o estigma que ficou sob esse período como Idade das Trevas. Contudo, ainda é nítido que a presença do texto escrito, quando comparado à oralidade, está muito aquém. Na própria ausência de textos escritos para o período se dá justamente a importância do oral, seja pela falta de escribas, seja pela falta de leitores, seja pela falta de condições para que essa produção venha existir. O fato é que nessa ausência percebemos, em contrapartida, a presença da oralidade como forma de ser e estar no mundo. Conforme Medeiros:

Com certeza o escriba não deixou de escrever na Idade Média, e bem mais do que a ideia de que esse período foi a 'idade das trevas' permite perceber: mas é justamente porque faltam documentos que é impossível dar aos textos escritos que foram salvos uma importância maior do que eles realmente têm e auferir que eles são a origem dessa literatura. E ademais, em uma sociedade onde a maioria das pessoas era analfabeta, os textos escritos continuariam representando uma

parcela ínfima em quantidade numérica, se comparados aos textos falados. Mesmo os romances (de cavalaria), primeiro gênero medieval a ser destinado à leitura, eram lidos em voz alta. A ação dos menestréis deixava um largo espaço à mímica e à interpretação dramatizada (MEDEIROS, 2008, p. 106).

Dessa forma, quando tomamos uma obra no medievo, principalmente uma produção que advém desse caráter poético e/ou literário, guardadas as devidas proporções para o que se compreende como texto literário na Idade Média, devemos ter em mente essa importância da voz. Na acepção da autora, a voz, com suas qualidades próprias, seu timbre, integra esse universo literário.

Assim, de um ponto vista cultural, ou seja, na compreensão de que essas obras expressam até certa medida a história da cultura de um grupo, em um contexto geográfico e histórico, é preciso levarmos em conta que ela não se encerra no escrito, nos livros depositados nas bibliotecas dos mosteiros, castelos, escolas, universidades, etc. A cultura deve ser compreendida antes e além dessa expressão escrita.

Nessa sociedade, particularmente as que compreendem os séculos XII ao XIV, a cultura e a *intelligentsia* não poderiam ser resumidas aos centros estudantis, escolas, mosteiros e/ou universidades. Como afirma Le Goff (2003), naquele período a atividade universitária não comportava exames escritos, estando norteadas inteiramente em cursos e exercícios orais que se baseavam em testemunhos e dossiês.

Desse modo, ao compreendermos a relevância da oralidade para os estudos dos textos medievais, precisamos agora nos indagar sobre os aspectos metodológicos que nos possibilitam a análise dessas marcas nos textos escritos, tendo em vista que esses são os documentos que chegaram até nós. Em outras palavras, precisamos saber como procurar provas que demonstrem a presença da oralidade e como ela pode nos auxiliar a escrever a história desse período.

4.3 As canções goliardescas sob a ótica da teoria da oralidade

Quando Christopher de Hamel¹³⁹ e Enrique Montero Cartelle¹⁴⁰ apontam para uma vocalidade-resíduo entre os *breviários* e os *Carmina Burana* pelos *neumas* grafados acima da escrita latina (Figura 13), é porque essa convergência de fato existe em ambos os manuscritos. Na verdade, a confluência entre a escrita e a lírica sobreexcede esses dois gêneros literários. É possível afirmar que a relação entre o escrito e a voz está presente pelo menos até o século XIV no modo de se fazer literatura na Idade Média.

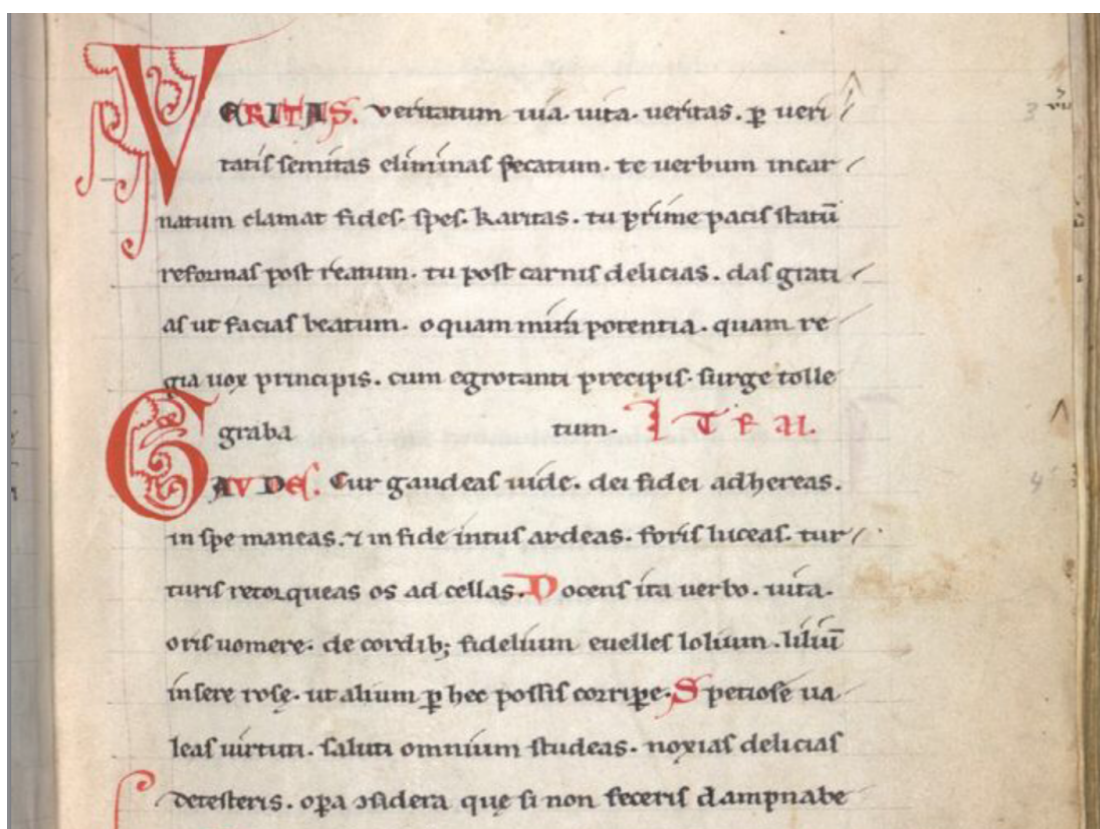


Figura 13. Fólio 2 - Excerto do poema *Veritas Veritatum* da obra *Carmina Burana*.

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

¹³⁹ "Não sei se algum estudioso moderno da literatura medieval ou da música secular observou antes esse paralelo, mas o jogo de palavras visual decerto seria notado por qualquer um no início do século XIII" (HAMEL, 2017, p. 370).

¹⁴⁰ "Este manuscrito tiene además la peculiaridad de que algunos de los poemas rítmicos que contienen están anotados musicalmente mediante neumas, dado que muchos de los poemas estaban dedicados al canto (CARTELLE, *op. cit.* p. 8).

No verbete intitulado *Literatura(s)*, Michel Zink (2006), filólogo e professor de literatura francesa medieval, afirma que a escrita, na verdade, era resultado de dois sustentáculos anteriormente fundamentados, a voz e o canto. Segundo o então Secretário Permanente da Academia de Inscrições e *Belles-Lettres* (cargo que ocupa desde 2011):

Ora, a obra medieval, até o século XIV, só existe plenamente sustentada pela voz, atualizada pelo canto, pela recitação ou pela leitura em voz alta. Em certo sentido, o sinal escrito é pouco mais que auxílio para a memória e apoio (ZINK, 2006, p. 80).

De acordo com o autor, é no canto e na voz que a escrita tem a sua razão de ser. Essa assertiva categórica faz com que grande parte da historiografia desse período reassignifique os seus trabalhos, uma vez que muito pouco tem se questionado sobre a presença de alguma notação ou inscrição antes do escrito e no próprio escrito que trouxesse outros contornos para a interpretação daquele período.

Na verdade, o que vemos é que o predomínio da escrita raramente é colocado em questão quando iniciamos nossas pesquisas historiográficas. Com o escrito, somos treinados a elevar ao *status* de deidade à hermenêutica textual. Contudo, a pergunta que deve ser feita por todo historiador da cultura que estende seus estudos para o período medieval é: de que tipo de inscrição estamos tratando?

Ora, em um mundo no qual a escrita assume condição *pis-aller*¹⁴¹, mero recurso de apoio para a memória, será que a trombeta da fama que *Clio* carrega junto a si não tenha um sentido mais alegórico do que temos dado àquele instrumental? Será que não é ela que embala sonoramente os poemas ritmados que dão corpo a um modo ímpar de se comunicar durante o medievalo?

Hipótese! Mas, por que não? Ainda mais se levarmos em conta a tese de Michel Zink (2006) de que os *neumas* são mais do que meros recursos estilísticos para um leitor desatento notar a melodia no texto; que possuem a

¹⁴¹ *Pis-aller* = alguém ou algo a que se recorre por falta de opção (ZINK, 2006, p. 80).

função de permitir a quem já os conhece reconhecer ainda mais os detalhes da lírica medieval¹⁴².

Os *neumas* contidos no codex *Buranus* são, nesse exemplo, mais do que simples recursos estilísticos para se comprovar uma musicalidade presente nos poemas em questão, mas sim um fator que compõe o expressar artístico-cultural medieval, ou seja, um 'atestado escrito' de que a oralidade sobrepunha sua inscrição. Essa é uma característica marcante da produção 'literária' da Europa medieval.

Segundo Paul Zumthor:

[...] o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII e, numa medida talvez menor, XIII e XIV passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização) desses textos. Tal é minha tese - ou hipótese. Ela abrange naturalmente as canções, mas também as narrativas e declamações de todo o tipo, as próprias crônicas (ZUMTHOR, 1193, p. 21).

Desse modo, o canto, a voz, enfim, o oral não devem ser instrumentais apenas de historiadores da atualidade, mas sim um recurso que é precioso também para o historiador da Antiguidade e Idade Média. São eles, também, o registro dos homens no tempo. Por trás da voz e do canto está, como diria Marc Bloch, a "carne humana" que o pesquisador deve farejar. Ainda para este autor,

Por trás dos grandes vestígios sensíveis da paisagem, [os artefatos ou máquinas,] por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que a criaram, são os homens que a história quer capturar. Quem não conseguir isso será apenas, no máximo, um serviçal da erudição. Já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça (BLOCH, 2001, p. 21).

Assim, cabe ao historiador utilizar os instrumentos que possam trazer resquícios de uma vocalidade-resíduo nos textos posteriormente transcritos para alimentar esse ogro faminto que é a História Cultural. Por que não fazer

¹⁴² "[...] os neumas musicais, que não comunicam a melodia a quem os ignora, mas permitem, a quem já conhece sua linha geral, reconhecer o detalhe" (ZINK, 2006, p. 81).

da hermenêutica uma deusa de outras ferramentas além do textual, como, por exemplo, a voz?

Nesse sentido, o cancionero *Buranus* serve não apenas para compreendermos a marca da oralidade entre os goliardos giróvagos, mas também, a partir da análise desses poetas, buscar a compreensão da marca que a cultura oral teve no contexto de sua produção. Para tanto, não somente os *neumas*, mas também outros índices de oralidade devem ser considerados, como a própria expressão da poética oral encontrada em sua publicação escrita. Na acepção de Hamel (2017), podem ser tidas também como uma marca de resíduo-vocálico as próprias palavras iniciais das canções que remetem à ideia de que foram feitas para serem cantadas e não lidas. E continua:

Algumas canções começam efetivamente com as mesmas palavras de salmos que são familiares nos breviários, como "*Bonum est*" e *Lauda* (HAMEL, 2017, p. 370).

Quando analisamos as marcas descritas pelo autor, vemos a presença da sonoridade, e conseqüentemente, das marcas de oralidade nos poemas. Como é o caso do fólio 56, intitulado *El amor todo lo supera*¹⁴³, que inicia com a noção de que o que virá será um canto nas palavras anunciadas como "Canto al amor", ou, por exemplo, o fólio 57, intitulado pela tradução de *Canción de amor*, que inicia também com a ideia de uma canção.

Dessa maneira, percebemos que o texto poético medieval possui em sua composição algumas estruturas e características que o encaminham para um sistema estético e/ou estilístico de representação. É à vista dessas formas que o próprio Hamel (2017) acrescenta que tanto o jogo de palavras quando o visual seria facilmente perceptível no século XIII¹⁴⁴.

Outra característica apontada por Hamel (2017) está relacionada às estações do ano. De fato, os poemas goliardescos apresentam, em vários momentos de seus versos, odes iniciadas com essas marcações, presentes, especialmente, nos poemas de amor. Para Hamel:

¹⁴³ Tradução de Enrique Montero Cartelle, 2001, p. 51.

¹⁴⁴ Cf. HAMEL, *op. cit.* p. 370, "Algumas gerações mais tarde, o trovador franciscano Mapfre Ermengau chamou sua coleção de versos seculares de *Breviari d'amor*, fazendo igual associação até mesmo no nome".

Comenta-se com frequência que os poemas de amor de *Carmina Burana* seguem uma sequência que vai da primavera ao outono: a mesma coisa faz o volume de verão de um breviário, da Páscoa até o último domingo que antecede o Advento (HAMEL, 2017. p. 370).

De certo modo, uma dimensão mais ampla das obras goliardescas nos remete a essa ligação com outras obras do período, apresentando essas figuras giróvagas como expressões e frutos de um grupo que buscou compreender e expressar seu tempo por meio de suas canções, usando como modelo tudo o que lhes era possível e passível de ser adquirido, seja por meio das relações vividas nas cidades, seja pelo conhecimento adquirido nas escolas e universidades.

Em consonância com Montero (2001), não poderíamos apreciar o real valor dos *Carmina Burana* se perdêssemos a ideia de que essas obras não eram tidas para a leitura e sim para o canto e até mesmo em alguns momentos para a dança¹⁴⁵. Entre as marcas de oralidade, temos na composição estrutural das canções goliardescas algo que, corroborando Zumthor, seja a expressão mais nítida dos resíduos vocálicos da presença da oralidade no escrito. Para este autor, a composição da repetição de palavras, em uma estrutura textual, remete em grande parte à presença de uma notação musical quando nos reportamos às produções poéticas da Idade Média.

E de acordo com Paul Zumthor, entre o início do século XII e meados do século XV, por todo o Ocidente se produziu uma racionalização do oral da qual somos resultantes, sendo preciso compreender que antes desse período:

A oralidade da poesia medieval é menos uma questão de fato, supondo reconstituição e prova, do que de explicação, visando a superar uma alteridade recíproca. A voz medieval não é nossa, pelo menos nada nos assegura que em seu enraizamento psíquico ou em seu desdobramento corporal seja idêntica; desintegrou-se o mundo onde ela ressoou é onde produziu - este o único ponto certo - a dimensão de uma palavra (ZUMTHOR, 1993, p. 22).

¹⁴⁵ De acordo com CARTELLE (2001), "Tampoco sabemos mucho de la realización en la danza de los poemas rítmicos de los *Carmina Burana*, pero sí sabemos por su estructura, por indicaciones internas y por noticias externas, que algunos de ellos estaban destinados a ser bailados en determinadas fiestas, algunas de las cuales tienen, como las fiestas de mayo, un decidido componente popular, como se advierte, por ejemplo, en el poema 168 (CARTELLE, 2001, p. 37).

Tal musicalidade certamente foi percebida por Carl Orff, alguns séculos depois, ao compor sua magistral Ópera, homônima (1937). Porém, devemos frisar que a musicalização dos poemas *Buranus* não seu deu apenas por esse compositor, e que a sua composição é um exemplar único de sua interpretação pessoal, pois a sonoridade musical era própria desses poemas¹⁴⁶. Apenas para exemplificação, podemos verificar essa musicalidade no poema *Veritas Veritatum*^{147, 148} (Figura 13). O poema em questão apresenta várias marcas de *neumas* sobre suas inscrições, que segundo alguns comentadores são pontos cruciais para se compreender tal manuscrito.

De modo geral, o que buscamos assinalar é que a construção de uma mentalidade referente à oralidade nos traz, paralelamente, a compreensão de toda uma estrutura de sociedade voltada para tradições poéticas. E que em grande medida essas expressões cantadas pelos goliardos nos fazem perceber as transformações de um tempo vistas por um segmento. Nos termos de Cartelle:

No se podrá apreciar el valor real de los *Carmina Burana* si no se tiene muy presente que los poemas rítmicos están destinados al canto y que el texto que leemos es, por así decirlo, sólo el libreto o la letra de una composición musical (CARTELLE, 2001, p. 37).

Dessa maneira, a compreensão e a importância do oral para a construção do contexto e das produções goliárdicas são, em grande medida, as lentes que escolhemos para compreender as transformações dos séculos XII e XIII. Em outras palavras, é sobre a ótica dessas canções e da compreensão de que são canções e, desse modo, possuem o seu *locus* de

¹⁴⁶ Cf. CARTELLE, *op. cit.* p. 37, "En este sentido señalamos de nuevo que la música que Carl Orff puso a los *Carmina Burana* en 1937 es una recreación personal suya particularmente espléndida, que no pretende en modo alguno reconstruir la música original".

¹⁴⁷ Intitulado pela tradução espanhola de Cartelle como *El pecado*. Trata-se do poema de número 21, que traz como centro a vida pecaminosa de algumas autoridades eclesiásticas, mais especificamente, os prelados. Também é uma referência ao versículo bíblico do livro de Eclesiastes, a saber, 1, 3 e 12, 8.

¹⁴⁸ Escolhemos um poema que não foi musicalidade por Orff, para exemplificar que a marca sonora está presente em todo o manuscrito.

produção e divulgação que compreenderemos uma faceta dessa rica história que foi o renascimento citadino.

5. CAPÍTULO IV

IN TABERNA QUANDO SUMUS: AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS NOS SÉCULOS XII E XIII

“A diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que constrói, tudo o que toca, pode e deve fornecer informações sobre eles”
Marc Bloch

Neste capítulo, discorreremos sobre como os goliardos, por meio de suas canções, expressavam o mundo por eles compreendido à sua maneira. Ao se comunicarem mediante suas canções, expressavam para aquela sociedade, historicamente localizada entre os séculos XII e XIII, todas as suas angústias, seus sonhos, sua dimensão de contexto, ou seja, produziam cultura. Ao percebermos tal espectro do medievo, conseguimos ter em mente, em uma perspectiva historiográfica da Nova História Cultural, que os goliardos eram produtores e produtos de sua própria história, de seu próprio tempo. E mais, ao cantarem seus poemas, também produziam cultura.

Nesse sentido, para nossa pesquisa, a performance realizada pelos nossos cancioneiros, que de quando em quando estavam em seus variados espaços pelos quais transitavam, era a de produtores culturais. Desse modo, assim como a escritura e a leitura são práticas criadoras de cultura, a oralidade também o era. Ainda mais no contexto de uma sociedade como a da Idade Média. Nessa direção, acrescentamos que cada espectador, cada ouvinte recria a canção proferida inúmeras vezes pelos vagantes goliardos de uma nova forma, comparando as suas próprias representações de mundo. E de acordo com José D'Assunção Barros, em seu artigo intitulado *A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier*:

A História Cultural enfoca não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais como também os seus mecanismos de recepção (e já vimos que, de um modo ou de outro, a recepção é também uma forma de produção) (BARROS, 2005, p. 128).

Essa talvez seja a maior contribuição da Nova História Cultural, que insere no decurso do século XX e, mais precisamente, em fins do mesmo, uma série de possibilidades de novos objetos de análise perpassando os mais variados estudos que envolvem a ampla noção de cultura. Nas palavras de Barros:

Antes de tudo, convém lembrar que a nova História Cultural tornou-se possível na moderna historiografia a partir de uma importante expansão de objetos historiográficos. Apenas para antecipar algumas possibilidades destes novos objetos, faremos notar que esta modalidade historiográfica abre-se a estudos os mais variados, como a "cultura popular", a "cultura letrada", as "representações", as práticas discursivas partilhadas por diversos grupos sociais, os sistemas educativos, a mediação cultural através de intelectuais, ou a quaisquer outros campos temáticos atravessados pela polissêmica noção de "cultura" (BARROS, 2005, p. 126).

Nesse leque, uma prática cultural como as canções goliardescas não é constituída apenas no momento em que foi inscrita no *codex Carmina Burana* pelos copistas da época, mas em uma concepção mais ampla, como, por exemplo, quando um goliardo cantarolava suas composições em uma taberna e/ou qualquer outro espaço, ou quando um ouvinte se atentava àqueles versos, bem como quando, na posteridade do século XIX, o manuscrito foi encontrado e musicado por Carl Orff.

Cabe para este estudo a análise dessas expressões mediante o universo de abrangência do que compreendemos das "práticas" e das "representações" culturais. Buscamos entender em que medida as práticas relativas aos estudantes errantes do medievo geram representações via suas canções expressas nos *códices* existentes, ou vice-versa: suas representações se inserem no mundo presentificado por eles entre os séculos XII e XIII.

Precisamos frisar sempre que mesmo a análise partindo de um texto escrito, devemos levar em consideração o modo como essas práticas chegaram aos sujeitos do medievo, pois só assim podemos compreender a dimensão de algumas de suas possíveis representações. Ressaltamos, nesse sentido, que a apreensão dessas práticas se deu por meio da oralidade. Somente compreendendo essa esfera podemos dar continuidade a nossa

pesquisa. As práticas de leitura, performance e escuta do medievo eram, em sua grande maioria, calcadas na oralidade.

Para tanto, definimos a seguir o que se entende por "práticas" e por "representações", e observamos como ambos os conceitos podem lançar luz sobre a compreensão cultural de mundo de um grupo tão ímpar e atuante na sociedade da Idade Média Central como foram os goliardos por meio de suas canções.

5.1. Uma nova sociedade, novas práticas e novas representações

Como vimos até aqui, a Idade Média, em especial a Idade Média Central, trouxe aos seus contemporâneos uma série de transformações que fizeram com que esse período se destoasse dos momentos antes vividos. Destacamos os séculos XII e XIII para o movimento citadino. E na conjuntura dos fatos que formaram esse contexto, encontramos os goliardos como produtos e produtores de novas práticas e representações sociais.

Nessa direção, indagamos: seriam as canções goliardescas performadas em um recinto privado até a adequação da sonoridade e da rítmica se internalizar no sujeito que a canta, ou seriam cantadas em praças públicas, tavernas e bares, de cidade em cidade, de escola em escola? Sabemos que assim como um livro possui diferentes práticas culturais que aparecem em suas várias fases de construção e divulgação, assim também o eram as produções orais, estando também sobre as regras, no caso da nossa análise teórica, condicionadas aos conceitos de práticas e representações.

Dessa maneira, cantar suas composições em um ambiente era uma prática cultural da qual participavam os goliardos medievais, que dessa forma contribuíam para elaborar, por meio de suas canções, uma série de representações a serem reforçadas ou difundidas (a vagabundagem, o jogo, o vinho, a vida estudantil, o amor, a moral daquele grupo). Desse modo, podemos endossar o que são práticas culturais, que, conforme Barros (2005, p. 132), estão ligadas aos produtos culturais de composição artística e literária, mas também de padrões de vida cotidiana.

Paralelamente ao conceito de práticas culturais está o conceito de representação, com noções complementares. Segundo Chartier (1990, p. 16), cabe a esse conjunto explicativo a compreensão e identificação de como se expressa uma realidade social, em seus diferentes lugares e momentos, como é construída, pensada e dada à leitura. Nessa noção, podemos inferir uma posição política para a ideia de representações. Em outras palavras, quando analisamos essas interferências de cunho cultural, notamos que o poder e a dominação estão sempre presentes. Assim, é de se confirmar que o conceito de representação exclui em sua essência a ideia de neutralidade, uma vez que produz estratégias e práticas que afirmam e legitimam um grupo social.

De acordo com Chartier (1990, p. 17):

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.

Os grupos criam representações que tencionam a *práxis* histórica. Nesse aspecto, a sociedade em que os sujeitos agem e criam suas identidades é sempre vista como um mundo com representação e vontade à medida que a própria existência desses sujeitos é o que os diferencia dos demais, no tempo e no espaço. Na acepção de Chartier, as representações são tidas como segmentos, classificações e/ou divisões que nos apresentam enquanto estudiosos uma maior compreensão da organização e apreensão do mundo sociocultural.

É muito importante que retomemos aqui a pergunta inicial que leva o título desta pesquisa, a saber: Goliardos: clérigos devassos? Quando inserimos a interrogação que perpassa toda a construção de nossa investigação, temos em mente que esse grupo, por si só, imprime uma representação, não apenas única do mundo, mas marcante quando comparada a seu contexto histórico-cultural.

Quando chegamos a esse estágio da nossa análise, conseguimos identificar, por meio de suas canções, que os goliardos são sujeitos que, de algum modo, imprimem, por meio de suas canções, grande parte das

transformações culturais dos séculos XII e XIII, bem como suas representações sobre como se viam e o que viam.

Em uma curva ascendente de autoexpressão na religião e na sexualidade, estão as canções goliardescas marcadas pela esfera citadina e os múltiplos espaços que a compõem. Na força das tensões presentes nos discursos da época, o *Carmina Burana* se fez enquanto uma pequena síntese da grandiosidade que foi ser e se entender como um goliardo. É nesse meio que conseguimos compreender melhor como esses sujeitos se representavam na sociedade. Por meio de uma disputa, esses clérigos colocavam na voz de uma mulher como eles seriam melhores amantes quando comparados aos cavaleiros. A partir da quinta estrofe da canção 82, a seguir, podemos observar a existência de uma *disputatio* entre duas personagens femininas, a saber, Tima e Lapatia, para averiguar qual seria o melhor.

Para além de representar uma ordenação social que estava em transição com o crescimento das cidades e conseqüentemente uma gradativa perda do papel do cavaleiro em detrimento das funções da esfera citadina, temos também a possibilidade de analisar como esses clérigos se viam enquanto grupo, reconhecendo pela diferença a existência e a unidade fundadora do que é ser um goliardo.

(5) Tima y Lapatia
establecieron esta discusión:
"-el caballero por su belleza
Es digno de nuestro amor."
"-de su poca cabeza
No puedes esperar satisfacción."
Estr.¡ Ooo aiea!
+ ¡O amor inconsolable!
¡sabe amar el clérigo
Mejor que el caballero!

(6) "-mas en sus cabalgaduras el caballero
reproduce nuestro rostro bello,
con seda en la ropa que abriga
y en su escudo con tinta"
"¿dé que nos sirven tales cosas,
Cuando nuestro propia belleza se arruina?"
Estr.¡ Ooo aiea!
+ ¡O amor inconsolable!
¡sabe amar el clérigo
Mejor que el caballero!

(7) "el clérigo en el invierno
se cuida de nuestro alimento,
de los paños que cubren nuestro cuerpo
Y también nos regalan muchos objetos".
Así pues, gana el clérigo sin excepción,
Tal es el dictamen del amor.
Estr. j Ooo aiea!
+ ¡O amor inconsolable!
¡sabe amar el clérigo
Mejor que el caballero!¹⁴⁹

As tensões presentes na canção ora reproduzida revelam uma das ideias clássicas de Chartier sobre como se dão as representações. Mais especificamente, no duelo entre Tima e Lapatia sobre quem é o melhor amante, visualizamos paralelamente a própria dimensão de leitura que esses goliardos faziam do mundo. Era um mundo de tensões, em que os goliardos faziam com que se conhecesse a sua existência e a validasse para a ordem social.

Com ênfase em uma estrutura de argumentação característica do momento nas escolas e universidades, a disputa se dá em prol dos melhores argumentos. Não é por acaso que o principal argumento em prol do cavaleiro é a presença do rosto da donzela em seu estandarte, enquanto que ao clérigo cabe o sustento de suas amadas. A própria ideia da *intelligentsia* citadina dos ambientes escolares e, conseqüentemente, da valorização do sujeito das letras diante do não-letrado se dá pela falta de cérebro desse último, como uma clara exibição de uma unidade instrumentalizada pela representação da goliardia.

É nesse sentido que compreendemos o que Villena (2010) afirma ser o goliardo um representante da tradição intelectual, mostrando o seu repúdio à ignorância, como sendo o cavaleiro "desprovido de cérebro". Nas palavras do autor:

El goliardo - y en eso inicia también una larga tradición intelectual - desdeña el campesinado, como sinónimo de rudeza e incultura. No se trata, naturalmente, de ninguna cuestión social, sino de una extremada defensa de los valores del intelecto, en un mundo que los desconoce o los desdeña (VILLENA, 2010, p. 70).

¹⁴⁹ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 129-131.

Nesse aspecto, o cavaleiro não representa apenas a figura do guerreiro, mas também a própria difusão das narrativas bélicas amplamente divulgadas naquele momento, tais como as canções de cavalaria. Assim, o argumento se reforça à medida que narra o jogo de poder do discurso no qual os goliardos se inseriam. Ao se apresentarem como melhores amantes, manifestaram-se também diante dos seus sentimentos e experiências, ou seja, como se viam e como queriam ao mesmo tempo se fazerem ver. Ainda nas palavras de Villena:

La verdadera nobleza no la otorga el nacimiento, sino la virtud, el espíritu, la inteligencia. En esta actitud del goliardismo, en esta protesta ante un estrato social entonces importantísimo, hay de nuevo dos líneas que se encuentran. Una, la que defiende como primordiales los valores de la inteligencia (el goliardo, repito, ha de ser un intelectual) y otra la que detesta en el noble por la sangre al militar y al guerrero que éste solía ser entonces (VILLENA, 2010, p. 70).

Ao se encontrarem no ambiente mais vanguardista da época, a saber, as escolas e universidades, os goliardos, direta e/ou indiretamente, transpunham para a sua poesia o esse choque de cultura que vivenciavam em seu cotidiano citadino. Naquele espaço, a vazão à reflexão tomava conta de suas mentes e algumas materializações dessas tensões se deram em forma de canção.

A análise das representações no campo da cultura se dá na medida em que conseguimos compreender o que evidenciam essas tensões. Nas palavras de Chartier:

A idéia de tensão [...] é sempre a idéia de demonstrar que não há possibilidade de ler qualquer fenômeno de maneira unitária, de uma maneira que não englobe as contradições. [...] É porque se reconhecem essas tensões que nós, como cidadãos, temos um espaço de intervenção (CHARTIER, apud CARVALHO, 2005, p. 158).

Ao retomarmos a canção 82, conseguimos perceber como os goliardos, na medida em que produzem sentido à sua existência como um grupo letrado em contraposição aos cavaleiros, estão constituindo e construindo suas formas de se autocompreender como grupo, como clérigos, como sujeitos. E também,

na medida em que cada espectador, ouvinte vê e ouve suas canções, são os goliardos também produtores de práticas culturais, uma vez que possibilitam uma nova representação para o seu mundo.

Mas talvez a mais emblemática canção seja a 92. Conhecida como *Altercatio Phyllidis et Flore*, há a presença de alguns lugares comuns do cancionero goliardesco, como a natureza e a primavera. A presença dessas temáticas é tão forte que foram transcritas para o *codex* em forma de imagem, quando representavam a figura do amor por meio da flor entregue à donzela pelo moço, presente na canção de número 77. Por conseguinte, também a natureza e a primavera representativas das canções de amor (fólio 72, dois quadros sobre a natureza).

Nessa ode, o eu lírico inicia a canção com a descrição de duas mulheres recém-despertadas em um ambiente primaveril. Ao principiarem sua caminhada, Filis e Flora acabam por encontrar uma sombra próximo a um rio, a qual usam para descansar e iniciar uma *disputatio* sobre quem poderia ser o melhor amante, o clérigo ou o cavaleiro.

Novamente a questão é trazida à tona, o que demonstra a força das questões militares naquela sociedade e/ou grupo de clérigos. Ao se iniciarem nas reflexões sobre o amor, apresentam ora mais delicadamente, ora mais fervorosamente a visão do local social que esses dois grupos ocupam na ordem da sociedade dos séculos XII e XIII.

Flora opta pelo clérigo, enquanto Filis se enamora do cavaleiro. Ambas a sua maneira apresentam uma série de argumentos sobre o motivo de sua escolha:

(12) [Filis] "nobre caballero", exclama, "mi desvelo, mi Paris"
¿dónde ahora militas y dónde moras?
¡oh vida de la milicia, vida singular
Única digna del gozo de Dione como hogar!"

(13) mientras la muchacha a su caballero recuerda,
Flora sonriendo la miró de soslayo
Y entre sonrisas le replica como un enemigo:
"podrías decir que amas", le dice, "a un mendigo".

(14) [Flora] "¿más que hace ahora Alcibiades, mi desvelo,
de toda la creación más digna criatura,
a quien adornó con todas las gracias la natura?
¡oh, feliz sólo el estado del clérigo!"

(15) A Flora Filis le replica con verbo duro y con palabras que sublevam habla Flora: "¡Mira la jovencita", dice, "de corazón puro cuyo pecho noble sirve a Epicuro!"

(16) ¡Líbrate, líbrate, probrecilla, de ese ardor impuro! Sólo el clérigo, en mi opinión, es Epicuro; ninguna elegancia a ese clérigo le concedo con su cuerpo rechoncho de gordura y sebo¹⁵⁰.

Na medida em que conseguimos historicizar esses discursos, podemos visualizar algumas práticas e representações intrinsecamente ligadas ao contexto de produção desses lugares culturais ocupados pelos goliardos. Por isso, novamente conseguimos ver no discurso dos goliardos uma tensão, uma disputa pelo local de aceitação de suas respectivas práticas. É a aceitação do seu modo de vida e de sua compreensão histórica do mundo. Será pela boca de Flora que verificamos uma identidade goliardesca.

(21) "Con toda libertad", dice, "Filis, has hablado, eres de muy viva dicción y aguda, pero en realidad la verdad no has alcanzado para que hagas prevalecer sobre el lirio da cicuta".

(22) Dijiste del clérigo que se regala a sí mismo y lo consideras esclavo del sueño, del beber y del comer. Así suele el envidioso la honradez entender; permíteme, pues, un momento, que voy a responder.

(23) Tantos y tan grandes bienes, lo confieso, tiene mi querido que nunca piensa en bien ajeno. Despensas de miel, de aceite, de Ceres, de Lieo, el oro, las piedras preciosas, las copas están a su servicio.

(24) En tan agradable abundancia de la vida clerical, que no puede ser descrita con la voz, revolotea y bate sus dos alas Amor, Amor inagotable, Amor inmortal¹⁵¹.

Nesse aspecto, o discurso dos goliardos é uma tensão; uma disputa pelo local de aceitação das suas respectivas práticas. É a aceitação do seu modo de vida e da sua compreensão histórica do mundo. É ali, na performance

¹⁵⁰ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 153-164.

¹⁵¹ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 153-164.

com os clientes da taberna que é exposta toda a riqueza desse subgrupo. Protagonistas de uma nova forma de viver, de uma nova valoração dos sujeitos, nos goliardos está a vital força que é ser errante, boêmio e estudante. Falam para os pobres, cidadãos comuns da Idade Média Central, porque de lá também vieram outrora, antes de adentrarem as portas das escolas e universidades.

Nesse sentido, pela boca de uma donzela, a saber, Flora, os goliardos se vangloriavam do seu modo simples e errante de viver e viam nessa conduta uma certa nobreza e superioridade quando comparada ao estilo bélico dos cavaleiros:

El goliardo, hombre de libros, de inteligencia, vitalista y anárquico, desdeña en una dialéctica natural al hombre de armas, amante y guardador de la fuerza, del orden, del sometimiento y de la disciplina (VILLENA, 2010, p. 70).

A forma como chega o produto cultural é influenciada pelo modo que é produzido e difundido até chegar a seus receptores. Os hábitos, gestos, práticas e representações culturais do receptor também são influenciadores. Assim como os textos podem ser lidos de maneiras diferentes, por que não poderíamos sugerir que as canções assim também o eram? O *locus* do ouvinte é fundamental para a sua compreensão dessas canções. A título de exemplo, talvez um cavaleiro não se entreteria da mesma forma que outro goliardo ao ouvir a canção ora referida.

Em outras palavras, a historicidade do sujeito histórico é determinante para a sua compreensão e representação dessas canções. Nessa direção, para um goliardo como Abelardo, que repudiava publicamente o ofício militar¹⁵², tais canções imprimiam e justificavam o seu modo de vida. Para além de um tema recorrente que atravessou a Idade Média, como é o caso da inteligência *versus* força, a retomada do escrito de Benediktbeuern deve também perpassar essa dimensão.

Outras canções emblemáticas são as que estão localizadas entre o período de 187-226, pois as representações goliardescas de seu grupo são expostas de modo mais categórico e explícito. São chamadas de canções

¹⁵² Cf. Villena 2010, *Op. Cit.* p. 70.

lúdicas e de taberna. A partir delas, dessa parte do cancionero, observamos como os goliardos compreendiam a si e ao mundo. Sendo assim, selecionamos quatro para cada tópico por acreditarmos que são as que mais expressam o que é representativo de ser goliardo na Alta Idade Média.

5.2. Os goliardos diante dos poemas de jogos

As canções ditas tabernárias são aquelas que englobam tanto os jogos, como as tabernas. Neste estudo, as separamos em duas partes, a saber, de jogos e de taberna, e podemos inserir, para ambas as canções, um diálogo também sobre o vinho. Todavia, como as canções sobre as tabernas acabam deixando ampla margem para um diálogo sobre o vinho, decidimos inserir, nessa segunda parte, uma discussão referente à presença das canções báquicas nesta seção. É preciso esclarecer que tais divisões possuem mais um caráter didático do que especificamente sistemático das canções, uma vez que, no *locus* de ação goliardescas, todas ocorreram concomitantemente. Iniciamos pelas canções de jogos, ressaltando algumas observações quanto a essa prática no contexto do medievo.

Devemos pontuar que quando se fala em jogos na Idade Média, precisamos de ter em mente que aquela sociedade não criou essa prática. Muito antes havia a necessidade de modo didático-pedagógico de se pensar as práticas lúdicas. A instituição dos jogos na vida social e cultural dos indivíduos vinha desde o mundo greco-romano como aspecto fundamental para a construção dos conceitos a serem internalizados pela sociedade, cabendo a eles uma parte da formação da vida social, pessoal, cultural, assemelhando-se aos ritos sociais que estimulavam a unidade das atividades em grupo (Figura 14).



Figura 14. Fólio 91 - Os jogadores de tábula

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

Por meio dos jogos era possível construir os sentimentos de laços cívicos. Nesse sentido, a *paídia* (jogo) estava intimamente inter-relacionada à *paidéia* (educação). Tais aspectos continuaram presentes no mundo medieval, vistos ora com aceitação, ora com ressalvas, como vemos a seguir.

Embora defendidos por uns como exercício benevolente às práticas sociais, e criticados por outros como regressão das boas práticas cristãs da vida terrena, os jogos se mantiveram em um limbo conturbado até a Idade Média Central. Foi somente a partir do crescimento das cidades, reversão do processo de ruralização que a Europa Ocidental conheceu, que os jogos voltaram a ganhar destaque na vida sociocultural dos indivíduos.

Com as cidades, houve novamente um intenso borbulhar citadino, levando paulatinamente os padrões de comportamento a se alterar e a se criar novas práticas, formas e representações de convívio cultural e social. Aos poucos, com as especializações que surgiram, vieram as formas de se divertir e jogar na Idade Média Central.

Nesse sentido, os cidadãos medievais tiveram diante de si uma significativa disposição de elementos lúdicos em seus dias. O jogo, como fórmula de escape, era uma maneira de sobreviver a todas as intempéries que a vida dura daquela sociedade permitia experimentar. Passados de geração em geração, os jogos estiveram presentes de maneira forte e arraigada naquele contexto, como afirma Huizinga em sua obra *Homo Ludens*:

A cultura medieval era sob muitos aspectos rude e pobre, mas não pode ser considerada primitiva. Sua tarefa era a elaboração de material tradicional, cristão ou clássico, e assimilá-lo sob uma forma nova. Só quando não se enraizava na antigüidade, nem era alimentado pelo espírito eclesiástico ou greco-romano, havia lugar para uma intervenção do fator lúdico e para a criação de alguma coisa inteiramente nova (HUIZINGA, 2000, p.129).

Podemos concordar que a Idade Média esteve, à sua maneira, permeada pelos jogos, mais especificamente durante a Idade Média Central, uma vez que a retomada das cidades, bem como a construção de novas, fez com que o elemento lúdico passasse a novamente fazer parte novamente da vida das pessoas. Segundo o autor, esse período conheceu uma saturação em suas formas de lazer e diversão: "*A vida medieval estava saturada de jogo*" (HUIZINGA, 2000, p. 129).

É preciso compreender que apesar de existir uma infinidade de possibilidades, nem todas estavam disponíveis a todos os cidadãos. Eram práticas distintas, de acordo com a classe econômica e social a que o indivíduo pertencia. Como exemplo, aos senhores feudais coube até a disposição de recursos para praticar tal atividade, a caça, os banquetes e os torneios que envolviam a cavalaria (FRANCO-JÚNIOR, 2006).

Conforme Durant (1950), existiam outras formas de lazer que contemplavam os mais pobres na sociedade do medievo, entre elas assistir às reuniões públicas, como torneios e julgamentos, em que lhes eram distribuídos alimentos. Outra forma de lazer era acompanhar as procissões religiosas e os desfiles militares, sempre repletos de muitas imagens e decorações de santos, cavaleiros e mercados (DURANT, 1950).

É possível compreender que, assim como em outras épocas, a Idade Média teve em seu seio vários jogadores e que os jogos marcaram forte presença em sua cultura. A esse respeito, afirma Huizinga que:

Em resumo, a Idade Média conheceu uma influência extraordinária do espírito lúdico, não quanto à estrutura interna das instituições, que era de origem predominantemente clássica, mas quanto ao cerimonial através do qual essa estrutura era exprimida e ornamentada (HUIZINGA, 2000, p. 129).

Compreendemos que os goliardos atribuíram especial atenção aos jogos, marcando com canções o que entendiam ser os jogos presentes em seu cotidiano. Podemos perceber, tendo em vista o *locus* de produção dessas canções e o tipo de jogos disponíveis a esses errantes, qual era o mundo acessado e conseqüentemente representado por eles.

Para tal intento, separamos quatro canções que acreditamos serem as mais representativas desse coro de jogadores, a saber, as canções de número 195, 207, 209, 210. São canções que, a nosso ver, apresentam um pouco daquela sociedade de transição que foram os séculos XII e XIII. Uma geração de entraves, disputas de territórios, disputas de narrativas, de prioridade que se fizeram presentes nos versos goliardescos. Sob a ótica das canções de jogos, vemos retratadas algumas das formas de se posicionar no mundo e de se compreender, direta ou indiretamente, como sujeitos pertencentes daquela atmosfera.

A canção 195 é típica canção de taberna. Entre os seus elementos estão os principais ingredientes de uma vida goliardesca:

(1a) Si tú, orgulloso por tu habilidad con los dados,
te regocijas de estar en compañía de los "vagabundos"
nunca debes el vino despreciar,
debes las tabernas amar.

(1b) La infusión de Baco, que el espíritu es
impulsa a la gente al deseo de beber;
el dolor de las penas
libera y a la alegría lleva.

(1c) Nuestra comunidad ningún límite tenga,
en Decio confiando que beba sin tregua
Pues todos sabemos que lleva desde la cuna
el escudo de la Fortuna.

(1d) ¡En el frecuente ejercicio muéstrate aplicado,
sé hábil con los dedos! Tienes que estar entregado
a los engaños de los dados
con la esperanza del salario.

(2a) El que pierde su manteo
sabe que Decio
de la Fortuna es el mensajero
para él no providencial,
porque juega con temeridad,
queriendo beber sin pagar.

(2b) El afán del jugador
es ser consciente del engaño;
el fastidio del perdedor
es para él un gustazo,
el que gana el manto
con la trampa del engaño¹⁵³.

Essa canção possui vários elementos de uma vida goliardesca, a começar pelo ambiente em que ocorre o enredo por ela narrado. Estamos tratando da taberna e de uma partida de dados regada a vinho e canções. Logo na primeira estrofe, vemos que o goliardo é um *bon vivant*. Aconselha seus pares a seguir seus passos quando afirma que o lugar dos bons jogadores é entre os *vagabundos*, sinônimo aceito replicado pelos próprios goliardos para se identificarem.

Para além, outros elementos se destacam na canção, bem como em diversas canções dos goliardos, a saber, a presença da cultura greco-latina. Sabemos, em consonância com Jean Lauand em sua obra *O xadrez na Idade Média*, que:

A história da educação na Idade Média caracteriza-se por ser um grande aprendizado: inicialmente como assimilação da cultura antiga, romana e grega, em condições muito precárias de acesso a fontes. E, posteriormente, sobretudo a partir do século XII, dá-se a recepção desse mesmo legado também através dos árabes que, tendo tomado em sua expansão centros de cultura grega como Alexandria, acolheram e desenvolveram esse patrimônio cultural. (LAUAND, 1978, p. 21).

Nesse sentido, a presença de Baco, Décio e até mesmo da Fortuna detém essa relação entre o conhecimento apreendido dentro dos ambientes

¹⁵³ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 191-195.

escolares e a sua mescla com a vida urbana. Ao citar Baco, temos a presença do vinho, bebida comum na Idade Média. O vinho é inseparável do pão durante as refeições. Mas nos chama atenção, na análise em questão, é que a canção reporta ao deus *Decius*, patrono dos jogadores de dados. Há nesse deus uma ambiguidade, uma vez que juntamente com a Fortuna tudo dá, mas tudo tira em um rolar de dados:

(4b) En la taberna
el engaño sin tregua
en el juego está a menudo.
Al que lo ama
muchas veces brama
al quedarse con el torso desnudo.

(5) "Malditos sean, Decio, tus regalos,
lo tuyo es la insidia y el engaño;
Tú provocas una multitud de lamentos,
ocasiones de los dientes el tintineo¹⁵⁴.

Nesse aspecto conseguimos, por meio dessa canção, penetrar um pouco mais no que está por trás das práticas dos jogos pelos goliardos em suas noites nas tabernas. Percebemos na menção a esses deuses, bem como a outras figuras ilustres que permeiam suas canções, uma mescla entre os saberes das escolas e universidades no ambiente citadino. Não era somente *Decius* que estava em jogo, isto é, não eram apenas os dados que estavam rolando. Para além disso, representa como os goliardos tinham em suas canções termos que circulavam entre os diversos ambientes dos diferentes níveis culturais daquela sociedade. Em outras palavras, de uma forma alegre e divertida, a canção apresenta e representa uma forma de diversão proporcionada aos goliardos. E mais do que isso, nos mostra a presença de culturas, ora folclóricas, ora religiosas, presentes em seus versos.

Com vários elementos da cultura medieval dos séculos XII e XIII, a começar pela própria forma de lazer que é a canção de taberna, construímos paralelamente uma ideia de quem foram os clérigos errantes e quais eram as suas referências de mundo. Outra característica que merece relevância é a própria descrição de quais jogos estão sendo narrados, que no caso, são os dados. O fato é que, durante aquele período, vemos a presença dos jogos de

¹⁵⁴ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 191-195.

mesa entre a população do medievo, sendo os dados um dos jogos mais populares e de fácil acesso nas tabernas.

Em um artigo intitulado *O jogo de dados na Castela Medieval*, Marco Antônio de Oliveira Pais (2000) disserta sobre alguns dados que nos levam a compreender que, com o crescimento urbano, novas práticas de lazer foram inseridas na sociedade e, não apenas Castela, mas toda a Europa do Medievo conhecia e praticava os jogos de dados, sendo, quiçá, o mais popular do período. Nas palavras do autor:

A difusão do comércio e aumento da circulação monetária favoreceu o surgimento de várias atividades inexistentes na sociedade predominantemente rural que a antecedeu, modificando certos hábitos e comportamentos sociais. Na área da diversão, por exemplo, encontramos vários jogos, dos quais o mais difundido foi o de dados, fato que pode ser comprovado através de uma variedade de documentos. Vemos então surgir nas cidades castelhanas, principalmente junto às tabernas e aos bordéis, as chamadas casas de *tafurerias*, onde homens e mulheres iam arriscar a sorte (PAIS, 2000, p. 71-72, grifos do autor).

É nesse sentido que as canções goliardescas nos dão um belo exemplar dessas práticas, e mesmo não sendo incitadas, aliás, muito pelo contrário, até proibidas, se faziam presentes na vida de alguns dos clérigos do medievo.

Nessa direção, Hilário Franco Júnior (2001), pondera que

Na teoria, os clérigos procuravam evitar a ociosidade, mãe do pecado, e deviam limitar-se a cantar, a ler, a conversar entre si ou a passear pelo claustro. Na prática, visitavam parentes e amigos leigos, faziam pequenos jogos de adivinhação e mímica, viajavam em peregrinação e para ir a sínodos e concílios. Os de comportamento menos rigoroso, como os goliardos, não dispensavam a taverna, o jogo de dados e mesmo, às vezes, o bordel (FRANCO-JÚNIOR, 2001, p. 169).

E os dados talvez sejam de fato um dos jogos mais populares entre os goliardos, remetendo até mesmo a sua representação por meio de uma imagem entre as suas canções. Para além da questão lúdica, os dados possuíam também um viés alegórico. Em suas práticas contendo três dados, é possível inferir, de acordo com Flávio Campos em seu artigo *A agonia lúdica*:

guerra, competição e fortuna nos jogos medievais, que os dados traziam a imagem do tempo. Segundo o autor,

Em primeiro lugar, relatava as considerações alegóricas de alguns jogadores que praticavam o jogo com três dados para representar os três momentos da vida: presente, passado e futuro (CAMPOS, 2008, p. 6).

É interessante notar essas minúcias que poderiam estar presentes nas práticas dos jogos daquele período, tendo alegoricamente outros significados que vão para além da partida. Entre o fólio 91, temos a imagem da partida de dois tipos de jogos, o de cartas e o de dados. Vemos na imagem em relação aos dados que o jogador vestido de roupa verde está na vez, lançando os dados, na mesa e os outros jogadores estão acompanhando a partida (Figura 15). Pelo número de dados lançados, podemos perceber que no período, pelo menos para o escrivão, a prática se fazia com três dados.

Ao lado da Figura 15, vemos também o jogo de cartas sendo praticado por dois jogadores que estão com as mãos sobre a mesa, sendo assistido por mais dois, que estão ao lado. É possível reparar que há a presença do vinho na partida, representado pela figura de vermelho com a taça na mão.



Figura 15. Fólio 91 - Os jogadores de dados e cartas

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

Outra canção que escolhemos sobre a mesma temática é a de número 207, reproduzida a seguir.

(1) ¡Dado, tú me favorecías, mientras dinero tenía,
tú, dado traidor, hipócrita, una desgracia, dado cruel!

(2) El dado es la causa de toda perdición,
el dado priva al hombre de toda razón.

(3) Los compañeros del juego son la mentira, las peleas y el desnudamiento,
rara fidelidad, robos, hambre y quedarte en la necesidad.

(4) Mira, estos tres perros lentos, veloces y huecos
son mi esperanza, porque me dan ganancias y multiplican mis finanzas.
Ellos prendas y dinero, botín y castillos bellos
cazan; a ti también te saquean, pero a mi me lisonjean¹⁵⁵.

Uma das preocupações para a restrição dos jogos na Idade Média eram as contendas que ocasionalmente aconteciam entre uma partida e outra. "*Los compañeros del juego son la mentira, las peleas y el desnudamiento, rara fidelidad, robos, hambre y quedarte en la necesidad*".

Para termos uma ideia sobre como esses jogos poderiam ser violentos nos mais variados lugares da Europa Medieval, durante o reinado de D. Afonso X foi produzida uma obra, intitulada *Ordenamiento de las Tafurerias* (espaços dedicados aos jogos), contendo uma longa legislação sobre as proibições referentes a essa prática. Datado no ano de 1276, o manual conta com 44 leis que vão desde a forma de funcionamento das casas de jogos, bem como as penas por desavenças e roubos. Logo na introdução, o *Ordenamiento* expressa as prerrogativas do texto:

Fiz este libro apartadamente de los otros fueros, porque se juzguen los tafures por siempre, porque se viede el destréz [descreer], e se escusen las muertes, elas peleas, e las tafurerias: e tobo por bien el rey como savior [señor], e entendiendo todos los bienes, que oviesen cada uno pena e escamiento del descrever, en los otros engãnos que se facen en las tafurerias (*Ordenamiento de las Tafurerias, apud PAIS, 2000, p. 74*).

¹⁵⁵ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 217.

Nesse sentido, temos uma ideia do que podem ter sido esses jogos de azar da Idade Média Central. Roubo em uma ou outra partida, confusões por perder todo o pouco dinheiro que tinham estão entre as possíveis situações narradas pelas canções goliardescas, o que nos faz crer, quando comparadas à historiografia em questão, na existência de tais práticas. Ao cantarem, por exemplo, a estrofe 2, em que narram serem os dados a causa da perdição e a perda da razão, "*El dado es la causa de toda perdición, el dado priva al hombre de toda razón*", representam o porquê da criação de um documento para controlar determinadas práticas.

Em continuidade a nossa análise, temos a canção de número 209. Trata-se de uma descrição de uma partida de xadrez, como vemos na sequência.

¡Torre, peones, reina, alfiles, caballo y además el rey,
la partida anunciada os convoca de Marte a la batalla!
Una voz grita en Ramá: "¡Muévete de prisa, cabrita, chilla, ataca!"
El vencido por el contrincante, suspire diciendo: "Jaque mate"¹⁵⁶.

O jogo de xadrez adentra a sociedade medieval por volta do século X (LAUAND, 1978) e consegue ganhar um prestígio ímpar durante os séculos XII a XV (GAMER, 1974), sendo, segundo Murray (1913), a época áurea desse jogo. Sua origem é árabe, mas as influências e modificações que sofreu o xadrez na sociedade ocidental perpassam a sociedade medieval, tanto que é novamente no reinado de Afonso X, com a obra intitulada *Libro del Acedrex*, há um livro de regras para o jogo que possui praticantes até os dias atuais, ainda que com modificações.

De acordo com Lauand (1978), algumas observações devem ser postas para compreendermos a grande influência desse jogo na sociedade medieval:

Uma das preocupações na época - e D. Alfonso insiste neste tema - é a lentidão com que o jogo se desenrola. Daí as tentativas de acelerá-lo: às novas regras autorizando salto de duas casas no lance inicial do Alferza (bispo) e Peões. E também uma curiosa modalidade: o xadrez com dados, onde, de acordo com o número sorteado, é-se obrigado a mover esta ou

¹⁵⁶ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 219.

aquela peça. O desejo de evitar a lentidão explica também o especial gosto pelos problemas de xadrez, pois no problema já se parte de uma posição dada e, além disso, especialmente interessante. Assim sendo, apresentamos os seguintes exemplos de *mansubat* (nome que os árabes — mestres no assunto - davam ao problema de xadrez) que tanto entusiasmaram o enxadrista medieval (LAUAND, 1978, p. 31, grifos do autor).

Ao considerarmos que D. Afonso dedicou algumas palavras apenas para descrever como se deve proceder corretamente no exercício dessas partidas, explicando os movimentos de cada uma das peças, bem como o início e o fim de um jogo, podemos ter a dimensão de sua popularidade na sociedade medieval. As canções dos goliardos que remetem ao xadrez nos fazem compreender como estes se encontravam imersos na cultura das tabernas da época, onde o jogo também era muito praticado.

A narração da partida de xadrez apontada pelo número 209, reportando-se ao deus da guerra, demonstra o quão significativo era cada jogo: "*la partida anunciada os convoca de Marte a la batalla!*", bem como quando faz alusão a uma passagem bíblica na qual cita Ramá: "*Una voz grita en Ramá: ¡Muévete de prisa, cabrita, chilla, ataca!*". Temos, assim, a percepção de que não se trata somente de um simples jogo.

E, de fato, o xadrez não é um jogo qualquer; na descrição de D. Afonso, o sábio, entre todas as práticas esportivas do período o xadrez possuía o maior destaque, porque não contaria apenas com a sorte, mas sim com a inteligência, sendo também um jogo democratizante, uma vez que poderia ser praticado por todos. Em suas palavras:

E ainda que todos esses jogos sejam muito bons, cada um no seu lugar e tempo adequados, os que se jogam sentados são cotidianos e podem ser realizados tanto de noite como de dia, como podem também ser praticados pelas mulheres - que não cavalgam e ficam em casa -, pelos velhos e por aqueles que preferem ter suas distrações privadamente para não serem incomodados, ou ainda pelos que estão sob poder alheio em prisão ou cativeiro, ou viajando pelo mar. E, para todos em geral, quando há mau tempo e não se pode cavalgar, nem caçar, nem ir a parte alguma e forçosamente têm de ficar em suas casas e procurar algum tipo de jogo com que se distraiam, se ocupem e se reconfortem.

Portanto, Nós, D. Alfonso, pela graça de Deus, Rei de Castela, de Toledo, de Leão, de Galícia, de Sevilha, de Córdoba, de Múrcia, de Jaen e do Algarve, mandamos fazer este livro em que tratamos dos jogos de maior compostura como o xadrez, dados e tábulas.

E sendo estes jogos praticados de diversas maneiras, por ser o xadrez o mais nobre e o que requer maior maestria é dele que trataremos primeiramente (AFONSO *apud*, LAUAND, 1978, p. 66).

Ainda que extensa essa passagem, se faz necessária para conseguirmos buscar uma dimensão do que era jogar uma partida de xadrez na Idade Média, bem como sua importância social. Conforme Afonso, diferentemente dos dados que contariam apenas com a sorte, o xadrez, em uma perspectiva de estratégia e atenção, se destacava pela sua nobreza.

Acreditamos que a época da transcrição das *carminas* do oral para o escrito tenha sido nessa vertente de popularização do jogo, uma vez que o xadrez também é uma das poucas imagens que o *codex* contém. No início da página do fólio 92, vemos uma excitante partida de xadrez (Figura 16).



Figura 16. Fólio 92 - Uma partida de xadrez.

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun de 2020.

Pela disposição das peças, podemos perceber que o jogo já havia se iniciado, sendo a vez do movimento dada ao jogador das peças pretas que parece ter movimentado sua torre para a (TH1 - TH4) (Figura 16). Vemos

também nessa imagem uma leve inclinação da mão do jogador das peças brancas ao queixo, o que nos remete a uma ideia de reflexão e atenção.

Tanto as imagens quanto as canções apresentam um caráter didático. Sabemos o quanto os vitrais constituíam uma forma de instrumentalização dos povos analfabetos à cultura cristã na Idade Média. As canções, a exemplo das salmodias, também detinham essa função. Então, por que as canções goliardescas não poderiam também possuir um caráter instrutivo?

A canção de número 210 talvez seja a mais descritiva em seus aspectos didáticos que podemos conceber para uma partida de xadrez, haja vista que apresenta um passo a passo de como jogá-lo, assim como a movimentação de cada peça:

(1) Quien desee conocer el noble juego del ajedrez,
que escuche: como pode, en un poema lo compuse.

(2) En unos pocos versos contaré las reglas del juego:
cuatro veces dos cambia en el tablero el color.

(3) Blanco es el primero, el segundo de color cobreño,
o bien se pinta de negro, amarillo, azul o bermejo.

[...]

(15) El alfil en la encrucijada, temible por su frente mitrada,
por delante y por detrás sorprende a sus compañeros negligentes.

(16) Los pequeños son comidos por los amos, los amos así mezclados
lo son por los últimos de los próceres; parece la tropa de los peones.

(17) El rey, aunque de la reina sea privado, permanece solo sin ser capturado;
incluso la reina capturada, el rey en tablero firme se planta.

(18) Muchas veces es amenazado por su turba de siervos rodeado,
y le dan mate, si ningún movimiento tiene a su alcance¹⁵⁷.

Essa canção talvez seja a que melhor apresenta a ideia de que houve, nas produções goliardescas, um viés educacional. Não é para menos, tratavam-se de clérigos que viviam em escolas e universidades e mais, tinham a seu dispor todo o conteúdo do ensino.

No contexto do medieval, os jogos foram também, a sua medida, práticas de caráter sociocultural, pois por meio deles os jogadores entravam

¹⁵⁷ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 220-221.

em contato com outros, estimulando uma série de sentimentos que se faziam presentes na vida medieval. Entre intrigas e disputas encontrava-se o sentimento de pertença tão comum nas canções goliardescas que os levava a se sentirem um grupo.

Embora não seja o foco dessa pesquisa, vale a pena tecermos algumas considerações sobre o caráter educativo das canções goliardescas. Por meio delas, os goliardos, direta ou indiretamente, auxiliaram a sociedade medieval a inculcar a cultura do lazer e como fazê-la. Através das canções era possível ter acesso a algumas regras dos jogos praticados nas tabernas da época.

A historiografia de fato estabelece a literatura dos jogos em pelo menos três diferentes formas. A respeito do xadrez, segundo Murray (1913), podemos classificar três tipos de literaturas enxadrísticas do período medieval, a saber, obras didáticas, obras morais e coleções de problemas.

A nosso ver, tanto a canção 209 como a canção 210 possuem caráter educativo, que "*São em geral poemas que não chegam a dar uma descrição clara, nem definições precisas do jogo*" (LAUAND, 1978, p. 47).

Com destaque para a canção 210, podemos perceber que logo no início da narrativa o cantor revela o objetivo de sua composição: "*Quien desee conocer el noble juego del ajedrez, que escuche: como pode, en un poema lo compuse*", ou seja, possui uma finalidade clara de auxiliar que a prática do xadrez seja adquirida.

Nos versos das estrofes, observamos que as dicas vão desde a posição das peças, bem como a forma como elas se movimentam no tabuleiro; quais peças e cores podem iniciar o jogo, como também como é finalizado. A ênfase recai na forma poética da narrativa, que adquire tons de leveza e fácil compreensão.

Aos poucos, a canção introduz os passos, as formas e os modos de se jogar uma partida, que na advertência do compositor, trata-se de um jogo de paciência e inteligência, visto que qualquer ação negligente pode levar ao fim do jogo.

As canções de jogos nos dão uma dimensão de quais eram as possibilidades de entretenimento conhecidas e/ou disponíveis a esses grupos de estudantes que se enquadram na esfera das diversões mais populares

quando comparadas às caças e aos torneios, atividades concentradas para a elite da Alta Idade Média.

A imaginação goliardesca sobre entrar nos jogos não é só o fascínio pelas manobras das peças e regras dos jogos de xadrez, cartas e dados; mais do que isso, ao cantá-las possibilita uma representação de como viam e externalizavam a cultura dos jogos de sua época. Em meio a muitas contendas, vinhos e canções, ali estava impregnada uma forma de ser e estar de um grupo de estudantes daquela sociedade. Suas canções nos propiciam uma breve dimensão dessa intensidade.

Na próxima seção, separamos mais quatro canções, as de número 194, 196, 199 e 202, que versam sobre temáticas como vinho e tabernas para compreendermos ainda mais a cultura desses grupos vagantes.

5.3. Os goliardos diante dos poemas de taberna e vinho

Enquanto a Igreja proibia forte e formalmente o vinho, os jogos e as mulheres, as tabernas eram o *locus* do possível, ou pelo menos era assim que os goliardos viam esses espaços. As canções tabernárias são as que exalam a maior efervescência representativa do que é ser um goliardo e da popularização dos espaços urbanos de convívio social.

Em um mundo de transformações culturais, a cristandade latina se expressava em suas mais variadas formas, ora de aceitação, ora de críticas, ora de medo, ora de passividade. As canções de tabernas demonstram, em sua essência, como os goliardos, pelo menos entre os seus pares, compreenderam e expressaram essas mudanças contrariando tais práticas.

De acordo com Le Goff (1992), nas tabernas estavam todos, integrando a contra-sociedade dos excluídos com enorme peso sociocultural. De lá, nas margens da cristandade latina, podemos ter uma dimensão de sua importância e influência social. Nas palavras do autor, a presença das tabernas é tão marcante que, em princípios do século XIII, uma greve universitária iniciou-se naqueles espaços:

De uma rixa numa taberna entre estudantes e o estalajadeiro origina-se a grande greve da universidade de Paris em 1229, ao cabo da qual ela obtém o seu reconhecimento do papa e da

regente Branca de Castela. Trata-se efetivamente de uma contra-sociedade, a da taberna. Guibert de Tournai escreve que em sua época os pobres seguem o pregador para obter a salvação, enquanto os "grandes burgueses", aspirando o cheiro do veneno da usura e de outros pecados e intoxicados por eles, descem a taberna (LE GOFF, 1992, p. 190).

Tal passagem marca fortemente a relevância e a presença desses espaços na sociedade do medievo e também nos fornece, mesmo que indiretamente, uma dimensão dos seus clientes, a saber, os estudantes. E de fato, os goliardos nos apresentam a taberna como um lugar comum de algumas de suas experiências biográficas. É o mundo do contrapeso da cristandade latina, mas que interferia diretamente em sua cultura urbana.

Ainda no sentido de compreender melhor esses ambientes tabernários e seus frequentadores, Villena (2010) nos fornece mais alguns elementos, entre eles a presença dos goliardos:

La taberna - lugar de nada buena reputación - era el sitio donde estudiantes, clérigos, andariegos y gente del pueblo (a más de alguna ramera) se reunían a divertirse: Comiendo - de ahí que alguno de los poemas tabernarios elogien la gula del asado -, bebiendo, vino generalmente, y también cerveza, cantando y jugando a los dados (bajo la protección del dios Decio), perdiendo, as veces, como ya hemos visto, hasta la ropa (VILLENA, 2010, p. 131)¹⁵⁸.

Precisamos ter em mente que, para além da sua má reputação, a taberna é o *locus* de sociabilidade por excelência dos viajantes, dos pobres, dos andarilhos, dos estudantes, ou seja, é um espaço democratizante. Nelas, embora até pudessem existir distinções, todos, de um modo geral, eram aceitos e bem-vindos. É nesse sentido que, embora proibidas pelas Igrejas, aumentam à medida do crescimento urbano. Lá estavam os nossos estudantes, os nossos *cleri vagi*.

De taberna em taberna, de noite em noite, de pedido em pedido, de taça em taça cantavam os goliardos o que existia de mais característico e distintivo de suas produções, se movendo entre o biografismo experiencial e o livresco

¹⁵⁸ A taberna - local sem boa reputação - era o local onde estudantes, clérigos, andarilhos e gente da cidade (mais do que algumas prostitutas) se reuniam para se divertir: comendo - aí que alguns poemas tabernários elogiam a gula - bebendo, vinho em geral, e também cerveja, cantando e jogando dados (sob a proteção do deus Décio), às vezes perdendo, como já vimos, até suas roupas (VILLENA, 2010, p. 131).

(VILLENNA, 2010). Com as canções de tabernas, temos a experiência goliardesca do que foi a urbanidade nos séculos XII e XIII.

Nas tabernas, vemos o oposto de tudo aquilo que era característico do clero, por isso essas canções nos fornecem uma dimensão tão ímpar da outra face do que era o mundo medieval. Aquela que por uma série de motivos a Igreja não contava em suas narrativas, mas que pululavam em seu seio. Considerar as formas de vida e modos de estar dos clérigos medievais em um contexto vasto requer de nós uma literatura mais ampla. Os *Carmina Burana* nos dão um outro lado dessa moeda, que vai para além de suas funções litúrgicas de mediação entre a sociedade e o divino.

Uma dimensão importante dessas tabernas é que seus frequentadores transitavam de espaço em espaço, buscando o que melhor atendia às suas necessidades, uma vez que o saber das escolas e universidades se encontrava espalhado pela Europa Medieval. Segundo Regine Pernoud, em sua obra *Luz sobre a Idade Média*, é acrescentado o goliardo tem por característica a vida errante:

[...] vai de taberna em taberna, em busca de uma refeição gratuita obtida por manhã e, sobretudo, de um copo de vinho (PERNOUD, 1981, p. 104).

E é justamente essa mobilidade geográfica, e mais que espacial, social e cultural que neles imprime o caráter de vagantes que junto ao vinho e aos jogos trazem um uma representação da vida goliardesca. Ao parodiar com suas canções os ritos litúrgicos e marianos, apresentam a contrapelo outra história da Idade Média Central, uma história de inversão de valores que permeia a cultura da época e retrata os signos da cristandade latina.

De acordo com Villena (2010), as canções lúdicas e de taberna possuem, assim como as canções de primavera, uma longa tradição na literatura antiga presente nos estudos desses clérigos. Devido às suas inúmeras referências a essa literatura clássica, mais especificamente ao deus do vinho, Baco, também são conhecidas como canções báquicas. Nos termos do autor:

Al igual que las *canciones de primavera*, las *canciones báquicas* y los laudes al vino tienen una antigua tradición en la literatura antigua, que los goliardos conocían, sin duda, en alguna medida. Ahora bien, el influjo de la lírica báquica de la Antigüedad es menor en la poesía goliárdica, que la correspondiente al *topos* primaveral. Y es que las canciones báquicas de los goliardos - sin duda, la muestra más característica y distintiva de su producción - son, básicamente, no tanto cantos al vino, cuanto canciones de taberna, en las que se describe (y se elogia) un ámbito que los escolares errabundos conocían muy bien (VILLENNA, 2010, p. 130)¹⁵⁹.

Desse modo, se tencionamos uma dimensão cultural de como tais clérigos representavam, a partir de suas experiências, o mundo que viam, são essas canções as que mais poderiam nos dar subsídios para esse entendimento. Primeiramente, porque se tratam de poemas que elogiam exatamente o oposto do que lhes era ensinado nas igrejas, escolas e universidades. Segundo porque paralelamente apresentam à historiografia características comuns dos ambientes tabernários da Idade Média Central. E terceiro porque, sendo esses poemas anônimos em sua grande maioria, poderiam, de fato, trazer-lhes algumas das impressões, quando não, desejos mais característicos da cultura de uma época e de um grupo.

Nessa direção, iniciamos nossa análise dessa série de canções pela de número 194, que trata justamente das referências à tradição da antiguidade greco-romana. Essa canção alude à tradição romana de beber vinho puro, sem misturá-lo com a água. Para tal intento, os goliardos cantam um casamento, iniciando com um culto à deusa Tétis e ao deus Baco, pelo seu epíteto Lieo e mostrando o resultado dessa junção:

(1) En mi jarra Tetis está mezclada con Lieo
la diosa se une al dios, pero la diosa es más grande que su compañero.
No predomina este ni aquella, salvo que se hubiesen divorciado
los dos; entonces el dios sin la diosa se hubiera quedado.

(2) Cosas tan diversas, aunque cada una por sí misma buena,
si contra natura se uniesen, se corrompen los dos de igual manera.

¹⁵⁹ Como as canções de primavera, as canções báquicas e as laudes do vinho têm uma longa tradição na literatura antiga, com a qual os goliardos sem dúvida estavam familiarizados até certo ponto. No entanto, a influência da lírica báquica da Antiguidade é menor na poesia goliárdica do que a correspondente ao *topos* primaveril. E é que as canções báquicas dos goliardos - sem dúvida a amostra mais característica e distintiva de sua produção - são basicamente não tanto canções de vinho, mas canções de taverna, nas quais uma área é descrita (e elogiada). os alunos sabiam muito bem (VILLENNA, 2010, p. 130).

(3) ¿No recordáis que en el banquete en el que el maestro sala intervino en la copa del Señor el agua no era esposa del vino¹⁶⁰.

Trata-se de uma paródia à liturgia retratando as bodas, ou promessa de Caná da Galiléia, inscritas em João 2, tendo por fato histórico o primeiro milagre do filho de Deus. Na narrativa bíblica, Jesus ainda não era conhecido publicamente como o Messias, estando ali provavelmente sob intermédio de sua mãe Maria (João 2.1, 2). O fato é que nesse evento, após acabar o vinho, Jesus pede aos serviçais da boda de Caná que encham os potes de pedras com água e em seguida aquela água é transformada em vinho, dando continuidade às festas que ocorriam no local.

Na canção goliardesca, a narrativa é contada sob outra perspectiva, agora com alusão às divindades do mundo greco-romano. Tétis, musa dos mares, junta-se a Baco, o deus do vinho. Contudo, contrariando a narrativa bíblica, a canção relata que a junção não parece ter sido boa, uma vez que a deusa se sobressaiu sobre o deus, mostrando, desse modo, que o melhor mesmo seria o divórcio entre os dois, ou seja, água para um lado, vinho para o outro. E continua relatando que embora tanto um quanto outro fossem bons em sua essência primária, a junção seria totalmente desastrosa, pois a intenção, assim como na narrativa bíblica, era ter por final o vinho. A união contra a natureza é a causada pelo homem, que frequentemente inseria o vinho na sua água.

Conforme Eliana Sales, em seu artigo intitulado *Os aspectos da história do álcool e do alcoolismo no século XIX*, antes do advento dos sistemas de tratamento de água era comum, principalmente na Idade Média, inserir uma quantidade de vinho na água para se preservar a saúde:

A tradição de uso do álcool se estendeu a Idade Média. Durante esse período, em conformidade com medicina hipocrática, bebia-se água com o hábito sistemático de misturá-la com vinho, mais do que um sinal de bom gosto, é uma medida de prevenção sanitária dados os riscos por quem se aventurasse a consumir a água disponível antes do advento dos sistemas de tratamento (SALES, 2010, p. 169).

¹⁶⁰ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 190.

Assim, embora fosse comum e até uma prática sanitária na Idade Média, na visão goliardesca tal mistura não se encaixaria com o ambiente tabernário. Nesse *locus*, tal prática não era bem aceita, terminando a canção com uma admoestação sobre tais misturas: "*¿No recordáis que en el banquete en el que el maestresala intervino en la copa del Señor el agua no era esposa del vino*". Após o milagre, o cerimonialista das festividades da referida menção bíblica, ao provar o resultado da transformação divina, encontrou ali apenas o vinho e não uma mistura de ambos.

Para além dessas questões, vale lembrar que durante a Idade Média Central, o vinho se tornou uma das bebidas mais populares do mundo conhecido; primeiro porque a partir de meados do século VIII até meados do século XIII a Europa Medieval passava por um leve aquecimento climático, o que propiciou significativamente a produção de vinhos. De acordo com Franco Júnior:

Desde então, como resultado das mesmas transformações na produção agrícola, o gado, melhor alimentado, fornecia mais leite e o consumo de queijo da Idade Média Central e na Baixa Idade Média foi bem maior que nas fases anteriores. As mudanças climáticas ocorridas entre 750 e 1215 provocaram um aumento médio de 2 graus na temperatura, suficientes para que a fronteira da viticultura se ampliasse, permitindo que a produção de vinho crescesse (FRANCO-JÚNIOR, 2001, p. 167).

Mas o acesso aos bons vinhos fica reduzido a um pequeno grupo social que podia pagar os de maior qualidade, sendo, ainda segundo o autor, a ingestão da bebida, por parte dos grupos de dirigentes, variável entre dois ou três litros diários (FRANCO-JÚNIOR, 2001). Os demais, que deveriam ser consumidos entre no máximo um ano, ficavam à disposição da população em geral, que como vimos, preferia o hábito de tomar vinho à água, ou, quando muito, os misturava para evitar a contaminação.

Sendo assim, cantar sobre o vinho não era apenas uma experiência literária para os goliardos, uma vez que a bebida camponesa era o vinho. Nesse sentido é discorrer, performar sobre a prática de maior acesso desses grupo sobre o seu cotidiano. Cabem aqui as palavras de Franco-Júnior ao afirmar a importância do vinho para o grupo social mais pobre:

A bebida camponesa também era o vinho, diferente, porém, do das mesas aristocráticas por sua qualidade inferior. Como frequentemente a água dos poços, rios e lagos não escapava aos dejetos animais, ela representava um constante risco, daí se preferir beber um vinho ruim a água. Ou melhor, diluía-se o vinho forte, e nem sempre muito saboroso, com água. Assim, o vinho rendia mais e a água não oferecia perigo. (FRANCO-JÚNIOR, 2001, p. 181).

Vemos que as canções báquicas, para além de serem um tema comum do imaginário goliardesco, faziam parte também das práticas dos frequentadores das tabernas. Ao elogiarem o vinho e cantarem sobre a sua presença nos ambientes tabernários, estavam os goliardos também representando a relação desses frequentadores com a bebida que muitas vezes, embora não recomendada, era dosada com uma quantidade de água.

A canção a seguir talvez seja uma das mais conhecidas canções goliardescas e quiçá "*uno de los mejores himnos báquicos de cualquier literatura europea*" (VILLENA, 2010, p. 132). Conhecida como *In taberna quando sumus*, encontra-se no fólio 196 e traz como característica a descrição de um gozar da vida nos ambientes que o vinho está presente:

(1) En la taberna cuando estamos
no nos cuidamos de qué sea el ser humano,
sino que en el juego nos afanamos
al que siempre nos entregamos.
Qué se hace en la taberna,
donde el dinero sirve el vino a la mesa,

(2) Unos juegan, otros beben,
otros se comportan groseramente.
Mas quienes en el juego permanecen
de estos algunos la ropa pierden;
unos allí de ropa se visten,
otros de saco se revisten.
Allí ninguno teme a la muerte,
Sino que por Baco echan la suerte.

(3) Primero brindan por el que el vino paga;
después por los que les da la gana.
Brindan una vez por los cautivos,
a continuación tres veces por los vivos,
cuatro por los cristianos sin dejar ninguno,
cinco por los fieles difuntos,
seis por las sores casquivanas,
siete por los ladrones de las montañas.

[...]

(7) Seis rondas poco duran,
cuando ellos sin mesura,
beben todos sin medida,
por más que beban con alegría.
Así nos critica toda la gente
y así seremos unos indigentes.
Los que nos critican sean confundidos
y con los justos no sean inscritos¹⁶¹.

Essa canção traz, em sua narrativa, a descrição da vida tabernária. Inicia-se com uma perspectiva democratizante: todos na taberna são bem-vindos, até porque a preocupação, como diz a melodia, é com os jogos e o vinho, e não com o ser humano. Nessa direção, o espaço da taberna é de todos. Lá há espaço para todos. E esse é, segundo Villena (2010), um dos elementos das canções tabernárias, ou seja, são claramente marcadas pela enumeração da diversidade que se encontra ali presente. E segundo o autor:

[...] en medio de ese frenesí acelerado y sin distinción que distingue al ritmo de la canción, convirtiéndola en un auténtico canto comunitario (de la comunidad tabernaria) ya que nos parece que en cada estrofa va aumentando el número de las voces que la corean. En el final sería el júbilo total de uno de aquellos figones, con antetecho y vasos de madera (VILLENA, 2010, p. 132)¹⁶².

De cunho satírico, a canção busca exatamente a exploração do ambiente em que todos são, sem distinção, filhos de Baco. Consequentemente, é na objetificação da deidade, na figura do vinho que todos se fazem iguais. E é nesse sentido que a música consegue colocar em distinção, diante do sagrado que condena, pune e segrega, um ambiente que acolhe e agrega. De tom satírico, os goliardos não apenas apresentam os frequentadores das tabernas, mas também a ordem social e as práticas representadas por esses ambientes.

Em contrapelo, as canções tabernárias são, em sua essência, uma crítica à forma que a cristandade latina conduzia a divisão dos espaços. Em Le Goff:

¹⁶¹ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 196-197.

¹⁶² [...] no meio daquele frenesi acelerado e sem distinção que distingue o ritmo da canção, tornando-a uma autêntica canção comunitária (da comunidade taberna) pois nos parece que em cada estrofe o número de vozes que eles cantam isso No final seria a alegria total de uma daquelas cozinhas, com parapeito e vidros de madeira (VILLENA, 2010, p. 132).

Uma célebre canção de goliardo diz em latim e sabiamente (*In taberna quando sumus*, "Quando estamos na taberna") que todas as classes da sociedade se encontram nesse local de confusão e que, praticando ali o que a Igreja condena formalmente, a bebida, o jogo, as raparigas, bebe-se também a saúde tanto dos que a Igreja recomenda, dos defuntos ao papa, quanto dos que ela rejeita: as "irmãs loucas", os "cavaleiros da floresta", os "irmãos perversos", os "monges vagabundos", os "navegadores", os "semeadores de discórdia" (LE GOFF, 1992, p. 1990).

Como entusiastas das tabernas, os goliardos nos fornecem uma série de elementos que possibilitam a compreensão do cotidiano de seus frequentadores. Dito de outra forma, a lírica tabernária expressava de modo muito mais profícuo para os frequentadores das tabernas, mesmo que indiretamente, por meio de suas narrativas, as transformações que estavam a ocorrer na ordem social daquele período. A vida nas cidades havia modificado drasticamente e muitas das prerrogativas da cristandade latina ainda estavam centradas na Igreja e esses grupos sentiam diretamente essas mudanças.

Com as canções, os goliardos satirizavam esses antigos costumes na medida em que utilizavam dos textos sagrados para a formação e construção de suas canções, mas que possuíam, em seus versos, um modo de ver a cultura daquele período totalmente novo. Lá, na taberna, enquanto uns jogavam, outros bebiam, vivendo intensamente a vida e se esquecendo dos problemas cotidianos. Como diz a canção, ninguém teme a morte, pois depositam no álcool, ou melhor dizendo, em Baco as suas esperanças.

Brindavam a todos e a todas que ali se presentificavam: ou como uma lembrança, como é o caso do papa ou do rei e/ou dos mortos, ou fisicamente, como o caso das mulheres, monges e/ou marinheiros. *In taberna quando sumus* é uma ode à liberdade de ser e poder ser quem se é.

Essa canção é tão imponente que entre os seus fólios está presente a imagem dos bebedores. Quatro cavaleiros, todos à sua maneira portando uma taça e/ou copo de vinho (Figura 17). Pela configuração que a imagem evoca, na composição das figuras da esquerda para a direita vemos o primeiro homem com vestimentas mais nobres, como a túnica que segura com a sua mão esquerda; já os dois bebedores do centro parecem usar roupas modestas quando comparadas a este e ao último bebedor da direita, cujos detalhes em

suas vestimentas podemos notar. Tais dimensões são, para nós, as dimensões da própria taberna. Pelas vestes conseguimos perceber uma distinção social entre eles; pelo vinho, conseguimos, em contrapartida, assimilá-los em um único grupo, os frequentadores das tabernas.



Figura 17. Fólio 89 - Os bebedores.

Fonte: <https://www.wdl.org/en/item/14698/> Acessado em 22 de Jun. de 2020.

Na heterogeneidade dos grupos que frequentavam as tabernas, entre clérigos ricos, camponeses, artesãos, mulheres, viajantes, nobres etc., todos eram acolhidos sob o mesmo teto. O mesmo espaço, sendo dividido por pessoas tão diferentes, carrega consigo uma confluência cultural muito grande que pouco ou raramente se via em outros ambientes na sociedade da Idade Média Central. Por isso, a taberna não é apenas um espaço que serviu de pano de fundo para as canções goliardescas; ali, as próprias canções eram apresentadas, significadas e ressignificadas à maneira e às impressões de cada grupo social. Ali estavam presentes uma parcela significativa do que era ser e estar na sociedade do medievo.

É essa mesma perspectiva que a canção 202 discorre, em oito versos em forma de *conflictus* e/ou *altercatio*, bastante comum em poemas e canções medievais, principalmente as advindas de grupos letrados. As referências estão presentes na maneira de se estudar própria da escolástica que elevava as discussões a uma espécie de disputa chamada de *disputatio*. Nessa canção, podemos ver, embora não diretamente, uma disputa entre duas pessoas, e conseguimos observar que o narrador/cantor vai construindo sua trama no sentido de defender a confraria dos bebedores, versando sobre os mistérios que envolvem esse grupo:

(1) ¡Bebedores distinguidos,
aunque por la sed no oprimidos,
vamos bebed sin tinto
concentrados en los vasos de vino!
Que los vasos una y mil veces repetidos
no se duerman
y que los coloquios inauditos
broten con fuerza.

(2) ¡A los que beber no os sea hacedero
idos lejos de que este festejo!
¡Idos lejos! ¿Qué hacéis aquí quietos?
No es este lugar para los molestos.
Entre los achispados una ruda reserva
de moderación
es indicio y será prueba
de dejación.

[...]

(5) ¡Que la diosa con el dios no se mezcle!
El dios a la diosa rechaza;
el que, en verdad, Libre se llama
de su libertad se jacta.
Juntos su virtud se anula
en la copa
y hasta la muerte desmejora
con la cópula.

(6) Al se reina en el mar,
diosa se puede llamar,
mas és tan indigna de afinidad
como para que le intente besar.
Baco con ella aguarase
nunca admitió
ni de buena gana bautizarse
consistió¹⁶³.

Essa canção relata como os goliardos se viam entre si, a saber, como bebedores e frequentadores das tabernas e vinhos, e há vários indícios dessas representações expostas nos versos. Novamente nos são trazidos lugares comuns constantes nas canções goliardescas. Os estilos das canções báquicas de ode ao vinho estão presentes aqui também, a iniciar pela primeira estrofe, na qual vemos um apelo aos bebedores de vinhos. Aqui, conseguimos verificar uma diferença da canção anterior que queremos reforçar: embora a canção 196 nos trouxe uma categorização pormenorizada dos frequentadores

¹⁶³ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 206-207.

das tabernas, e isso nos faz compreender melhor quem eram, aqui, na *Confraria dos bebedores*, todos são iguais, pois são irmãos no vinho.

Aqui, eles se juntam, sem distinções sociais, culturais e econômicas com uma única finalidade: beber. Com o passar dos copos, abrem-se também os colóquios. Àqueles que não compartilham dessa vida boêmia, a advertência é clara: "*¡A los que beber no os sea hacedero idos lejos de que este festejo! ¡Idos lejos! ¿Qué hacéis aquí quietos? No es este lugar para los molestos*", não há lugar para eles.

A confraria dos bebedores aos poucos dita as regras de uma vida goliardesca, traçando os paralelos necessários àqueles que ouviam as suas canções para compreenderem o seu modo de vida. Cheia de lugares comuns das canções de vinho, novamente nos é apresentada a impossibilidade das junções deste com a água. De modo folclórico, são retomadas as culturas greco-romanas, e em uma espécie de *disputatio*, a contenda sempre presente do vinho e da água. Para os goliardos, tal mistura é inadmissível e não permitida na confraria. Àqueles que não gostavam dos fortes vinhos e misturavam Tétis e Baco não havia espaço no grupo.

Mas talvez a canção que mais expressa o que é ser um goliardo seja a do fólio 219, que traz em sua narrativa a regra da seita. Como imitação a uma das regras mais conhecidas daquele período, a saber, a Regra de São Bento, a canção goliardesca estabelece uma série de normas para aqueles que querem entrar e pertencer à ordem dos goliardos:

(1) Cuando "id por todo el mundo" se proclama,
los sacerdotes vagan, los cenobitas a correr se matan
y del Evangelio los diáconos ya se apartan,
a nuestra orden se someten, que de la vida es la salvaguarda.

(2) En nuestra orden está escrito: "Todo debéis probar.
Vosotros detenidamente nuestra vida considerad,
contra los clérigos malvados vosotros perseverad
que no os colman generosamente de caridad.

(3) A los de la Marca, bávaros, sajones, de Austria naturales,
todos cuantos sois nobles, os ruego, acompañantes,
prestad oídos a las nuevas decretales:
Que se mueran los tacaños y no los liberales.

(4) Nosotros somos ahora de la misericordia los protectores,
porque aceptamos a los grandes y a los menores;

recibimos también a los ricos y a los más pobres
a los que echan de sus puertas los devotos monjes.

(5) Nosotros acogemos al monje con su tonsurada corona
y también al presbítero con su señora
al maestro con sus chicos, al beneficiado con su "persona",
al escolar con sumo gusto cubierto con buena ropa.

[...]

(8) A nuestra orden si duda se le llama secta,
porque la sigue gente muy diversa;
por lo tanto se le puede anteponer "este", "esto" o "esta",
porque, como a tantos hospeda, es de todo género diversa.

(9) De la orden de los vagantes os digo las reglas,
su vida es noble, dulce su naturaleza,
más un grasiento asado los deleita
que una medida rasa de puré de cebada espesa.

(10) Nuestra orden prohíbe los maitines de entrada,
pues hay ciertos fantasmas que vagan de mañana
que nos provocan visiones vanas.
Si alguien a esa hora se levanta, es que no tiene la cabeza sana.

(11) Nuestra orden prohíbe siempre los maitines,
pues nada más levantarnos nos vamos a la cantina;
allí hacemos que nos sirvan vino y gallina.
Nada tememos allí salvo del azar las salidas.

(12) Nuestra orden prohíbe usar doble vestido;
quien tenga una túnica, para ir como es debido,
que deje la capa. Con Decio como testigo,
a este el juego le despoja del ceñidor como es sabido.

[...]

(16) A cuantos halléis, decidle por qué
queréis las costumbres de cada uno conocer:
"Reprobar a los réprobos y a los buenos reconocer
y al bueno del ímprobo he venido a cerner"¹⁶⁴.

As características da canção fundacionista são marcantes. Com um espectro de seita, como evidenciado na própria canção, vão sendo imputadas as regras a serem seguidas por um novo membro. Para além de uma carta-convite, a lírica goliardesca nos coloca um ponto-chave para a compreensão desse grupo de estudantes. Ao narrar sobre quais deveriam ser as qualidades ou a falta delas, os goliardos estavam criando para si, a partir da

¹⁶⁴ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 237-239.

sua visão do mundo, uma compreensão de como se viam, representando-se em forma de canção.

Ana Arranz Guzmán, em seu artigo *De los goliardos a los clérigos "falsos"*, traz-nos uma visão típica que se assemelha à ideia da canção, como estudantes boêmios, que são contra o *status quo* e vivem de modo errante. Segundo a autora:

Lo cierto es que los goliardos representaron una forma de vivir rupturista con lo habitual, con lo cotidiano de aquellos tiempos, que consistía en componer canciones en latín, críticas o eróticas, cantarlas, frecuentar tabernas y burdeles, beber hasta emborracharse, disfrutar con el amor carnal y jugarse a los dados cuanto tenían, sin tener reparos en pedir limosna si lo precisaban; y todo ello en cada una de las ciudades por las que pasaban, en esa búsqueda de maestros y conocimientos. Unía el ardor y la rebeldía de la juventud con el interés intelectual. (ARRANZ GUZMÁN, 2012, p. 46)¹⁶⁵.

De fato, os goliardos representam e queriam representar, em suas canções, a ideia de uma seita que englobasse e desse uma unidade ao grupo, como quando usavam as terminologias "nossa ordem", levando os seus espectadores a compreendê-los dentro de uma estrutura de *familia Goliae* ou mesmo uma *ordo scholarium*. Contudo, ainda consoante a autora, é importante destacar que a ideia dos poemas é trazer um conteúdo satírico a pegar, por exemplo, as referências que utilizam para compô-los.

Um elemento que nos interessa aqui é o domínio intelectual dos nossos estudantes, tanto dos textos greco-latinos clássicos quanto do folclore que recorta o contexto, bem como das referências eclesásticas. Se viviam entre a boemia e a intelectualidade, não o fazem pela metade, pois suas canções revelam uma profundidade de conteúdos e alusões que não fazem parte do repertório cultural de um simples cidadão da Idade Média Central.

Com o fim do que se conhecia das estruturas do Estado romano, a educação, bem como as instituições administrativas, foram paulatinamente

¹⁶⁵ A verdade é que os goliardos representavam um modo de vida que rompia com o habitual, com o cotidiano daqueles tempos, que consistia em compor canções críticas ou eróticas em latim, cantá-las, frequentar tabernas e bordéis, beber até ficar bêbado, desfrutar do amor carnis e jogavam dados tanto tinham, sem escrúpulos em pedir esmola se precisassem; e tudo isso em cada uma das cidades por onde passaram, nessa busca de professores e conhecimento. Ele uniu o ardor e a rebeldia da juventude com o interesse intelectual. (ARRANZ GUZMÁN, 2012, p. 46).

transferidas ou abarcadas pela Igreja. Nesse sentido, embora todos os estudantes fossem clérigos, nem todos seguiriam a vocação religiosa, o que leva alguns desses *cleri vagi* estar nos ambientes escolares para a sua formação intelectual, e após adquirir o conhecimento, objetivam alcançar melhor situação de vida.

Tais características fazem com que a vida boêmia e clerical sejam compatíveis. Algumas dessas narrativas do cancionero ganham mais credibilidade experiencial quando admitimos que nem todos os clérigos, após os seus estudos, seguiriam a carreira eclesiástica. Por isso suas canções são tão ricas ao descrever os espaços das tabernas como a composição dos jogos e dos vinhos durante o medievo central.

Pontuamos que com as canções selecionadas para esta pesquisa buscamos mostrar como os goliardos se viam e queriam ser vistos pelos seus pares. Em uma sociedade em que o intelectual surge em contraposição ao guerreiro, marcar seu espaço era uma estratégia, consciente ou inconscientemente, de compreender melhor as questões que envolviam seu tempo. Ao cantarem as situações de seu cotidiano, imprimindo-lhes a sua visão e compreensão de mundo, os cancioneros goliardos se lançavam ao que era mais puro na essência das suas práticas.

6. CONCLUSÃO

O goliardismo foi sem dúvida um grande movimento cultural ocorrido nas cidades da cristandade latina dos séculos XII e XIII. Sua essência captou grande parte das transformações culturais que ocorreram durante a Idade Média Central, fornecendo, por meio de suas canções, um repertório de análise para a compreensão dos grupos sociais a que pertenciam. Ao considerarmos o contexto universitário e citadino no quais esses *cleri vagi* transitavam, percebemos que grande parte do seu cancionário expressa as suas vivências.

Desse modo, ao longo dos capítulos buscamos traçar esse paralelo entre as universidades e os ambientes urbanos; mais especificamente, os tabernários advindos de um longo período de crescimento das cidades. Foi nesse ínterim que buscamos nas canções de jogos, vinhos e taberna a compreensão de suas práticas e representações. Ao longo da análise das canções conseguimos perceber como esse grupo se entende e compreende o mundo ao seu redor.

É nesse sentido que as canções escolhidas para este estudo nos dão ao mesmo tempo o estigma pelo qual os goliardos sempre foram vistos, como subversivos e desafiadores da ordem, como também nos mostram outra face de uma Idade Média muitas vezes desconhecida ao público, tanto leigo quanto especializado. Ao tecer suas sátiras em relação às condutas sociais da época, os goliardos nos mostravam como compreendiam e estavam inseridos no seio daquelas transformações.

Por isso, pensá-los apenas como clérigos devassos é extremamente reducionista para o que realmente propuseram e foram naquela sociedade. Como procuramos evidenciar, certamente houve vários clérigos de vida resoluta sendo ousados nas formas como compreendiam a Igreja e o *status quo*. Mas também vimos dentro desse mesmo grupo os que não necessariamente desafiaram a ordem e seguiam os preceitos religiosos impostos pela cristandade latina. Sem contar que muitas das suas canções, como vimos, faziam parte do *tópos* da retórica medieval.

Contudo, até mesmo aqueles que levavam uma vida boêmia e hedonista têm muito a nos dizer, e esse foi o nosso desafio ao analisarmos as canções

de jogos, vinhos e tabernas, pois apresentavam as experiências de uma vida única, um universo próprio, que era a goliardia. Nesse âmbito, após a análise das canções selecionadas, tecemos algumas considerações a respeito dessas figuras, permitindo visualizá-las dentro de uma ótica própria do seu tempo.

Ao narrarem os acontecimentos presentes nos ambientes tabernários contidos nas suas canções de jogos, tabernas e vinhos, os goliardos nos dão uma impressão de como era a forma de lazer para além dos discursos oficiais. Também nos mostram as figuras que transitavam por esses ambientes, demonstrando toda a heterogeneidade que rapidamente se tornava homogeneizadora pelo vinho. Nas tabernas, conseguimos compreender o dia a dia dos indivíduos da Idade Média Central, seus dilemas, suas preocupações, suas aspirações.

Nesse sentido, as canções goliardescas nos dão um fac-símile rico dos aspectos culturais que envolvem esse grupo, mas também toda a sociedade de sua época, seja por inclusão, presente nos jogos de xadrez, dados e/ou cartas, sejam por exclusão, os quais eram conhecidos, mas não bem vistos naquele ambiente, como as justas dos cavaleiros medievais. Por isso, ao final desta pesquisa, podemos afirmar que as *Carmina Burana* versam sobre um mundo novo, onde o erudito e o popular se mesclam na figura dos goliardos. A presente constância de Decio, Baco, Tétis, bem como de uma infinidade de referências bíblicas ligadas a uma conduta de vida não cristã dão o tom único às suas canções, mesmo dentro de um mundo com *topois* sobre certas temáticas.

Desse modo, um olhar para os goliardos nos faz perceber que suas canções, oralizadas, performadas de taberna em taberna, de escola em escola, de universidade em universidade, traz consigo toda uma construção de mundo presente na experiência desses poetas que vão para além de saberem se são clérigos devassos ou não, mas apresentam toda uma configuração cultural do ser e estar na Idade Média Central.

7. REFERÊNCIAS

FONTES

CARMINA BURANA. In: <https://www.wdl.org/en/item/14698/>. (World Digital Library). Acessado em: 12 de jun. de 2019.

CARMINA BURANA [Canções de Beuern]. Apresentação de Segismundo Spina. Tradução, introdução e notas de Maurice van Woensel. São Paulo: Ars Poetica: 1994.

CARMINA BURANA: poemas de amor. Direção de Enrique Montero Cartelle. Madrid: Akal/Clássicos Latinos Medievales, 2001.

CARMINA BURANA (II): poemas satírico-morales, lúdicos y de taberna. Edición de Enrique Montero Cartelle. Madrid: Akal, 2017.

CARMINA BURANA: Antologia. Edição, tradução e seleção de SOLA, J. E. Madrid: El Libro Del Bolsillo, Alianza Editorial, 2006.

FRAGMENTA BURANA. Wilhelm Meyer. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1901.

BOÉCIO. **Consolação da Filosofia**. Traduzido do Latim por Willian Li. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

HESÍODO. O trabalho e os dias. Edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HILKA, A. e SCHUMMANN, O. **Carmina Burana**: Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe. München, DTV Klassik, 1979.

BIBLIOGRAFIAS

ALBERIGO, Giuseppe. **Historia de los concilios ecuménicos**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

ALMEIRA, Neri de Barros. Cidade: um paradigma influente. (Prefácio). In: GILLI, Patrick. **Cidades e sociedades urbanas na Itália Medieval**: (séculos XII-XIV). Tradução de Cândido da Silva e Victor Sobreira. Campinas-SP: Unicamp; UFMG, 2011.

ASTARITA, Carlos. **Revolución en el burgo: Movimientos comunales en la Edad Media: España y Europa**. Madrid: Akal,, 2019.

ARIAS Y ARIAS, Ricardo. **La poesia de los goliardos**. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

ARRANZ GUZMÁN, Ana. De los goliardos a los clérigos <<falsos>>. In: **Espacio, Tiempo y Forma**. Serie III, Ha Medieval, t. 25, 2012, págs. 43-84.

BARROS, J. D. (2018). HISTÓRIA CULTURAL E A CONTRIBUIÇÃO DE ROGER CHARTIER. **Diálogos**, 9(1), 125 - 141. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/41422> . Acesso em 11 de Jan 2023.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano 1000 à colonização da América**. Tradução de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006.

BATANY, Jean. Escrito/Oral. Tradução de Lênia Márcia Mongelli. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol. I Bauru-SP: Edusc, 2006.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **A sociedade feudal**. Tradução de Emanuel Lourenço Godinho. Lisboa: Edições 70, 2016.

BROKE, Christopher. **O renascimento do século XII: história ilustrada da Europa**. Tradução de António Gonçalves Mattoso. Lisboa: Verbo, 1972.

BURKE, Peter. **O Que é História Cultural?** Sérgio Goes de Paula. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Variiedades de história cultural**. Tradução de Alda Porto. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de, O CONCEITO DE REPRESENTAÇÕES COLETIVAS SEGUNDO ROGER CHARTIER. **Diálogos**, v. 9, (1) p. 143-165, 2005. In: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8JGtMbSj_YkJ:https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/download/41423/21739/0&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acesso em 11 de Jan de 2023.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CAMPOS, de Flávio. A agonia lúdica: guerra, competição e fortuna nos jogos medievais. **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA** [En ligne], Hors-série n° 2 | 2008, mis en ligne le 24 janvier 2009, Acesso em 20/12/2022. URL : <http://journals.openedition.org/cem/9452>.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor: revisão de uma genealogia**. Tradução de Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: EdUFSCAR, 2014.

_____. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1990.

COSTA, Ricardo da; ZIERER, Adriana. **Boécio e Ramon Llull: a Roda da Fortuna, princípio e fim dos homens.** Disponível em: http://www.hottopos.com/convenit5/08.htm#_ftn2 Acessado em: 19/07/2019.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina.** Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 2013.

COHEN, Gustave. **La grande clarté du Moyen-Age.** Paris: Gallimard, 1945. In: <https://archive.org/details/lagrandeclartd00cohe> Acesso em 11 de Jan de 2023.

DUMONT, Jean-Paul. **Elementos de História da Filosofia Antiga.** Tradução de Georgete M. Rodrigues. Brasília: UnB, 2004.

DURANT, Will. A idade da fé. Rio de Janeiro: Record, 1950. v. 4.

Dutour, Thierry. **Los hombres de la Edad Media reinventaron la ciudad.** Madrid: Paidós Iberica Ediciones, 2005.

DUBY, Georges. As três ordens ou o Imaginário do Feudalismo. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

FLORIDI, Luciano. **The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era.** Hardcover Book, 2014.

FRANCO-JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do ocidente.** 2. ed. rev. e ampl. --. São Paulo : Brasiliense, 2001.

GOODY, Jack. **Renascimentos: um ou muitos?** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 2011.

GUZMÁN, Ana Arranz. De los goliardos a los clérigos «falsos». In: **Espacio, Tiempo y Forma: Historia Medieval.** Serie III; Madrid Ed. 25, pp. 43-83, 2012. Disponível em: <https://www.proquest.com/docview/1146162449> Acesso em 11 de Jan de 2023.

HAMEL, Christopher de. **Manuscritos notáveis.** Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Scribes and Illuminators: medieval craftsmen.** Toronto: Universidade de Toronto, 1992.

HASKINS, C. H. **El renacimiento del siglo XII.** Tradução de Claudia Casanova. Barcelona: Ático de los libros, 2013.

_____. **A ascensão das Universidades.** Tradução de Nilton Ribeiro. Balneário Camboriú-SC: Livraria Danúbio, 2015.

HARRINGTON, K. P (Ed.). **Medieval latin.** 2ª Edição. Chicago & Londres: The University of Chicago Press, 1997.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JAEGER, Werner Willhelm. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 6ª edição. São Paulo: WMF Martins Fonte, 2013.

JAEGER, C. Stephen. **A inveja dos anjos**: As escolas catedrais e os ideais sociais na Europa medieval (950-12000). Tradução de Nelson Dias Corrêa. Campinas-Sp: Kírion, 2019.

LAUAND, Luiz Jean. **O Xadrez na Idade Média**. São Paulo: Perspectiva & Editora da USP, 1988.

LE GOFF, Jacques **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

_____. **A civilização do Ocidente Medieval**. Vol. I. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1983.

_____. **A civilização do Ocidente Medieval**. Vol. II. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1984.

_____. **A civilização do Ocidente medieval**. Tradução de Mônica Stahel. Petrópolis-RJ: Vozes, 2016.

_____. **O apogeu da cidade medieval**. Tradução de Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Mercadores e Banqueiros na Idade Média**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Os Intelectuais na Idade Média**. Tradução de Marcos de Castro. 4ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

_____. **O imaginário medieval**. Tradução de Manuel Ruas. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

LEROQUOIS, Victor Abbe. **Les breviaries manuscrits**: des bibliothèques publiques de France. (Tomo I). Paris, 1934. In: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513125r/f18.double> Acessado em 15 de jul. de 2019.

LOMBARD, Maurice. A evolução urbana durante a Alta Idade Média. **Revista de História**, 1955. In: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/36466> Acesso em 11 de Jan 2023.

MAGALHÃES, A. P. T. **Linguagem e Produção do Discurso na História: Fontes, Modelos e Problemas da Cristandade Latina**. São Paulo: Humanitas, 2015.

MONGELLI, Lênia Márcia. **A Educação pelo amor: uma leitura da tragicomédia de Amadis de Gaula, de G. Vicente**. 1997. (Dissertação) Universidade de São Paulo, 1997.

MORALEJO, José-Luis (Trad.). **Cancionero D Ripoll (Anónimo)**. Barcelona: BOSCH Casa Editorial, S. A., 1986.

MURRAY, H. J. R. **A history of chess**. Oxford: Clarendon Press, 1913. In: <https://archive.org/details/AHistoryOfChess> Acessado em 11 de Jan 2023.

NUNES, Ruy Afonso da Costa. **História da Educação na Idade Média**. Campinas-SP: Kírion, 2018.

PACH, Howard Rollin, **The tradition of the goddess Fortuna: In roman literature and in the transitional period**. Massachusetts: Smith College, 1922.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PINOL, Jean-luc; BOUCHERON, Patrick; MENJOT, Denis.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O mundo da imagem: território da história cultural**. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSONI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008, pp. 99-122.

_____. **História & História Cultural**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica: 2014.

PIRENNE, Henri. **História econômica e social da Idade Média**. Tradução de Lycurgo Gomes da Mota. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RIBAS, Helena Macedo. **Entre paixões e virtudes: a lírica amorosa dos goliardos presentes no Carmina Burana - séculos XII-XIII**, 2018, Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Universidade Estadual do Paraná, 2018.

RENOUARD, Y. **O grande comércio do vinho na Idade Média**. **Revista de História**, [S. l.], v. 6, n. 14, p. 301-314, 1953. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v6i14p301-314. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35677>. Acesso em: 1 jan. 2023.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, Desvio e Danação: as minorias na Idade Média**. Tradução de Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**: uma introdução. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

PAIS, Marco Antônio de Oliveira. 2000. *O Jogo De Dados Na Castela Medieval*. *Locus: Revista De História* 6 (1). In: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20504>. Acesso em: 15 de Nov. 2022.

PATCH, Howard Rollin. **The tradition of the goddess Fortuna**: In roman literature and in the transitional period. Vol. III. nº III. Nothampton Mass: Smith College; Paris: Librarie E. Champion, 1992.

PIRENNE, Henri. **História econômica e social da Idade Média**. Tradução de Lycurgo Gomes da Mota. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **As Cidades na Idade Média**. Tradução de Carlos Montenegro Miguel. Lisboa: Publicações Europa- América, 1973.

SWANSON, R.N. **The twelfth-century renaissance**. United Kingdom: Manchester University Press, 1999.

STEPHEN JAEGER, C. **A inveja dos anjos**: as escolas catedrais e os ideais sociais na Europa medieval (950-1200). Tradução de Nelson Dias Corrêa. Campinas: Kíron, 2019.

SPINA, S. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário*. 2º Ed. Rio de Janeiro: Grifo e São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

SCHMITT, Jean-Claude. Clérigos e Leigos. Tradução de Eliana Magnani. In: **Dicionário temático do Ocidente medieval**. Coordenação de Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt. Coordenador de tradução Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006.

SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. Tradução de Eliana Magnani. In: **Dicionário temático do Ocidente medieval**. Coordenação de Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt. Coordenador de tradução Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006.

SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

VERGER, Jacques. **Homens de Saber na Idade Média**. Tradução de Carlota Boto. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

_____. **Cultura, Ensino e Sociedade no Ocidente nos séculos XII e XIII**. Tradução de Viviane Ribeiro, Bauru-SP: EDUSC, 2001.

VILLENA, Luis Antonio de. **Dados, amor y clérigos**: el mundo de los goliardos en la Edad Media europea. Sevilla: Los cuatro vientos renacimiento, 2010.

WRIGHT, Thomas. **The latin poems commonly attributed to Walter Mapes**. Londres: Camden Society, 1841.

YARZA, Carlos. Prólogo. MOLES, Luís. **Carmina Burana**. Barcelona: Seix Barral, 1981.

ZINK, Michel. Literatura(s). Tradução de Lênia Márcia Mongelli. In: **Dicionário temático do Ocidente medieval**. Vol. I. Coordenação de Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt. Coordenador de tradução Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro (parte I) e Jerusa Pires Ferreira (parte II). 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.