

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

HELENA MACEDO RIBAS

A VIDA POR DETRÁS DAS PALAVRAS: A LÍRICA TABERNÁRIA DOS
GOLIARDOS PRESENTE NO CARMINA BURANA – SÉCULOS XI – XIII

CURITIBA

2015

HELENA MACEDO RIBAS

A VIDA POR DETRÁS DAS PALAVRAS: A LÍRICA TABERNÁRIA DOS
GOLIARDOS PRESENTE NO CARMINA BURANA – SÉCULOS XI – XIII

Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica, como requisito à conclusão do Curso de Licenciatura e Bacharelado em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientadora: Profª Drª Fátima Regina Fernandes

CURITIBA

2015

*Dedico este trabalho a meus pais Regina e Paulo e a meu querido irmão Fernando –
sem os quais nada disso teria sido possível.*

AGRADECIMENTOS

Nesta longa jornada dentro da graduação em História, várias pessoas se fizeram importantes e presentes em minha vida. Fiz grandes amigos e conheci pessoas incríveis, que tornaram esta época da minha vida especial e memorável. Passei por muitas coisas dentro desses quatro anos, que fazem com que a conclusão desta etapa tenha um gosto agridoce para mim – alívio pelo dever cumprido, mas também certa nostalgia, afinal, esta pesquisa me acompanha há um bom tempo.

Agradeço primeiramente à minha Família, que vem sendo meu alicerce e porto seguro desde que decidi prestar o vestibular para o curso de História e ser professora. Ao meu pai e minha mãe, que estiveram presentes desde a vitória da aprovação e que passaram comigo pelos momentos mais difíceis da minha vida até agora – a descoberta da Doença de Crohn e todas as suas implicações, internações, noites mal dormidas e a aceitação de ter uma doença crônica, processo que eu não seria capaz de passar sem o apoio de vocês. Agradeço também ao meu irmão Fernando, que compartilha comigo tantos momentos felizes (e outros nem tanto assim), mas que sempre me fez rir, principalmente quando tudo parecia demais para mim.

Agradeço também à minha orientadora, prof^a. Fátima Regina Fernandes, que está presente desde o início desta pesquisa lá em 2011 e sempre me apoiou e encorajou frente às dificuldades com fontes e bibliografia e de trabalhar com um tema quase desconhecido no Brasil, e que abraçou esta causa junto comigo. Também agradeço pela orientação dentro da Iniciação Científica, que só enriqueceu ainda mais minha formação e possibilitou que eu me dedicasse aos Goliardos em tempo integral.

Tenho muito a agradecer também aos amigos e amigas que fiz dentro da universidade. Às meninas do Coletivo Aurora, que descortinaram para mim o mundo do feminismo e me ensinaram tanta coisa, me fazendo crescer enquanto pessoa e cidadã. A Anne, pelo companheirismo e todas as maratonas de filmes das férias; a Aline, pelas conversas, risadas e sessões de meditação nas manhãs monótonas na Casa da Memória; a Paula, pelo apoio e amizade sempre presentes; A Maybel, pela companhia frequente e divertida durante as viagens de volta à nossa afastada vizinhança; a Larissa, pelo carinho e zelo com as pessoas a sua volta. A todas, por

todos os momentos que passamos juntas, conversando, rindo e comendo porcarias, obrigada.

Agradeço também a Camila, companheira de trabalhos, de reflexões, de shows, de eventos e de momentos memoráveis, por ser uma amiga tão especial e querida durante esses quatro anos. A Amanda, por todas as conversas e cafés, pelo apoio e simpatia onipresentes. A Bruna, pela amizade, carinho e companheirismo, dentro da Casa da Memória e fora. Ao Ivan, pelo riso contagiante e por ser o melhor anfitrião que já conheci.

Ao Willian, que tem sido um amigo tão genial, obrigado pelos *insights* e por ter lido e comentado este trabalho e tantos outros, por me ouvir e fazer companhia em incontáveis almoços, por estar comigo na primeira vez que andei de avião, por tantos momentos inesquecíveis - difíceis ou hilários.

Por fim, agradeço aos amigos André e Rachel, por toda a paciência e ajuda com a paleografia durante minha estadia no CEDOPE; aos meus colegas de turma e aos colegas do NEMED, pela acolhida e aos professores do departamento de História, especialmente as professoras Marcella, Ana Paula, Martha e Karina, pelas disciplinas e atenção extra classe.

RESUMO

Em um contexto de transformações dentro da Cristandade Latina, com o florescimento das cidades e a criação das primeiras universidades, este trabalho busca compreender o papel social de um determinado grupo de clérigos vagantes conhecidos como *Goliardos*, estudantes que transitavam entre essas universidades à procura de conhecimento e que levavam uma vida boêmia e alegre. Como indivíduos letrados, esses clérigos produziram uma extensa gama de canções em latim, que tinham por objetivo a diversão de seus pares e a satirização da sociedade em que se inseriam e que foram reunidas em códices durante os séculos XII e XIII, sendo o mais célebre deles o *Carmina Burana*. Através da análise de suas canções tabernárias, buscamos delinear um panorama da vida dos goliardos e de suas atividades, através dos elementos singulares da lírica goliárdica, como as presenças constantes do vinho e do jogo retratando as atividades da taberna e misturadas à carga de erudição própria desses clérigos, bem como a inserção dos mesmos no mundo mutável e efervescente da cidade medieval.

PALAVRAS – CHAVE: goliardos; poesia medieval; *Carmina Burana*

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo 1: Literatura escrita, literatura cantada	14
1.1 Os três espaços de difusão de literatura no século XII.....	14
1.2. Literatura e oralidade.....	16
1.3 Goliardos: poesia universitária.....	19
1.4 Temáticas recorrentes nas canções goliárdicas.....	23
1.5. Fim do movimento.....	28
Capítulo 2: a taberna, o jogo, o vinho: a vida sob a perspectiva goliárdica..	32
2.1 <i>Estuans Intrinsicus Ira vehementi</i>	32
2.2 <i>De conflictu vini et aquae: denudata veritate</i>	35
2.3 <i>In taberna quando sumus</i>	38
2.4 <i>Bacche, bene venies gratus et optatus</i>	39
2.5 <i>Hircus quando bibit, que non sunt debita dicit</i>	40
2.6 <i>Qui cupit egregium scachorum ludum</i>	41
2.7 <i>Cum “in orbem universum” decantatur “ite</i>	42
2.8 <i>Potatores exquisiti</i>	44
Conclusão.....	50
Referências bibliográficas.....	56

INTRODUÇÃO

A baixa idade média é um período dinâmico, rico culturalmente, agitado militar e socialmente, e em transformação econômica, política e espiritual. Traçando um panorama geral, podemos notar vários processos em andamento de forma concomitante na Europa Ocidental durante os séculos XI, XII e XIII, como a crescente atividade comercial presente nas cidades, decorrente da monetarização da sociedade e impulsionando a burguesia nascente e a aristocracia “leiga”, que passam a ocupar essas cidades de forma mais efetiva. As cidades também se tornam importantes centros culturais e de propagação de conhecimento, com o advento das universidades. Da mesma forma, é possível perceber uma renovação na espiritualidade cristã, introduzida pela ordem de cister, que valorizava o trabalho enquanto forma de expiação dos pecados, e mais otimista com relação a sua antecessora, Cluny, mais dedicada às letras. Uma consequência disso é que os valores da sociedade medieval passam por uma inversão: a visão mais pessimista, na qual o homem está fadado à decadência (pensamento proveniente da tradição ascética) é gradualmente substituída por uma visão mais otimista, fruto dos tempos de abundância na qual cada geração alcança um nível maior de perfeição do que a anterior, num processo de conquista.¹

A cidade medieval, por sua vez, pode ser descrita como um conglomerado heterogêneo de pessoas, com mercadores, burgueses, clérigos, jograis, artesãos, viajantes, peregrinos, mendigos, cada um desempenhando um papel nessa dinâmica, seja residindo e trabalhando em seus ofícios ou de passagem a caminho dos lugares santos ou das escolas, essa população citadina está em constante renovação e movimento. Le Goff² explica que as cidades, tomando o exemplo de Paris, possuíam uma divisão física entre economia, política e universidade, evidenciando a dinâmica que cada uma dessas esferas trazia a cidade, enquanto espaço de troca cultural, social e econômica, e forma mais acentuada a partir do século XIII, quando a atividade mercantil se desenvolve mais depressa. Paris ainda é importante pelo conglomerado de populações e atividades presentes em seus subúrbios, como o artesanato (que congrega atividades do que hoje classificaríamos

¹ DUBY, G. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 143-146.

² LE GOFF, J. *Por amor as cidades*. Conversações com Jean Lebrun. São Paulo: UNESP, 1998. p. 25-67.

como setores primário e secundário) e a presença de judeus como principais credores, que mesmo odiados pela natureza de sua atividade e hostilizados pela população cristã e pelas autoridades, ainda assim desempenham um papel vital no comércio e na vida da cidade.

Do outro lado desta moeda, os pobres também desenvolvem um papel importante, compostos principalmente por camponeses sem terra que se veem obrigados a mendigar na cidade, essas pessoas são quase bem vindas, pois possibilitam que a burguesia pratique a caridade em favor da salvação de sua própria alma, despertando a piedade dos bem-afortunados. Ainda temos os estrangeiros, que são recebidos com curiosidade e hospitalidade na cidade (mais uma vez obedecendo aos princípios cristãos, pois os cidadãos se veem como cristãos exemplares), e tanto estrangeiros como os pobres não são (pelo menos não abertamente) marginalizados, diferentemente de outros extratos, como os camponeses, considerados seres rústicos e precariamente cristianizados, pagãos por excelência aos olhos dos cidadãos, ou os marinheiros, por serem suscetíveis a certos pecados ao passarem tanto tempo em contato com povos de fora da cristandade. É interessante notar que, mesmo após a adoção da regra de São Bento, a partir da qual o trabalho é revalorizado como forma de penitência, alguns ofícios seguem estigmatizados.

A cidade também abrigava uma série de festividades ao longo do ano, que se tornam populares e eram mediadas pela igreja, como o Carnaval e o Corpus Christi, que serviam para o repouso do trabalho e também a renovação da fé. O carnaval representa o oposto da ordem, sendo permitido pela Igreja por ser uma espécie de “válvula de escape” para o povo, regado a riso, teatro e música, além de comida e bebida.³ Mas não é somente no carnaval que esse viés mais artístico da cidade fica evidente: música e teatro eram atividades do cotidiano, graças a presença das mais diversas categorias de jograis. Segundo o que nos traz Menéndez Pidal, os jograis eram muito mais comuns nas cidades, e vagavam mais frequentemente para renovar seu público e conseguir dons, como pagamento pelas suas canções. Além disso, muitos senhores de grandes famílias pagavam para que

³ Idem, p. 57-59.

os jograis cantassem elogios sobre eles, o que garantia prestígio para esses senhores.⁴

Usando como exemplo contexto da Península Ibérica, Pidal aponta toda a efervescência da atividade jogralesca, que nos permite ter uma ideia da intrincada rede de trocas culturais que estes jograis representavam, sendo vagantes, espalhavam canções de várias partes da Europa, levavam notícias de um canto a outro, cantavam feitos de senhores distantes, tornando seus nomes conhecidos em outras partes. Apesar das atividades destes jograis serem condenados por algumas autoridades, elas encontram respaldo em outras, como São Tomás de Aquino, que defendia que o divertimento era essencial para a vida, desde que não tratasse de temas “inapropriados”. Porém, talvez a maior contribuição dos jograis tenha sido a disseminação da literatura em sua forma oral, pelos diversos territórios da Europa Ocidental.⁵

Outra instituição que surge nesse período nas cidades são as universidades, que são espaços de ensino desvinculadas das igrejas e dos mosteiros (mesmo que ainda estejam sob sua influência), que primeiramente eram os polos de transmissão e conservação de conhecimento. Como nos aponta Le Goff, o estudo e o ensino se tornam ofícios, disponíveis aos burgueses, nobres e clérigos menores das cidades, e refletem o espaço que a cultura letrada passa a ocupar nessa sociedade, como símbolo de legitimidade e poder, deixando de ser exclusivo aos eclesiásticos mais elevados. As universidades funcionam como corporações de ofício, composta por mestres e estudantes, cuja principal ferramenta é o livro.⁶ Nelas se ensinava teologia, direito (romano e canônico) e medicina, tendo sido algumas universidades notáveis por sua especialização em uma formação, como a Universidade de Paris, por exemplo, que era buscada por seu curso de teologia por estudantes de várias partes da Europa.

A cidade tinha uma relação ambivalente com a universidade, pois ao mesmo tempo em que a presença de um centro de letras era prestigiosa, a convivência com os estudantes era atribulada, pois estes eram de natureza agitadora e

⁴ MENENDEZ PIDAL, R. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. 3ª edición. Buenos Aires: Espasa – Calpe Argentina, 1949. p. 54-62.

⁵ Idem, p. 67-70.

⁶ LE GOFF, J. *La civilización del occidente medieval*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1999. p. 68.

questionadora. A universidade, apesar de contar com o apoio da igreja, é em algum grau autônoma, formando uma corporação um tanto independente apesar de ainda subordinada. Por um lado, a cidade lucra com a presença das universidades (estudantes que, apesar de mais malquistos do que qualquer outro estrangeiro, alugavam as casas e traziam renda para os burgueses, uma vez que em sua maioria vinham da baixa-nobreza). Por outro, como explica Le Goff,

Os estudantes representam, na cidade, um corpo estranho e frequentemente encarado com hostilidade. Curiosamente, talvez sejam eles, entre os imigrantes vindos para a cidade [...] os mais malquistos. Faz-se a eles a mesma censura que hoje se faz àqueles que vêm das periferias; perturbam a vida dos bons burgueses, dos bons cidadãos.⁷

É precisamente neste contexto universitário e festivo das cidades que surge um grupo de estudantes diferente dos demais, clérigos em formação que de forma satírica cantam críticas à Igreja que supostamente deveriam se juntar; clérigos estudantes que veneram o vinho, o jogo, a boa mesa e a companhia de mulheres, nas tabernas, seu principal ponto de encontro. Clérigos estudantes⁸ conhecidos como Goliardos.

Os goliardos podem ser considerados como integrantes de um movimento tipicamente universitário e citadino, inseridos nesses ambientes dinâmicos e refletindo suas experiências em suas canções, sejam elas de cunho moral, amoroso ou tabernário.⁹ Essas canções foram compiladas em quatro manuscritos diferentes, a saber: *Carmina Cantabrigensia* e *Carmina Arudeliana*, ambos datados do século XI e encontrados na região da atual Inglaterra; *Carmina Burana*, encontrado em um mosteiro da Baviera alemã e datado do século XIII e por fim, *Carmina Rivipullensia*, encontrado na atual Catalunha, datado da segunda metade do século XII.¹⁰

Para um movimento desta magnitude, que legou fontes ricas e abundantes, é um tanto desconcertante encontrar tão poucos estudos especializados sobre os

⁷ Idem. *Por amor as cidades*, 1998. p. 66.

⁸ Nesse sentido, podemos considerar as palavras “clérigo” e “estudante” como sinônimos, pois a noção de clérigo se confundia com a de homem de letras, uma vez que não raro ambas as noções se aplicavam a um só indivíduo. BROCCHERI, F. B. El intelectual. IN: LE GOFF, J. *El hombre medieval*. Madrid: Alianza editorial, 1991. pp. 193-217.

⁹ Remetendo à divisão temática do manuscrito original do *Carmina Burana* descoberta pela primeira vez por A. Hilka e O. Schumman.

¹⁰ SOLA, J. E. (Edição, tradução e seleção). *Carmina Burana: Antologia*. Madrid: El Libro Del Bolsillo, Alianza Editorial, 2006. p. 9-10

goliardos entre os medievalistas, e isso se deve a alguns fatores: primeiramente, no caso do Carmina Burana, essas fontes foram descobertas somente no século XIX, e edições e traduções dos manuscritos (que se encontra em latim) somente apareceram no fim do século; além disso, a historiografia tradicional começa a dar mais importância para fontes literárias a partir do advento da conhecida Escola dos Annales¹¹, que passou a abordar temas históricos sob a perspectiva cultural e social e não somente política ou econômica. Nos últimos anos vemos um crescente, embora ainda tímido interesse pelos goliardos do qual surge, por exemplo, a antologia utilizada como fonte para este trabalho, organizada pelo filólogo espanhol Juan Estevez Sola e editada em 2006, além dos importantes trabalhos de Luiz Antonio de Villena¹², Ricardo Garcia Villoslada¹³, Teresa Jiménez Calvente¹⁴, Helen Weddel¹⁵ e José Luiz Moralejo.¹⁶

Fora do meio acadêmico, os goliardos ficaram conhecidos pela famosa musicalização que Carl Orff, maestro alemão, fez de algumas canções do Carmina Burana. Orff, que ganhou notoriedade durante a ascensão do partido Nazista, é um daqueles casos em que a notoriedade da obra é maior do que a notoriedade do artista – de fato, seu nome caiu no ostracismo graças ao apoio explícito que dava ao regime totalitarista, porém algumas de suas peças, especialmente *O Fortuna*, são canções ainda hoje reconhecidas e interpretadas por orquestras mundo afora (sem contar a quantidade de vezes que *O Fortuna* aparece furtivamente em seriados, desenhos infantis, filmes e outros veículos da cultura pop).

Não tão distante da música clássica como se possa imaginar o Metal também tem se apropriado de diversas canções do Carmina Burana, dando interpretações muito diversas das de Orff: não somente no segmento do Folk Metal

¹¹ A chamada escola dos Annales surge na França na primeira metade do século XX e tinha por objetivo a renovação da historiografia, principalmente no que concerne o método e as fontes utilizadas. Priorizam-se as metodologias pluridisciplinares e a quebra da separação entre História e as Ciências Sociais, bem como a abertura para novos tipos de fontes e novas abordagens dos problemas históricos.

¹² VILLENA, L. A. de. *Dados, amor y clérigos: El mundo de los goliardos em la Edad Media europea*. Sevilla: Renacimiento, 2010.

¹³ VILLOSLADA, R. G. *La poesia rítmica de los goliardos medievales*. Madrid: Fundación Universitaria española, 1975.

¹⁴ CALVENTE, T. J. *Sátira, amor y humor en la Edad Media latina: cincuenta y cinco canciones de goliardos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.

¹⁵ WADDEL, H. *The wandering scholars: the life and art of the lyric poets of the Latin Middle Ages*. New York: Doubleday & Company, inc. 1955.

¹⁶ MORALEJO, J. L. *Cancionero de Ripoll: Carmina Riuipullensia*. Erasmio ediciones bilingües. Barcelona: Bosch casa editorial, 1986.

(no qual as bandas costumemente cantam antigas canções utilizando-se de instrumentos medievais como a viela de roda, a cítara e a gaita de foles, misturadas com as linhas de bateria e guitarra) como também em segmentos como o Symphonic Metal, por exemplo (conhecido por mesclar orquestras eruditas ao som mais pesado). Dentre as mais famosas, podemos citar a versão de *Tempus est iocundus, o virgines!* Renomeada “Totus Floreo” pela banda alemã In Extremo¹⁷, a versão de *In Taberna Quando Sumus* da banda russa Wolfmare¹⁸, a versão de *O Fortuna* feita pela banda alemã Therion¹⁹ e o disco *Cantus Buranus*, da banda alemã Corvus Corax, inteiramente dedicado ao cancionero medieval.²⁰

O objetivo desta monografia, portanto, é explorar apenas a parte do cancionero Carmina Burana dedicada as atividades tabernárias, buscando compreender as formas de sociabilidade deste grupo tão difuso e espalhado não só territorialmente (há registros de atividades goliárdicas em várias cidades europeias medievais, e a localização dos manuscritos denota isso) mas também temporalmente (indo desde o século XI até o final do século XIII), suas influências na cultura medieval e a forma como retratam o meio em que vivem: a cidade, a universidade e a taberna. No primeiro capítulo, iremos esmiuçar alguns conceitos chave para o entendimento do contexto da “produção” dessas canções, explorando a vida e a sociabilidade de um goliardo, o alcance e duração do “movimento” (se é que podemos chamar assim) dos goliardos na Europa Ocidental, para então no segundo capítulo analisar detidamente cada canção tabernária presente na edição da fonte que utilizamos, para então observá-las em seu conjunto, buscando entender melhor essa sociedade medieval em que os goliardos se inseriam.

¹⁷ Álbum *Weckt die Toten*, gravadora EFA, 1998;

¹⁸ Álbum *Whitemare Rhymes*, gravadora CCP records, 2008

¹⁹ Álbum *Deggial*, gravadora Nuclear Blast Records, 2000.

²⁰ Gravadora roadrunner Records, 2005.

Capítulo 1

Literatura escrita, literatura cantada

A Idade Média foi um dos períodos da história da humanidade que mais legou fontes escritas, sejam elas leis, textos religiosos, estudos e comentários sobre os pensadores da Antiguidade ou cancioneros em língua vulgar (e em latim também). Algumas delas, como as *Siete Partidas* do rei Afonso X de Castela, - extenso conjunto de leis que regiam não somente a forma de governar, mas diversos aspectos da vida em Castela – são velhas conhecidas dos historiadores; outras, como as fontes de poesia medieval (tanto lírica quanto épica) vêm sendo exploradas, talvez, por menos tempo. Mas não podemos negar o fato de que esse período da história deixou uma profusão de cantigas, de diversos gêneros, marcadas nas páginas dos numerosos códices espalhados pelas bibliotecas e mosteiros europeus, e ainda assim representam uma parte mínima da vivacidade do contexto do qual foram cristalizadas, pois, como veremos mais adiante, o processo de recolha das cantigas e produção dos manuscritos é lento, meticuloso, e as que sobreviveram ao tempo passaram por diversos filtros, por etapas e mais etapas do que classificaríamos hoje como censura. Ainda assim, temos um material riquíssimo em mãos, que nos permite um vislumbre – pequeno, mas gloriosamente colorido – da vida em outros tempos.

1. Os três espaços de difusão de literatura no século XII

Segundo o que nos traz Luiz Antonio de Villena, havia três “espaços” de produção, reprodução e difusão de literatura no século XII. O primeiro seria o ambiente cortesão, no qual predominam os trovadores e no qual nasce o chamado amor cortês, que é caracterizado por canções que são dedicadas para damas da nobreza que são impossíveis de alcançar, (por serem casadas, e também por pertencerem a estratos superiores da sociedade) levando o cavaleiro-trovador a adotar uma postura de “cortesía y mesura” na qual seus modos refinados combinado com o equilíbrio e controle dos desejos possibilita a adoração para com a dama e certa reciprocidade desta, que permite que o jogo da conquista e do serviço deste cavaleiro para ela. Segundo Villena, “el matrimonio anula el deseo, y sin él no es

posible el amor”²¹ porém é necessário ressaltar que esta forma de amor é idealizada, com o objetivo de exaltar os valores da cavalaria. Como bem aponta Duby, o amor cortês é um campo exclusivamente masculino, no que ao se expor ao perigo de desejar uma mulher casada está de alguma forma passando por uma prova que lhe conferiria a virilidade, assim como numa justa. Nesta interpretação, a mulher é um mero condicionante, como um boneco para treino, com o qual o homem treina o controle sobre seu próprio corpo e impulsos.²²

O segundo espaço de produção e difusão literária é o meio popular, representada pelas canções de gesta, que através de uma jornada épica e cheia de grandes feitos, se constrói um protagonista (Como Sigfried em *o Anel dos Nibelungos*, ou o Cid Campeador em *Cantar de Mio Cid*) que reflete a aspirações e ideias do povo, que preza a honra e a coragem, ao que parece muito mais do que os nobres, para os quais a cortesia era essencial²³. Este, talvez o meio mais antigo de efervescência literária, é, no entanto problemático: o que temos de literatura popular medieval hoje é fruto de um processo de recolha e transcrição para manuscritos, o que se deu de forma acentuada a partir de meados do século XII, e esse processo foi feito através de seleção das canções, por pessoas não necessariamente envolvidas com a dinâmica popular. Ou seja, nós possuímos hoje fragmentos, apenas, do que essas canções de fato representavam para aquela sociedade.

Esta cultura literária medieval se dava por meio de agentes, e o grande personagem do amor cortês é o trovador: nobre, muitas vezes cavaleiro e instruído. Pidal aponta que o termo “trovador” surge ainda no século XII, designando aquele que compõe as canções, mas não as declama (porém há exceções) e que o faz majoritariamente para outros nobres, nas cortes. Diferencia-se do jogral, o principal agente da difusão literária popular, principalmente por não fazer das composições o seu ofício, ou seja, sem ganhar nada em troca pelas canções. Porém, nesta época o jogral acompanhava o trovador, tocando e cantando suas composições e/ou pedindo canções para serem cantadas em seu meio popular, difundindo-as. Através das cantigas de tensão e de escárnio é possível perceber as rivalidades entre jograis e trovadores, e muitas cantigas tratam dos vícios dos primeiros, como a bebedeira recorrente e o gosto por mulheres “de caráter duvidoso”, especialmente nos

²¹ VILLENA, L. A. de. *Op. cit.* p. 26.

²² DUBY, G. *Op. cit.* p. 59-61.

²³ VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 28-30.

cancioneiros galego-portugueses²⁴. Nos cancioneros occitânicos, o principal foco está em diferenciar o “bom jogral” (que toca e canta bem, é fiel às composições do trovador e nunca compõe os próprios versos) do “mau jogral” (que bebe em demasia, que não canta bem e deturpa os versos do trovador).²⁵

Porém, essa categorização não é de forma alguma estanque, pois havia jograis nas cortes e nas praças, jograis que compunham as próprias canções (como Lourenço, jogral português que caiu nas graças do rei²⁶), jograis que cantavam, dançavam, se fantasiavam no carnaval para divertir ou assustar as pessoas. Os jograis das cortes, por exemplo, remontam aos bardos (espécie de jogral bárbaro que vivia nas cortes das monarquias romano-bárbaras no século V) tendo influências tanto germânicas como romanas; nas cortes ibéricas a recepção aos jograis era calorosa, tanto os que estavam de passagem como os que permaneciam a serviço dos reis, pois suas funções iam além do divertimento uma vez que os jograis também eram mensageiros, e muitas vezes os feitos desses reis e nobres eram espalhados por outros cantos da Europa através dos instrumentos de um jogral. Pidal nos conta, por exemplo, que o chanceler de Ricardo Coração de Leão pagou para que jograis franceses cantassem sobre seus feitos e os espalhassem; outros jograis, quando não recompensados, *esqueciam* de mencionar o nome do nobre que não lhe deu um dom (espécie de presente como forma de pagamento) em suas canções²⁷.

Por fim, temos o mundo das escolas, onde surge os goliardos, num ambiente *a primeira vista* alheio à cultura popular e a nobreza, que vê nos autores da antiguidade a base para o entendimento da sociedade e a criação de coisas novas. Virgílio, Lucano, Boécio e Ovídio eram os autores cultuados na arte de criar poesia.²⁸ Falaremos mais a respeito deste tipo de poesia adiante.

2. Literatura e oralidade

Um fator que precisamos levar em conta no que concerne à literatura medieval é seu caráter intrinsecamente oral. Como nos explica Paul Zumthor, as

²⁴ SODRÉ, P. R. *O Riso no Jogo e O Jogo do Riso na Sátira Galego-Portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010.

²⁵ PIDAL, R. M. *Op. Cit.* p. 16-22.

²⁶ Idem, p. 58-62.

²⁷ Idem, p. 48-52.

²⁸ VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 30-33.

canções na Idade Média, sejam elas cortesãs, populares ou goliárdicas tiveram uma existência anterior ao período em que foram cristalizadas no pergaminho, e essa existência se deu na oralidade, na transmissão oral entre jograis através dos anos. Houve dois momentos “críticos” de transformação social no medievo, que se deram nos anos de 1150/1250 e 1450/1550 (correspondendo, respectivamente, ao humanismo do século XII e o Renascimento) e a literatura medieval se desenvolve neste hiato, fruto, causa e palco dessas crises. Focando no primeiro momento, Zumthor aponta um movimento de “dessacralização” ou laicização da sociedade e o próprio advento da cultura cortesã e o crescimento da burguesia e de seus valores, que gradativamente transformam essa “sociedade do ‘ser’” em uma “sociedade do ‘ter’”²⁹ mudando também a dinâmica da transmissão de cultura, no qual a voz, tão importante até aquele momento, começa a perder espaço para a escrita. Há também uma “racionalização e sistematização do uso da memória” decorrente da adoção da escrita e da individualização da arte e dos espaços de convivência ao mesmo tempo em que ocorre uma marginalização da cultura e tradição não escrita para as classes populares³⁰.

Segundo Zumthor, é possível estabelecer um parâmetro para a presença de traços de oralidade em um manuscrito, através do que ele denomina “Índice de oralidade”, que consiste em buscar no manuscrito os elementos que remetem a voz humana, principalmente quando são “musicalmente notados”, ou seja, possuem anotações quanto a melodia que aquela determinada canção deveria ter, delimitando uma “ligação habitual entre poesia e voz”³¹. Desse modo, estrofes como “aqui começa a agradável canção” ou “vou cantar uma bela canção”, recorrentes nas obras épicas e cortesãs; verbos como “ouvir”, “ler” e “escutar”, quando aparecem nas canções, também indicam seu passado oral. Como muitos manuscritos se perderam, muitas vezes os conjuntos remanescentes parecem confusos, sem ligação aparente ou não oferecem certezas, somente possibilidades. Daí a importância do estudo da tradição oral, pois esta apresenta traços muito mais antigos de canções que existiram por séculos no imaginário das pessoas, sendo passadas pelas gerações através da memória.

²⁹ ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: companhia das letras, 1993. p. 26.

³⁰ Idem, p. 29.

³¹ Idem, p. 35-36.

O motivo pelo qual as canções e poesias medievais sobreviveram ao tempo foi porque em algum momento estas foram cristalizadas em manuscritos. Conhecemos hoje um grande número de códices (livros inteiros) contendo canções, provenientes das mais diversas partes da Europa, como por exemplo, o próprio *Carmina Burana*, um dos maiores códices já encontrados contendo canções medievais, possuindo mais de duzentas canções. Zumthor propõe a indagação de que haveria, na poesia medieval, divergências entre sua forma oral e escrita ou se haveria contradições; afirma que as temporalidades das duas formas (oral e escrita) são bem diferentes, e que a escritura ficou, até o ano mil, confinada aos mosteiros e que sua difusão para fora deste mundo foi lenta e limitada. A época em que a escritura ganha alcance maior são os séculos XII e XIII, nos quais houve um esforço para preservar na escrita a cultura que as canções representavam; e essa escritura funciona “em oralidade”, quase uma transcrição.

A lenta difusão do livro se deve, em parte, pela dificuldade de produzi-lo, uma vez que o copista também é responsável pela produção da tinta e do pergaminho, para então “passar a limpo” os dados que recolheu em dezenas de tabuinhas de cera. Era um processo caro e lento. Havia ainda a possibilidade de uma pessoa recitar para um secretário, que então transcrevia para as tabuinhas de cera, para então serem passadas para o pergaminho. Isso mostra que mesmo a produção do livro passa por uma oralidade. Outro aspecto a se considerar a esse respeito é a leitura, que na Idade Média era restrita a pouquíssimos indivíduos e era complicada, pois as línguas, em constante transformação, ainda não eram sistematizadas (no sentido de possuírem uma uniformização da gramática, sintaxe e ortografia) possibilitando que cada intérprete escrevesse de um jeito; mesmo pessoas como os aristocratas, burgueses e nobres se mantiveram analfabetos até meados do século XIII, quando há uma difusão maior da prática da leitura inclusive como meio de distinção social. As classes populares, no entanto, só serão alfabetizadas na modernidade.³²

A partir do fim do século XIII, há uma paulatina separação e até oposição da prática de leitura oral e escritura dos textos, na medida em que a institucionalização enquanto movimento da sociedade tomava forma. Começa a agir certa *censura* na recolha dessa tradição oral em latim ou em língua vulgar, para preservar no

³² Idem, p. 100-108.

pergaminho, prática que se acentua cada vez mais até que no século XV, surge uma incipiente *cultura letrada* na qual o nome do autor é quase mais importante do que a sua obra, se instaurando, portanto, uma rivalidade entre o intérprete (jogral, trovador) e aquele que escreve. Escrever, neste caso, no sentido de criar uma obra pensando em seu suporte, que será o livro e não mais a voz; é importante ressaltar que grande parte das obras que se tem até o século XIII são na verdade transcrições de poemas provenientes de tradições anteriores, de canções presentes no imaginário popular. Esse movimento faz parte do que o autor chama de *canonização*, ou a procura por novos clássicos, que com a difusão da imprensa no século XV se alastrou enormemente. A contrapartida disso é o surgimento de uma literatura que se dissociou da voz, que cria um espaço novo e restrito à escrita (e também restrito àquele que tem acesso à cultura letrada, aquele que se alfabetiza); tudo o que remete a uma cultura oral fica no passado ou é classificado como popular

³³.

3. Goliardos: poesia universitária.

Uma vez colocadas essas questões quanto à oralidade e a cultura literária medieval, poderemos adentrar no mundo goliárdico propriamente dito, o mundo universitário/escolar. Como já apontado na introdução deste trabalho, a universidade medieval era um espaço desvinculado das catedrais e mosteiros, que gozava de certa autonomia e até autoridade dentro das cidades, no qual circulavam ideias e pessoas de várias partes da Europa. Tanto estudantes quanto mestres transitavam entre as diferentes universidades, possibilitando trocas de experiências entre indivíduos e a abrangência que o *goliardismo* alcançou se deve, em grande parte, a esse trânsito. Porém esses clérigos não vagavam somente para obter conhecimento: vagavam também por princípios mais mundanos, se assemelhando aos jograis, ao cantarem nas tabernas e nas ruas em troca de dons, comida e roupas.

Segundo o que nos aponta Luiz Antonio de Villena, o nome *goliardo* pode ter duas origens distintas, mas um tanto complementares: a primeira é devido ao pecado da gula, em referência ao gosto pela boa mesa, pelo vinho e pela diversão

³³ Idem, p. 279-286.

que esses clérigos compartilhavam; o segundo é referente ao gigante bíblico Golias, que foi vencido por Davi por tê-lo subestimado, sendo, portanto um símbolo do orgulho e da soberba. Dessa forma, Goliardo refere-se ao estudante, clérigo menor (no sentido de ainda estar em formação), que ama tanto seus livros e conhecimento quanto o vinho, o jogo e a diversão. Villena defende que os goliardos formavam um segmento social diferenciado, não se enquadrando em nenhum papel social sedimentado (artesão, mercador, burguês, nem mesmo jogral ou trovador), muito pelo contrário, pois esses papéis muitas vezes eram satirizados em suas poesias, especialmente quando ligados a igreja, e por isso os goliardos eram vistos como homens de “mal viver” como desocupados ou vagabundos, em parte por essa dificuldade de se encaixarem em alguma categoria, em parte por seu modo de vida inconstante. Para um goliardo, é a experiência de vida que dita a moral, e não o contrário.³⁴

Segundo Villena, os goliardos são “la primera ruptura evidente del orden social que los muestra la Edad Media”³⁵; são um sintoma, causa e efeito, das transformações que a sociedade medieval estava enfrentando, e demonstrando sua insatisfação com a moral vigente ao se posicionar contra valores que precisavam ser questionados, como a conduta corrupta dos eclesiásticos, por exemplo. É necessário aqui expor a diferenciação que o autor faz entre dois tipos de goliardos, que influencia diretamente no teor das canções que compõem, que é a separação entre os goliardos ditos *genuínos* que levavam uma vida errante, tabernária, prezando a experiência de uma vida repleta de excessos, sendo estas as características de uma vida plenamente goliárdica, vistos como vagabundos e boêmios, cujos dois exemplos principais são Hugo de Orleans e o Archipoeta de Colônia. Estes escrevem canções, sobretudo amorosas e tabernárias, exaltando as belezas da vida, da primavera, ou narrando as experiências dos jogos ou das bebedeiras. O Segundo tipo são os goliardos *das letras*, que não levavam esta vida afofueada no vinho, mas que mantinham o espírito contestador, ainda que um pouco mais sério (com sátiras mais ácidas e menos sutis), que tem por grande expoente Gaultier (Walther, nos estudos ingleses e alemães, e Gualtero, nos estudos ibéricos) de Chatillôn, conhecido por suas críticas ferrenhas a alguns bispos

³⁴ VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 49-51.

³⁵ *Idem*, p. 52.

franceses. Para Villena, “El goliardismo es la primera grán rebelión del Occidente contra sus mismos excesos espirituales”.³⁶

Para ilustrar melhor as diferenças e similitudes entre os dois arquétipos de goliardos, tomemos por exemplo Gautier de Chatillôn e o Archipoeta de Colônia. Segundo Villena, Archipoeta significa “poeta entre os poetas”, e é considerado o goliardo *por excelência*. Seu protetor foi Rainaldo de Dassel, arcebispo de Colônia e homem de confiança de Frederico I, imperador do Sacro Império Romano Germânico. Sabemos que o Archipoeta seguiu a corte do imperador durante suas campanhas militares, estando presente em Pavia, Salerno e Viena, voltando para Colônia eventualmente, e apesar de envolvido nas querelas pelo poder, este tema não o interessava ao compor suas canções. Foi inclusive pedido para que o Archipoeta compusesse uma epopeia sobre o imperador Frederico, mas o máximo que consegue é um poema com 34 versos, muito inferior às canções épicas que chegam a contar com mais de seis mil versos. Nas incursões ao lado de seus protetores, o Archipoeta adoece e termina seus dias enfermo e pobre no mosteiro de São Martim, em Colônia. Villena aponta que o Archipoeta provavelmente sabia do fim que lhe esperava ao levar a vida desregrada que levava, mas nem por isso deixou de fazê-lo, o que faz jus a sua reputação e o arquétipo ideal de goliardo *genuíno*³⁷.

Gautier de Chatillôn era o oposto do Archipoeta. Nascido em Lille, França, por volta de 1135 e se tornou um grande mestre, chegando a ser secretário da chancelaria de Henrique II Plantageneta. Como em seus poemas denunciou os abusos cometidos pelo rei e por isso foi logo expulso da corte. De volta à França, se tornou professor em Chatillôn e depois de um tempo viaja a Itália, onde buscou proteção e auxílio financeiro ao mesmo tempo em que testemunhou a forma como os prelados romanos viviam, mergulhados no luxo e nos pecados mundanos. Deixa Roma sem conseguir um protetor e passa a compor canções criticando o comportamento do clero e a pouca valorização que recebem destes os intelectuais ou os artistas. É admirado por estudantes outros goliardos e por homens de letras de seu tempo, tanto que em 1176 é chamado a se juntar a Guillaume de Champagne, recém-nomeado arcebispo de Reims. Porém Gautier adoece algum tempo depois, e seus últimos escritos refletem seus últimos anos, quando não mais

³⁶ Idem, p. 53.

³⁷ Idem, p. 79-83.

se comportava como um goliardo (pelo menos na pena), pedindo perdão a Deus por seus pecados e que a morte lhe viesse rapidamente para que não precisasse se indignar mais com o clero corrupto de Roma.³⁸

Apesar de levarem modos de vida diferentes, estes dois goliardos têm similaridades marcantes, entre elas a indignação com o comportamento dos eclesiásticos, que levavam vidas fartas enquanto tantos viviam com tão pouco. Porém o fazem de formas diferentes: enquanto o Archipoeta relativiza a relação humana com os pecados, mostrando sua imoralidade, mas também o prazer de cometer tais faltas, mostrando a complexidade da vida humana frente a simplificação hipócrita prevista no código moral ditado pela igreja, sem deixar a sátira de lado; Gautier de Chatillôn, por sua vez, prefere a crítica direta, construída a partir de alegorias bíblicas e trazidas para o contexto vivido expondo a contradição entre palavras e atos desses eclesiásticos.

A partir dessas considerações, é necessário pontuar o que Villena chama de *poesia de experiência*. Para o autor, os goliardos representavam uma espécie de ruptura com relação a cultura burguesa, nobre e popular, ao utilizar elementos desses diferentes “campos” em suas poesias, misturá-los de forma a criar uma poesia única, repleta de alegorias populares ligadas ao corpo, ao mundano, além de elementos como a primavera e a juventude, amplamente exploradas pelos trovadores e jograis, tudo isso seguindo um metro latino refinado. Esses são elementos da chamada poesia de experiência, no qual o poeta, ligado ao mundo exterior, transmite seus sentimentos e percepções dos fatos a sua volta, uma percepção que é individual. Segundo Villena, “el goliardo habla de sí, jugando a la confesión pública, pero fiando, ante todo, el la trasmisibilidad del sentimiento de la propia experiencia”³⁹; ou seja, mesmo que os goliardos recorram a metáforas e alegorias, transmitindo-as de forma culta em um texto latino, não deixam de compor segundo a própria experiência de vida, e isso fica claro nas canções amorosas e tabernárias, (mais do que nas cantigas ditas morais).

O latim não era uma língua popular na Idade Média, e sim uma língua eclesiástica e culta: no período em que os goliardos atuaram na Europa Ocidental, as línguas romance já estavam em formação há algum tempo, tendo inclusive produção poética (como no caso dos trovadores que compunham em occitano,

³⁸ Idem, p. 86-91.

³⁹ Idem, p. 73.

castelhano, médio-alto alemão, etc.) e o latim era reservado para os documentos oficiais e para os estudos, sendo portanto vivo dentro das universidades e da Igreja, entre as ordens mais elevadas. Este fato traz um contratempo, no caso dos goliardos: através da língua escrita é impossível determinar a procedência do poeta, uma vez que esse latim medieval era livre de regionalismos e era maleável para abarcar uma grande gama de significados. É diferente, por exemplo, do latim ciceroniano e virgiliano, que foi retomado pelo humanismo e que suplantou as transformações naturais da língua que ocorreram com o latim medieval.

O latim, por outro lado, possibilitou que os goliardos seguissem uma métrica uniforme, chamada de métrica rítmica, que consiste em reproduzir, através da contagem de sílabas, o metro grego e romano, que se baseava na quantidade de sílabas longas e breves (com relação a pronúncia) conferindo assim a musicalidade ao poema. Outra característica do metro goliárdico é a combinação de rimas, com canções compostas em hexâmetros leoninos – quando uma palavra do meio do verso rima com a última palavra do mesmo verso – em *caudati* (no qual as palavras do meio e do final do verso rimam entre si e entre suas correspondentes no verso seguinte) e em *crucifex*, ou rimas cruzadas, no qual as palavras correspondentes são a do meio do primeiro verso e a última do segundo verso, por exemplo. Isso mostra o vasto repertório métrico do qual os goliardos dispunham, e seus conhecimentos da poesia antiga, da mesma forma que seu conhecimento da musicalidade medieval, misturando-as em suas canções de forma harmoniosa⁴⁰.

4. Temáticas recorrentes nas canções goliárdicas.

Os clérigos vagantes, enquanto parte dessa sociedade citadina e universitária na qual surgiram, tiveram contato com grandes *topoi* literários comuns a sua época, tratando-os em suas canções de formas diversificadas. O primeiro grande *topos* do qual trataremos é a primavera, presente em quase todo o cancionero amoroso goliárdico. Villena explica que as épocas da primavera e do verão eram as épocas de maior agitação, conseqüentemente eram as épocas em que os goliardos estavam em maior atividade, pois o tempo ameno facilitava as viagens entre as cidades, o que também coincidia com a diminuição do ritmo de

⁴⁰ Idem, p. 143-149.

estudos. Ao tratar todas as temáticas internas do *topos*, como o verde das folhas, o vento, a beleza das flores coloridas, etc., os goliardos transformavam a maneira de se trabalhar com a primavera, fugindo do convencional ao inserir elementos da vivência do *carpe diem*⁴¹ e das experiências amorosas e carnavais.⁴²

O *topos* seguinte é o amor, que na poesia goliárdica é único. Vem em conjunto com a primavera mas não se assemelha ao famigerado amor cortês por não tratar de uma idealização da mulher amada, muito menos da contenção dos impulsos carnavais; é uma poesia *escolar*, pois, através da retórica, cria um ser feminino perfeito em sua beleza, mas que não pertence a nobreza, pelo contrário, as mulheres retratadas nas poesias goliárdicas são quase sempre camponesas ou pastoras, provavelmente porque os clérigos as encontravam durante suas viagens. Além disso, os desejos carnavais são privilegiados nas canções, sendo este o principal impulsionador das investidas dos clérigos com as moças. O gênero literário que se encaixa nesse caso é a *pastorela*, que no âmbito cortesão trata-se de uma poesia na qual um cavaleiro, encantado com a beleza *rústica* da pastora ou camponesa, lhe presta homenagem, que pode ser aceita ou não pela moça. Uma pastorela goliárdica é diferente; para Villena é “un mero poema amoroso em âmbito campestre”⁴³, no qual geralmente o estudante encontra a pastora, e não há nenhum tratamento refinado ou especial na canção com relação a essa mulher, pois o estudante não age como um cavaleiro. Em algumas canções ainda a iniciativa parte da mulher, que *seduz* o estudante que cruza seu caminho.

O próximo *topos* que deve ser mencionado é a taberna, que apesar de ser o menos extenso dentro dos cancioneros (sendo o mais extenso a primavera e o amor), é o que contém a essência do espírito de transgressão dos goliardos, uma vez que compõem sobre um local tão mal visto pela sociedade da época, mas que de certa forma é democrático na medida em que todos são bem vindos ali, convidados a beber e a se divertir. O jogo e o vinho vêm acompanhados da gula, pois tanto bebida quanto comida são consumidos em excesso durante as jogatinas, e os poemas báquicos tabernários (chamados assim pela homenagem que prestam a Baco, divindade romana do vinho e da orgia) são construídos de forma a parodiar

⁴¹ Expressão latina retirada um poema de Horácio, que significa “proveite o dia” no sentido de se entregar ao prazer imediato, sem temer as consequências. Sem dúvidas, é um dos preceitos que rege a vida dos goliardos.

⁴² VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 118-122.

⁴³ Idem, p. 128.

os ritos e hinos litúrgicos dos cultos marianos, numa total inversão de valores da época. Outra característica interessante a ser mencionada é que este topos é o mais popularizado dentre os diversos temas abordados pelas canções goliárdicas, uma vez que se despoja, em partes, da carga de erudição, para exaltar simplesmente o vinho, o jogo e a boa mesa.

A poesia tabernária vem em conjunto com as sátiras, grandes motivadoras da fama dos goliardos. Seus alvos eram o alto escalão da igreja principalmente, nas quais abordavam temas como a simonia recorrentemente, principalmente nas canções de Walther de Chatillôn, como mencionado acima. Villena aponta que pode haver duas razões para o posicionamento contrário dos goliardos com relação a esse comportamento dos clérigos: a reprovação do vício e a não concordância com a crescente mercantilização da fé cristã.⁴⁴ É importante mencionar aqui que este sentimento expressado pelos goliardos era latente, especialmente no século XIII, e estava presente em diversos âmbitos da sociedade e motivando, entre outras razões, a ascensão das ordens mendicantes, que tinham por premissa justamente o voto de pobreza e a caridade.

Por último temos a Fortuna, que neste caso podemos traduzir como *acaso*, pois não se refere à riqueza material. É um tema que se faz presente indiretamente em muitas canções, pois trata da imprevisibilidade da vida, e é representada pela Roda da Fortuna, que pode estar favorecendo alguém em um determinado momento, e no momento seguinte pode passar a desfavorecer esse alguém. A fortuna representa bem o modo de vida goliárdico, que seguindo o preceito do *carpe diem*, não se preocupava muito com o amanhã, com o futuro, preferindo viver intensamente o presente, pois sabiam que, enquanto vagantes, o amanhã pode ser muito mais amargo do que o hoje. Como exemplo da fortuna, temos a conhecida canção *O Fortuna*, talvez a canção goliárdica mais difundida atualmente por causa da adaptação feita pelo alemão Carl Orff, e que trata justamente da imprevisibilidade da vida, que é como as fases da lua, sempre mutáveis.

Ao tratar de uma variedade de temas presentes no cotidiano das pessoas, os goliardos, porém tiveram um alcance (no que concerne a apreciação) limitado ao meio universitário, pelo fato de suas composições estarem em latim, uma língua pouco acessível às pessoas comuns. Isso não os impedia, contudo, de se

⁴⁴ Idem, p. 136-137.

misturarem aos jograis, uma vez que levavam um estilo de vida bastante parecido, errático, provavelmente buscando por dons em troca de suas performances tais quais os jograis leigos e cantando em espaços públicos. Zumthor⁴⁵ e Pidal⁴⁶ concordam que a categoria *jogral* na Idade Média remetia a uma extensa gama de indivíduos, com diferentes habilidades artísticas, mas compartilhando um mesmo estigma social, o de viver de poesia, de música e de suas performances. Mesmo que tenham sido jograis e goliardos mal vistos em suas épocas pela sociedade em que viviam, essas pessoas tiveram um papel fundamental na disseminação da poesia entre o povo (seja o cidadão, seja o universitário) através da oralidade.

Tendo em mente essas aproximações, podemos comparar a poesia goliárdica com a extensa gama de poesia em língua vulgar que foi produzida neste período. Villena aponta que podemos aproximar o goliardo do trovador em sua formação, visto que ambos tinham conhecimento das letras. A palavra “poeta” designava os compositores de poesia em latim, enquanto a palavra “trovador” designava os compositores que utilizavam o provençal. Ambos possuem uma base literária, o conhecimento do cânone poético sobre o qual trabalham, mas enquanto o goliardo existe no mundo escolar, o trovador faz parte do ambiente cortesão.⁴⁷ É interessante notar que enquanto o goliardo queira parecer popular, não o é de fato (mais uma vez, por causa da barreira linguística); já o trovador ainda que possua alguma proximidade com o popular, (pelo fato de compor em língua corrente e também pelo papel de divulgação que os jograis desempenhavam de suas canções), nunca o pretendeu de fato, prova disso é a natureza do amor cortês, claramente destinada aos nobres, aos cavaleiros.

A lírica cortesã que conhecemos na Provença prevê uma relação amorosa entre uma Dama e um trovador ou cavaleiro, ou seja, um homem inferior a ela na hierarquia social; dessa forma, também prevê uma relação de vassalagem por parte do homem, além de insinuar a possibilidade de adultério (por parte da Dama) tendo postulado dentro da lírica o fato do amor somente ser possível fora do casamento. Assim se configura uma situação de comedimento dos desejos, de contenção dos impulsos, ou seja, um desafio para o nobre. A lírica amorosa goliárdica já segue por outro caminho, quase nunca se refere a uma Dama, preferindo mulheres de posição

⁴⁵ ZUMTHOR, P. *Op. Cit.* p. 55-63.

⁴⁶ PIDAL, R. M. *Op. Cit.* p. 14-36.

⁴⁷ VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 161-162.

social mais baixa; a relação entre a donzela e o goliardo é baseada na admiração da beleza e do desejo carnal, como premissa geral. Mas há exceções, ou confluências, entre as duas líricas amorosas. Tomando como exemplo a canção *Anni Novi Rediit Novitas*⁴⁸ tipicamente primaveril, na qual a amada é como uma flor (significando que é uma jovem donzela) e o amante é um servo desse amor por ela. Essa servidão é um conceito cortesão, mas a diferenciação goliárdica está justamente na natureza campestre da donzela.⁴⁹

Podemos também traçar paralelos entre a lírica goliárdica e os *minnesänger*, cujo nome significa “cantores de amor”. Os *minnesänger* foram muito difundidos entre os séculos XII e XIII na região do Sacro Império Romano Germânico, cuja lírica consiste em poemas curtos com um eu lírico feminino, abordando temas como a ausência da pessoa amada, o sofrimento amoroso e a natureza; esta lírica germânica possui muitos elementos em comum com a lírica provençal, como o serviço prestado pelo homem à Dama, por exemplo. Podemos apontar o movimento cruzadístico como grande facilitador do intercâmbio entre os trovadores e os *minnesänger*, de modo que alguns célebres poetas germânicos como Walther Von der Vogelweide apresentam traços marcantes tanto da lírica provençal quanto da lírica goliárdica, inclusive. Nascido em Tirol por volta do ano de 1165, Vogelweide teve formação monástica e residiu na corte do duque Friedrich Von Babenberg. Teve como mestre o também *minnesänger* Reinmar Von Hagenau, que foi com quem teve contato com a lírica cortesã, da qual passa a fazer parte em suas composições. Porém, em algum momento Vogelweide muda sua forma de compor, talvez por ter tido mais contato com os extratos populares, passando do amor cortês para um amor mais *humilde* compondo pastorelas para donzelas que vivem nas localidades pelas quais passa em sua vida vagante, ainda mantendo, entretanto, um estilo culto, mas se aproximando dos goliardos tanto na forma de abordar as temáticas como na própria vagância, que passa a fazer parte de suas composições.⁵⁰

Outra aproximação possível de ser feita é entre os jograis e os goliardos, não tanto no que concerne à lírica (sendo a lírica jogralesca bastante diversificada, contando com elementos cortesões, populares e burgueses, mas tratando esses elementos de forma diferente dos goliardos) mas sim no modo de vida. Tanto jograis

⁴⁸ Canção número 26 da antologia de Juan Estevez Sola. SOLA, R. E. *Op. Cit.* p. 138-139.

⁴⁹ VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 163-164.

⁵⁰ Idem, p. 179-182.

quanto goliardos levam uma vida errante, vagando de cidade em cidade, estes em busca de conhecimento e aqueles em busca de novos públicos, novas canções, novos elementos com os quais trabalhar. Também é possível presumir que muitos jograis levavam uma vida um tanto quanto tabernária, como nos aponta Pidal⁵¹, ao mencionar alguns jograis que terminaram suas vidas de forma miserável por estarem envolvidos em jogos, ou por usarem os dons recebidos por suas performances na taberna. É verdade, porém, que muitos jograis levaram uma vida confortável, seja nas cortes ou nas casas senhoriais que frequentavam, fazendo melhor uso de seus dons ou de sua influência, mas ainda acompanhando seus mecenas quando estes viajavam ou quando iam para a batalha, a fim de exortar os combatentes.

5. Fim do movimento

Segundo o que nos aponta Villena, a principal causa da dispersão do movimento goliárdico foram as restrições que passaram a ser impostas por autoridades eclesiásticas, incomodadas pelo teor de suas canções e seu modo errático de vida. Havia pressão social externa pelo fato dos goliardos não se encaixarem completamente nos padrões de comportamento estabelecidos, mas também havia pressão interna, uma vez que o cerne do movimento, o espírito crítico e o refinamento poético estavam se perdendo. O fato de grande parte dos goliardos serem pertencentes às ordens menores, portanto possuindo tonsura, agravou o desagrado com as sátiras e críticas contra a Igreja por parte de grandes prelados e burgueses, que os classificam como marginalizados. Com essa condenação moral mais saliente, o movimento internamente perde o sentido inicial, bem como a vinculação com a intelectualidade e o mundo das letras. Para Villena, “el inicial afán libertario – compatible [...] com el egoísmo y deseo de placeres – deja su lugar a una inmoralidad de vida [...] tenida simplemente como costumbre.”⁵²

É importante ressaltar que os goliardos foram condenados pela igreja, mas nunca foram perseguidos como hereges. A primeira condenação oficial, ainda que não mencione os goliardos diretamente, se deu no Concílio de Latrão de 1215, o famoso concílio das heresias, que condenou clérigos que se excedessem na bebida e comida ou que saíssem em campanha com jograis, que entrassem em tabernas (a

⁵¹ PIDAL, R. M. *Op. Cit.* p. 58-62.

⁵² VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 152.

não ser que fosse extremamente necessário) ou se envolvessem em qualquer tipo de jogo com dados.⁵³ Foi no concílio de Tréveris em 1227, que apareceu o nome “goliardo” junto de uma condenação pela primeira vez, que os proibia de participarem do ofício divino; a segunda vez, proveniente do concílio de Rouen de 1231, os condenava a perder sua posição social enquanto parte do clero e a retirar a tonsura. Mais tardiamente, Bonifácio VIII sancionou uma lei universal que punia todos os clérigos que não levassem seu ministério a sério, ou se comportassem como jograis, goliardos ou bufões, podendo ser expulsos de suas ordens e conseqüentemente perdendo seus privilégios⁵⁴. Houve também condenações por parte de autoridades não eclesiásticas, como nos aponta Pidal:

En el siglo XIII las Partidas prohíben a los clérigos hacer juegos de escarnio ante el publico, y más adelante, el concilio de Terragona de 1317 vuelve a prohibir igualmente a los clérigos hacer de juglares ni de mimos; así como las Constituciones Sinodales de Urgel en 1364 reiteran antigua excomunión sobre los clérigos de ordenes que danzan en público, haciendo ludibrio de su cuerpo. En 1352 Afonso IV de Portugal recomienda a los prelados que los clérigos no ejerzan oficios torpes, como el de taberneros, juglares, bufones o tahures publicos, y una Ordenação (sic) posterior dispone que el clérigo-juglar que tañia en fiesta no eclesiásticas o hacia de transechador ante el pueblo por dinero, así como el goliardo que bebía en la taberna o se dedicaba a vender baratijas como bufón ambulante, perdiese los privilegios de clase u quedase sujeto a la jurisdicción secular.⁵⁵

Podemos notar que as condenações aos clérigos vagantes seguem o século XIV adentro, mesmo que o movimento tenha se transmutado de forma a abandonar os preceitos básicos do *goliardismo*, mas ainda assim de forma tardia. Isso se deve, em parte, pelo sentimento com relação à sátira e a atividade jogralesca na Idade Média. Sabemos que nas cidades, durante as festas religiosas e as feiras, havia muita atividade nesse sentido que eram toleradas pela Igreja por se tratar de uma espécie de válvula de escape para a população, e era comum que a própria igreja fosse satirizada, com relação a sua ritualística (e não o dogma em si). Lauand nos aponta que uma forma de facilitar a fixação dos dogmas e dos ensinamentos era

⁵³ PIDAL, R. M. *Op. Cit.* p. 54.

⁵⁴ VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 153-154.

⁵⁵ PIDAL, R. M. *Op. Cit.* p. 31.

através da diversão, e o próprio São Tomás de Aquino defende isso em seus tratados. Para São Tomás, há uma virtude no ato de brincar, pois este serve para o repouso da alma e das preocupações e que assim como as virtudes, possui um meio termo aceitável e os extremos que devem ser evitados: aquele que quer fazer rir a todo o momento (excesso) e aquele que não se permite rir nunca (falta). O meio termo, no caso é a moderação, a brincadeira inocente que não tem por alvo ofender ninguém.⁵⁶

A relação das autoridades com o riso e a diversão pode ter favorecido os goliardos a continuarem com seu modo de vida por mais tempo, o que explica o porquê das principais condenações terem se dado já no fim do movimento; com suas vozes misturadas à exuberância da cultura popular, e encerrados na dinâmica universitária, que vale ressaltar, tinha certa autonomia com relação à Igreja, os goliardos sobreviveram mais de três séculos impregnados na universidade, em seu espírito vagante levando sua poesia para cantos mais e mais espalhados dentro da Europa Ocidental. Porém, quando as condenações vieram, foram muito recorrentes, especialmente entre os séculos XIII e XIV, no momento em que o esplendor goliárdico já se perdia.

O problema com clérigos vagantes, giróvagos ou falsos era recorrente na Cúria romana e os goliardos pareciam representar em uma única figura vários traços comportamentais reprovados pela igreja, como a vagância em si, o gosto pelo vinho e a vida na taberna, o contato íntimo com mulheres (de *boa* ou *má* vida). Logo, a pressão da Igreja por meio de legislações intencionando acabar com o movimento, apesar de vierem tardiamente, ajudou sem dúvida a acelerar o processo de dispersão. Vários bispos, na altura do século XIII, emitiram leis e regulamentações contra os goliardos, como os já mencionados concílios de Tréveris (1227) e Rouen (1231), além dos concílios de Château Gonthier (1231) Sens (1239) Manguncia (1261) Lieja (1287) Cahors (1289) e Salzburgo (1291), entre muitos outros, obrigando o então pontífice Bonifácio VIII a expedir uma bula papal condenando os goliardos e todos os clérigos que não levassem seu ministério “a sério” de forma universal em 1298⁵⁷. Porém é difícil dizer se essas condenações diziam respeito aos autênticos goliardos que encontramos no século XII e anteriores, uma vez que a

⁵⁶ LAUAND, L. J. (org.) *Cultura e Educação na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 282-292.

⁵⁷ Como nos aponta a autora Ana Arranz Guzmán em seu estudo. GUZMÁN, A. A. De los goliardos a los clérigos “falsos”. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, Historia Medieval, 2012. p. 70-75.

principal característica que define um goliardo e o diferencia da grande turba de vagantes, bufões, jograis e outros indivíduos na Idade Média é sua dedicação, em igual medida, à taberna e ao conhecimento. Clérigos vagabundos e falsos ainda existem, sem dúvida, mas não podemos chamá-los com segurança de goliardos.

Outros fatores que levaram ao fim do movimento dos goliardos foi sua crescente deterioração interna, como temos apontado que dissociou o saber e o estudo da vida livre e alegre; a segunda parte se sobrepondo a primeira fez com que as canções já não trouxessem as mesmas metáforas nem a riqueza de referências que as canções eternizadas nos códices. O que não significa, entretanto, que as influências dos goliardos tenham desaparecido com o movimento débil, como fica evidente no *cântico dos clérigos de Talavera*, do Arcipreste de Hita. Um último fator, menor, mas sem dúvida influente, foi o crescente humanismo que estava em pleno vapor no século XIV, pois os intelectuais ao resgatarem o latim arcaico enquanto língua culta acabou por suplantando todas as inovações que a Idade Média trouxe à língua, suplantando também seu dinamismo que fez com que fosse possível utilizá-la nas universidades. Dessa forma, as composições do estilo goliárdico que usavam o latim, mas não o metro latino (preferindo os versos rítmicos) não eram vistas como poesia culta, devendo então ser relegadas ao canto popular. Mais uma vez, o canto goliárdico não poderia ser popular justamente por estar em uma linguagem pouco compreendida pelas pessoas comuns, estando fadado, pois, à extinção.

Sem dúvida, a marca registrada do modo de vida goliárdico são suas canções tabernárias, nas quais demonstram toda sua erudição e habilidade com as palavras ao mesclar elementos do seu contexto com referências aos clássicos, de uma forma única. No capítulo que segue, analisaremos detidamente oito composições tabernárias, a fim de traçar um panorama da vida goliárdica no local onde ela era mais viva.

Capítulo 2

A taberna, o jogo, o vinho: a vida sob a perspectiva goliárdica.

Para este trabalho utilizamos a antologia organizada por Juan Estevez Sola e editada em 2006, na cidade de Madri. Sola mantém a divisão presente no manuscrito original, pela primeira vez apontada pelos filólogos A. Hilka e O. Schumman⁵⁸, que consiste em três grandes eixos: poemas morais e satíricos (que tratam de temas como a simonia, a corrupção da igreja, a decadência moral e a crítica à autoridade); poemas de amor e natureza (que trata da primavera, lamentações de amor, entre outros) e poemas de vinho e jogo, que são precisamente sobre os quais nos debruçaremos para análise. A antologia proposta por Sola conta com sete canções, sendo que também analisaremos uma oitava, trazida na micro-antologia organizada por Villena. Optamos por discutir cada canção tabernária separadamente, de forma a elucidar melhor os elementos principais e também as sutilezas presentes em cada composição, de forma que, ao final, possamos traçar com mais precisão um panorama geral sobre a taberna e seus temas relacionados, e a importância destes para o entendimento da vida dos goliardos e seu propósito.

1. *Estuans Intrinsicus Ira vehementi*⁵⁹ (Archipoeta)

Esta canção é considerada uma das mais célebres do cancionero *Carmina Burana*, pois trata da confissão do Archipoeta frente a sua vida de excessos e seus pecados. Nas primeiras estrofes, o eu lírico está desolado, perdido, como a folha abandonada a vontade dos ventos, ou ao rio que nunca permanece o mesmo por sua natureza em constante movimento, ou até mesmo o barco sem timão e a ave sem rumo, buscando seus semelhantes e rechaçando os malvados. Uma vez junto aos seus semelhantes (os jovens), o eu lírico diz não suportar o *rigor da alma*, preferindo a *doçura do jogo* e adentrando ao “caminho mais largo”⁶⁰, esquecendo as virtudes e se entregando aos vícios, preferindo o prazer à salvação. Na estrofe 6 há

⁵⁸ HILKA, A. e SCHUMMAN, O. *Carmina Burana*, ed., Heidelberg: 1930, 1941, 1970, 3 vols.

⁵⁹ Tradução: “de ira veemente ardo por dentro”.

⁶⁰ Segundo o evangelho de Mateus, o caminho mais largo é o que leva à perdição, logo o justo escolhe o caminho mais tortuoso e cheio de provações, pois somente esse pode levar à salvação. Mateus 7: 13-14.

o primeiro pedido de perdão ao bispo (presumidamente Rainaldo de Dassel, seu protetor), não por suas faltas em si - das quais não parece arrependido - mas por sua *natureza* incapaz de não cometê-las, como se maravilhar com a beleza das donzelas, ou se deixar levar pela tentação exemplificada aqui como a cidade de Pavia, na qual nem Hipólito⁶¹ seria capaz de manter sua integridade, pois esta cidade é controlada pelos impulsos de Vênus.⁶²

Seguindo esta linha de *confissão* o eu-lirico fala do jogo, defendendo-se ao dizer que quando o jogo lhe deixa desnudo, mesmo que seu corpo esteja gelado por fora, sua mente é capaz de criar os melhores versos nessas condições. Da mesma forma a taberna por ele nunca foi ou será depreciada, até o dia do Juízo Final, pois a intenção dele é morrer na taberna, cercado pelo vinho e então os anjos pedirão a Deus para que o proteja, pois o vinho da taberna é mais doce do que aquele usado no rito religioso. Em seguida o eu lírico se compara com os poetas que não frequentam os espaços públicos, se privando dos benefícios desse convívio em prol de uma vida de trabalho árduo, que lhes rende poucos frutos e uma morte amarga, enquanto ele não pode compor em jejum ou sem vinho, pois estes lhe trazem inspiração tamanha que, enquanto suas composições em jejum não valem nada, as canções que faz sob o efeito do vinho são capazes de superar até Ovídio⁶³, por estar sob influência direta de Baco e Febo.

Nas últimas estrofes fica claro que o eu lírico está se defendendo para o bispo das acusações feitas contra ele por outras pessoas, pois o eu lírico aponta as falhas desses acusadores, e sua hipocrisia ao acusá-lo, pois estes secretamente deviam querer levar a mesma vida que ele. Através da paródia bíblica, afirma que qualquer um que tiver a alma livre de pecados que lhe atire a primeira pedra, e que a canção é uma resposta àqueles que vêm difamando-o pelas costas, pois agora ele rechaça os pecados e os vícios aos quais se entregou e pede perdão ao bispo, afirmando que aceitará qualquer penitência que este queira lhe impor.

⁶¹ Hipólito de Roma, nascido cerca de 170 d. C. e morto em 236 d. C. foi um importante teólogo dos primeiros séculos da Igreja, tendo sido responsável por diversas obras, como a *Refutação de Todas as Heresias* e o *Comentário sobre o Cântico dos Cânticos*, ainda em grego, o que contribuiu para seu esquecimento com a latinização da Cúria Romana. Era conhecido também por sua postura moral ao entrar em conflito como o papado, que buscava uma flexibilização das penitências para os pagãos recém-cristianizados, coisa a qual era completamente contra. Morreu no exílio, em Sardenha, causado pela perseguição dos cristãos feita pelo imperador romano Maximino Trácio.

⁶² SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 219-221.

⁶³ Públio Ovídio Naso, ou somente Ovídio, foi um poeta romano que viveu na virada do século I a. C para o século I d. C. e é considerado um dos grandes poetas da literatura latina, ao lado de Virgílio e Horácio. Entre suas maiores obras estão a *Ars Amatoria*, *Metamorfoses* e também a tragédia *Medeia*.

Esta canção tem um caráter ambivalente que fica implícito em muitos sentidos: não fica claro, em nenhum momento se o eu lírico realmente se arrepende de suas faltas, pois ao admiti-las e enumerá-las da forma como foi descrito acima, a impressão que se tem é de que ele está se defendendo, justificando esses vícios como parte de sua natureza, algo sem o qual não consegue viver, inclusive afirmando que sua inspiração vem *através* de seus excessos, ao fazer referência ao jejum que é signo de penitência e comedimento como algo impossível de fazer e passivo de ódio (“[...] a la sed y al ayuno odio como a la sepultura[...]”)⁶⁴, enaltecendo em seguida a gula e o consumo de vinho. A estrofe 22 coloca em cheque o real sentido desta “confissão”:

“He dicho contra mí, lo que de mi me he observado,
Y el veneno vomité, que tanto tempo he ocultado.
Mi vida antigua me desagrada, las nuevas costumbres son de mi agrado;
El hombre verá mi cara, *pero el corazón para Jupiter está claro*”⁶⁵

Os três primeiros versos parecem se adequar a confissão, justificando o propósito da canção de expor sua defesa contra as acusações de terceiros e mostrando um arrependimento que parece legítimo, até o último verso, que parece indicar que esse arrependimento é uma fachada, para calar aqueles que o difamaram, enquanto Júpiter, a divindade máxima do panteão romano (e não Deus, ou Jesus Cristo, que são as divindades às quais essas pessoas que o difamou prestam suas homenagens) conhece a verdadeira natureza de seu coração. Essas marcas de ambivalência são uma característica da poesia goliárdica, ao inverter os valores sociais e valorizar o que era condenado ou desprezado e vice versa. Para que essa inversão surta maior efeito, os goliardos se utilizavam de inúmeras referências bíblicas, parodiando as passagens de forma a cativar o ouvinte, como no caso da passagem do evangelho de Mateus sobre os dois caminhos, o largo e o estreito, ou defender seu ponto, como na passagem sobre quem seria digno de atirar a primeira pedra em um pecador.

Mais ainda do que as passagens bíblicas, as referências ao panteão romano são flagrantes e numerosas, e as divindades mais recorrentes são Baco, deus do vinho e da orgia, e Vênus, deusa do amor e da beleza. Baco é uma espécie de

⁶⁴ Estrofe 16. SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 223.

⁶⁵ *Idem*, p. 224. Grifo meu.

patrono dos goliardos. Nesta canção ele inspira o eu lírico na hora de compor e o faz através de seu maior dom para a humanidade, que é o vinho. Vênus, por outro lado, é a musa e o ideal de beleza feminina, refletida em cada donzela que cruza o caminho de um clérigo vagante; é a divindade que proporciona o prazer sem pudores, sem pressão social, que liberta os instintos dos homens e os desvia para o caminho do pecado. Nesta canção, Vênus é a força da natureza dos jovens, é o espírito de transgressão, que facilita suas escolhas dentro do caminho *mais largo*.

2. *De conflictu vini et aquae: denudata veritate*⁶⁶

Esta canção começa postulando uma lei: aqueles que se opõem não devem ser misturados. É o caso da água e o vinho, misturados nas taças, costume que era comum desde a antiguidade para evitar a embriaguez. A partir da terceira estrofe temos a chamada *altercatio* – debate entre duas partes, neste caso, entre a água e o vinho. O vinho dentro da taça sente a água consigo, e logo exige que esta se retire, argumentando que o lugar da água é junto a terra por onde corre e com a qual se mistura, formando lama: seu lugar é junto às coisas imundas do mundo, pois a mesa não é um lugar honrado para a água, ninguém brinda sua presença e quando é bebida por alguém por azar ou acidente, este logo adocece, sentindo dores horríveis no abdômen que se enche de gases que infectam o ar.⁶⁷

A água se defende, dizendo que o vinho causa a imoralidade nas pessoas, que as faz cair nos vícios de uma vida vergonhosa, travando as línguas e as pernas dos homens, embaralhando-lhes os olhos e os ouvidos, fazendo-os ver o que não existe e não ouvir corretamente as palavras. Sem falar que aqueles que adoram o vinho possuem uma natureza desviada: homicidas e fornicadores são os tipos de homens que se fazem escravos do vinho e vangloriam-se dele nas tabernas. A maldade do vinho é tão grande que está confinado em casas pequenas (ou seja, tabernas) enquanto a água é exuberante e difundida no mundo, livre entre a terra, que mata a sede e possibilita a salvação dos peregrinos nas suas jornadas até a casa do Senhor.⁶⁸

⁶⁶ Tradução: “o conflito entre o vinho e a água: verdade revelada”

⁶⁷ Idem, p. 226-228.

⁶⁸ Idem, p. 228-229.

O vinho retruca, afirmando que a água pode até amparar os navios, apenas para então não descansar até enganá-los e perdê-los; da mesma forma aquele que bebe a água, confiando que ela não lhe fará mal, apenas para cair em suas garras e deslizar para a vida eterna. O vinho, por outro lado, é um deus que dá a inteligência aos professores, pois quando estes não bebem vinho, seus ensinamentos ficam desinteressantes e suas aulas vazias. Aquele que ousar *ver a verdade* e beber vinho puro será capaz de correr se for coxo, de ver se for cego, de curar-se das enfermidades, de falar se não tiver voz. O velho se enche de vigor quando bebe vinho, enquanto os jovens que bebem água envelhecem mais rápido; o vinho é renovação da vida.⁶⁹

A água, por sua vez, acusa o vinho de transformar em réu o homem justo, o faz falar coisas sem sentido; exige que o vinho renegue essa alcunha divina, pois é uma mentira, quase uma profanação, pois o que o vinho faz é causar conflitos e crimes contra os homens bons, enquanto a água sim tem alcunha divina, ao fertilizar os campos e trazer a prosperidade, pois quando não chove não há comida, as plantas não brotam e as folhas e flores murcham; a terra se torna erma, seca, inútil, e a fome se espalha assim como o desespero das pessoas, que rogam desesperadas ao Cristo, mesmo que sejam judias ou pagãs.

O vinho então revela que a água não tem tantos motivos para se gabar, e nem mesmo é tão divina quanto acha que é, uma vez que todos conhecem os lugares pelos quais passa como a latrina, a privada, levando os dejetos das pessoas e as mais inomináveis imundícies, tão horríveis que o vinho não é capaz de pronunciar. A água, completamente ultrajada, pergunta como o vinho, que se considera um deus, tem a audácia de dizer tais coisas, de ter um discurso tão baixo. Horrorizada com suas palavras, a água expulsa o vinho, mas este torna a falar que as palavras bonitas da água não disfarçam o que muitos viram e as imundícies que carrega em um único dia. A água, derrotada, emudece, vencida e sem argumentos. Fechando a canção, Pedro Filósofo (o possível autor, que se anuncia dessa forma) decreta que água e vinho não devem ser misturados, sob pena de ser condenado e separado de Cristo pelo resto dos tempos aquele que ousar desobedecer.⁷⁰

Podemos afirmar que esta canção é uma verdadeira ode ao vinho. Através de diversos argumentos, o eu lírico defende que o vinho deve ser mantido puro, sem

⁶⁹ Idem, p. 230-231.

⁷⁰ Idem, p. 232-234.

diluição, se posicionando contra o costume corrente à antiguidade, pois sabemos que os antigos repudiavam aqueles que bebiam vinho puro, com o objetivo de ficarem embriagados, pois este era um comportamento inadmissível; o vinho era diluído e consumido de forma moderada nos banquetes pelos cidadãos mais refinados, pois este era para eles o único modo aceitável de consumir a bebida. Os goliardos demonstram exatamente o contrário, uma vez que sob hipótese alguma o vinho deve ser misturado com água. Podemos notar que os argumentos da água são muito parecidos com os argumentos usados pelos mais conservadores na sociedade medieval para condenar o comportamento dos clérigos vagantes; os homens bons que se tornam vis pelo consumo do álcool podem ser interpretados como os próprios goliardos, que a princípio são estudantes, clérigos em formação, corrompidos pelo vício e pelo excesso. O vinho, por sua vez, pode representar tanto o modo de vida goliárdico (livre, despreocupado) quanto a relação do goliardo com o vinho, e a forma que este o inspira a compor.

A *vitória* do vinho na canção também é interessante. O argumento final para o qual a água não tem resposta é o que a liga a sujeira, a imundície, aos dejetos, e isso era um instrumento comum na sátira medieval, como nos aponta Bakhtin em sua obra sobre a cultura medieval presente na obra de François Rabelais. Bakhtin comenta que havia toda uma simbologia por trás do uso de excrementos, estando estes diretamente ligados ao corpo e expressando principalmente a fertilidade, uma reminiscência pagã dentro da cultura popular medieval. Além de satírico, o argumento do vinho joga com o próprio argumento da água, quando esta afirma ser a portadora da fertilidade e prosperidade da terra, sem negá-lo, mas confirmá-lo, pela via popular. Sem dúvida o riso presente nessa canção está justamente no ultraje que a água expressa ao ser “derrubada” de seu pedestal de salvadora do homem que busca o Senhor, sendo lembrada do lado menos nobre dessa fertilidade. Indo mais além, podemos talvez apontar que a água, de alguma forma, representa o papel que a Igreja representa nessa sociedade, pois durante toda a canção a água se coloca como superior ao vinho por não ser um veículo de excessos, mas de virtudes nobres, e quando o vinho mostra que dentro desta nobreza habita a imundície (que mais uma vez, também representa a fertilidade), não há argumento, por parte da água, para continuar com a máscara de superioridade.

3. *In taberna quando sumus*⁷¹

Esta canção é uma das mais célebres do cancionero, e fornece uma descrição irreverente das atividades da taberna, bem como das pessoas que a frequentam. As primeiras estrofes fornecem um bom argumento para estar na taberna, pois nela se esquecem dos problemas e somente o jogo e o vinho importam. Onde o dinheiro enche os copos, uns preferem beber, outros jogar, e alguns preferem viver desordenadamente. Dos que jogam, alguns saem usando belos trajes, outros precisam se cobrir com sacos (pois até a roupas fazem parte das apostas, quando o dinheiro acaba); ali ninguém teme a morte, pois todos estão protegidos por Baco. Por Baco bebem os livres, que também bebem pelos cativos. Logo os presentes na taberna estão bebendo pelos vivos, pelos cristãos de todo o mundo, por aqueles que já deixaram esta terra, pelas “irmãs extravagantes” e pelos cavaleiros selvagens. Bebem pelos frades perversos e os monges andarilhos, pelos navegantes, pelos discrepantes, pelos penitentes e pelos peregrinos. Por fim, todos bebem um pouco mais, em nome do Papa e do rei, sempre aumentando o número de doses ao anunciar cada uma dessas categorias.⁷²

A canção segue enumerando os frequentadores da taberna: nela bebem o senhor e a senhora, o soldado e o clérigo, o homem e a mulher, o servo e a criada, o *rápido* e o *lento*, o branco e o negro, o pobre e o enfermo, o desterrado e o desconhecido, o menino e o velho, o bispo e o decano, a monja e o frade, bebem cem e mil. A canção termina dizendo que duram pouco seis moedas, mas ainda assim todos bebem infinitamente e alegremente, mesmo que por isso sejam criticados por todos, por serem eternamente empobrecidos. Quem critica os bebedores, por outro lado, não terão seus nomes incluídos junto com os justos, que são supostos a entrar no reino dos céus.

Antes de continuar, algumas explicações. Esta canção cita as irmãs extravagantes, fazendo referência às personagens do chamado Concílio de Remiremont, um concílio burlesco do século XII no qual as mulheres debatem sobre a superioridade do eclesiástico sobre o cavaleiro, em matéria de desempenho

⁷¹ Tradução: “quando estamos na taberna”.

⁷² *Idem*, p. 235-236.

amoroso.⁷³ Há outra canção goliárdica que também faz referência a esse debate, chamado *de Phillyde et Flora. Anni parte florida, celo puriore*⁷⁴, no qual através de um *altercatio* bastante acalorado, o cupido é chamado a ser o juiz da disputa, e decide que o monge também leva a vantagem sobre o cavaleiro. Outra referência feita é aos “cavaleiros selvagens”, que eram uma espécie de jogral que realizavam espetáculos nos quais simulavam lutas uns contra os outros⁷⁵.

Esta canção está repleta de elementos interessantes, desde a enumeração das pessoas pelas quais se bebe até quem bebe por essas pessoas. A taberna é representada como um espaço de sociabilidade extremamente variado, onde todos os extratos sociais se apresentam ali para beber, e o vinho, juntamente com o jogo, une as pessoas separadas pela configuração social. A taberna é um espaço democrático, onde todos são aceitos, pois todos estão ali pelo mesmo motivo, que é honrar a Baco com uma bebedeira histórica. Além disso, mais uma vez temos a condenação àqueles que julgam e menosprezam os bebedores, fazendo uma referência ao livro do apocalipse, que aponta quem é digno de adentrar ao paraíso; quem julga mal os bebedores não o é, numa inversão total do que é pregado como comportamento aceitável nessa sociedade. Os bebedores que vivem do excesso do consumo de vinho é que são dignos do paraíso, não os portadores da moral e dos bons costumes que os acusam de vagabundos.

4. *Bacche, bene venies gratus et optatus.*⁷⁶

Canção composta com estribilho sobre as proezas de Baco e sua influência sobre os homens. Baco que alegra o ânimo dos homens, que quando adentra ao peito do varão, sua alma chama por amor, que quando avista uma mulher imediatamente a faz serva de Vênus. Baco acende o fogo da paixão nos homens, suaviza as dores e os sofrimentos através do riso, do prazer e do amor; que torna mais afável e submisso o caráter da mulher para que ela obedeça mais rapidamente ao varão, pois com Baco o homem é capaz de conquistar a mulher que antes não

⁷³Informações fornecidas pelo estudo do riso medieval feito por Georges Minois. MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 225.

⁷⁴Algo como “de Filis e Flora. Do ano na estação florida, quando o céu está mais sereno”. SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 149-169.

⁷⁵Idem, p. 326.

⁷⁶Tradução: “Baco, desejado e de bom grado, bem-vindo seja”.

pôde alcançar, o faz jovial e sábio ao mesmo tempo, logo todos os homens cantam em homenagem a Baco, e este lhes retribui com os seus magníficos dons.⁷⁷

Esta canção, apesar de tratar do amor e do desempenho amoroso do varão, pode ser tomada como uma sátira se pensarmos que Baco na verdade representa o vinho. Estar tomado por Baco é estar inebriado com vinho, que faz os homens mais corajosos, mais másculos. Os investe de poderes com as mulheres, não porque os faz mais brutos, mas porque os faz mais cortesês, melhores, ou seja, mais interessantes aos olhos femininos. A presença do estribilho remete a procedência oral da canção, uma vez que este tipo de construção era comum em canções feitas para se cantar em coro, neste caso, na taberna.

Sola⁷⁸ aponta que no manuscrito principal (*Codex Buranus*) há, depois do estribilho da primeira estrofe, três outras estrofes que tem um ritmo diferente, e procede do drama de Daniel de Beauvais, uma peça litúrgica do século XII baseada no relato bíblico de Daniel e proveniente da Catedral de Beauvais, no norte da França.⁷⁹ Daniel foi um profeta que viveu provavelmente entre o fim do século VII e início do século VI A.C. e que esteve por muito tempo cativo na babilônia, na qual galgou posição política de renome ao interpretar sonhos proféticos do rei Nabucodonosor, inspirado por Javé. As estrofes contam que o copo côncavo cheio de vinho, do qual aqueles que bebem logo se embriagam são os vasos reais que foram roubados de Jerusalém e que enriqueceram a Babilônia, e que continuam bebendo os discípulos de seu dono, (provavelmente o próprio Nabucodonosor, que atacou e pilhou tesouros de Jerusalém, além de ter levado Daniel e outros tantos israelitas como prisioneiros, durante o terceiro ano do reinado de Jeoaquim em Judá) bem como seus companheiros e amigos.

5. *Hircus quando bibit, que non sunt debita dicit*⁸⁰

Poema curto, em hexâmetro leonino no qual o eu lírico diz que quando o homem mal intencionado bebe, diz o que não deve; já o eu lírico quando bebe bastante se derrete em versos, mas quando está “seco” seu pensamento não pertence a lugar nenhum. Sola optou por traduzir a palavra *hircus* (que significa

⁷⁷ SOLA, J. . *Op. Cit.* p. 238-241.

⁷⁸ Idem, p. 326-327.

⁷⁹ Informações retiradas de http://en.wikipedia.org/wiki/Play_of_Daniel acesso em 24/05/15.

⁸⁰ Tradução: “o safado quando bebe diz o que não deve”.

literalmente “bode” e por extensão de sentido exemplificado por Catulo também pode significar esbanjador⁸¹) por “cabrón”, que tem o sentido de homem mal intencionado, *safado*. Sola aponta que esta canção remonta a fábula da raposa e do bode, na qual a raposa, que tinha caído em um poço do qual não conseguia sair, começa a gritar por socorro. Um bode a ouve e se aproxima, e a raposa, que vislumbrou a possibilidade de sair daquela situação, diz para o bode que a água daquele poço era a mais maravilhosa que existe, e o persuade a pular nele. O bode o faz, e bebe até se fartar. Ao não enxergar uma saída para o poço, a raposa novamente fala, pedindo para que o bode sirva de suporte para que ela consiga sair, para então ela o puxar de lá. O bode mais uma vez obedece, mas quando a raposa sai, diz ao bode que se ele fosse sábio, deveria ter pensado em um jeito de sair do poço antes de entrar nele, e o deixa para trás.⁸² Podemos pensar que assim como o bode da fábula, o homem mal intencionado da canção age de forma idiota quando está cheio de vinho, enquanto o goliardo, quando bebe, aproveita sua embriaguez para criar beleza, inspirado pelo álcool de tal forma que quando este não se faz presente, seus pensamentos são vazios e sem sentido.

6. *Qui cupit egregium scachorum ludum*⁸³

Canção composta por estrofes de dois versos, na qual o eu lírico ensina ao ouvinte as regras do jogo de xadrez. Desde o formato quadriculado do tabuleiro, a posição das peças, primeiro a torre, seguida do cavalo e do bispo, que guarda o rei na quarta casa; a rainha está a seu lado, e a ordem se repete. Os peões estão prostrados a frente, avançando velozmente, capturando a esquerda e a direita sob o olhar inimigo; se algum peão chega a última fileira, “um varão feito mulher” assume o papel da rainha, e captura os inimigos sem piedade. Ao iniciar a batalha, porém, os peões são capturados e abrem espaço para o oponente, logo é a vez da torre entrar em ação e avançar à sua vontade, enganando as maiores, mas também sendo enganada; O cavalo toma seu lugar, enganando os inocentes em suas artimanhas, mas assim como surpreende os desavisados, também é surpreendido. O bispo, temido por sua aparência, engana os demais, mas tem um fim parecido com o de

⁸¹ SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 328.

⁸² Informações retiradas de <http://contosencantar.blogspot.com.br/2011/01/raposa-e-o-bode.html>. acesso em 24/05/2015.

⁸³ Tradução: “quem pretenda conhecer o famoso jogo de xadrez”.

seus companheiros, capturado por aqueles aos quais capturou. Após a morte do exército de peões, sobraram os senhores, e o rei aguenta mesmo quando sua esposa é capturada, até morrer afogado em uma turba de escravos, sem saída.⁸⁴

Esta canção está presente na antologia justamente por tratar diretamente do jogo. De fato o jogo de xadrez foi muito popular na Idade Média, tanto que o próprio Afonso X chegou a escrever um livreto contendo suas regras.⁸⁵ O mais interessante, porém se dá nos sinais de oralidade presentes nessa canção, como o uso das palavras dizer e escutar, logo nas primeiras estrofes, e o tom narrativo que o resto da canção ganha quando o eu lírico passa a descrever os movimentos da batalha, parecem representar justamente os elementos dos quais Zumthor falava, expressando o passado oral desta canção e a possibilidade alta de que tenha sido recolhida da oralidade posteriormente; sabemos que grande parte das canções goliárdicas sofreu este processo.

7. *Cum “in orbem universum” decantatur “ite”*⁸⁶

Esta canção que fecha a antologia de Sola é também uma espécie de estatuto da ordem goliárdica, no qual são narrados os costumes, os ritos e os valores propagados, de forma a satirizar as ordens *sérias* existentes. Ao se cantar o “*id por todo el mundo*”⁸⁷, os sacerdotes vagam e os diáconos se separam do evangelho para se juntar a seita de vida e esperança. Esta seita prega que cada coisa deve-se provar, e contra os maus clérigos deve-se perseverar mesmo que estes não sejam caridosos; homens de todas as regiões são chamados, da Bavária à Saxônia, da Áustria e de Marca, para escutarem que os aventos e mesquinhos devem morrer, mas como são misericordiosos os membros da seita acolhem grandes e pequenos, ricos e necessitados, estes que foram expulsos porta afora pelos *monges devotos*. São acolhidos também os monges sem tonsura, o sacerdote com sua esposa, o mestre com seus alunos e o senhor com a moça e com especial satisfação o estudante bem vestido. A seita recebe justos e injustos, coxos e idosos, guerreiros, pacifistas, loucos e mansos, boêmios, teutões, eslavos e romanos, aos baixos e aos altos, os humildes e os presunçosos.

⁸⁴ SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 243-246.

⁸⁵ *Idem*, p. 328-329.

⁸⁶ Tradução: “quando se canta ‘*ide por todo o mundo*’”.

⁸⁷ SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 247.

Esta ordem, chamada seita por aceitar a qualquer um, possui suas regras. De vida nobre e afável, ao vagante agrada mais um bom assado do que um punhado de legumes mal feitos; são proibidas as rezas madrugueiras, pois a mente não totalmente desperta está exposta a visões estranhas e aos fantasmas que vagam pela penumbra. Assim que se levanta, o vagante vai até a cozinha para se servir de vinho e galinhas, pois nada além dos dados os intimida. A ordem dos vagantes também proíbe que se usem duas peças de roupa ao mesmo tempo, logo, quem está de túnica, que deixe para trás a capa. Com Décio⁸⁸ por testemunha, “sin duda a ése el juego le quita hasta el cinto”⁸⁹ – quem está de camisa, que não use calça e quem opte pela calça que não empregue meias. Quem infligir esta lei, que se contente com a excomunhão.

Outra regra da ordem dos vagantes é que ninguém saia do albergue (local onde se encontram) em jejum, e se é pobre, que sempre peça ajuda, pois pode ser que aquela única moeda lhe faça fortuna se estiver presente em uma partida oportuna. Que ninguém saia com o vento contra o caminho, e os que saem, que a pobreza não esteja estampada no rosto, pelo contrário, que o rosto transpareça a esperança nunca perdida, pois sorte pode lhe sorrir em meio a desgraça. Que se conheçam costumes novos, que se rechacem os malvados e os separem dos bons.⁹⁰

Através dessa canção temos um exemplo bem ilustrado dos mecanismos de sátira utilizados pelos goliardos ao forjarem um estatuto de ordem, mas esta é chamada de seita, pois a seita é mais democrática e permite a presença de todos, menos os aventos e mesquinhos. Durante toda a canção temos exemplos de sátiras com textos bíblicos, especialmente do evangelho de Mateus e dos Atos dos Apóstolos, que são peças frequentemente lidas e discutidas durante as missas e celebrações, utilizando-as para fundamentar suas regras invertidas. Outro elemento interessante são as estrofes que falam dos lugares de onde vêm esses homens para a nova seita, que são um indicativo do alcance do movimento goliárdico dentro da Europa, tendo representantes presentes em vários lugares como a Bavária (onde estava guardado o *Codex Buranus*), a Saxônia e a Áustria (por onde passou o Archipoeta).

⁸⁸ Este Décio, por vezes também chamado de Santo Décio, é um santo fictício que seria o patrono da suposta ordem goliárdica, a quem se honra com jogo e bebida. SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 330.

⁸⁹ Idem, p. 250.

⁹⁰ Idem, p. 250-251.

Ao olharmos mais diretamente para os elementos presentes na canção, notamos uma descrição um tanto detalhada sobre o comportamento goliárdico enquanto clérigos, que não se importavam com as preces de madrugada ou que tinham ojeriza ao jejum, preferindo a boa mesa e o vinho logo pela manhã. Mas também há a caridade como elemento forte – a ajuda aos pobres, o amparo aos estrangeiros, tudo isso fazia parte da nova mentalidade cristã advinda com o franciscanismo (que a formalizou através da ordem mendicante) e que ajuda a reforçar a reprovação dos avaros (que guardam a riqueza para si, que não dividem) ao afirmar que a seita acolheria aqueles rejeitados pelos “monges devotos”, os pobres que não tinham dinheiro ou influência suficiente para merecer um pouco do tempo dos eclesiásticos mais elevados.

Devemos, entretanto, ter claro em nossa análise de que essa canção não trata de um estatuto propriamente dito, pois não havia um impulso de organização formal por parte dos goliardos como houve com ordens religiosas posteriores – especialmente os franciscanos e os dominicanos – pois essa não era a intenção dos goliardos. A vida desses clérigos seguia preceitos muito mais desregrados e ligados ao momento do presente, e suas canções traziam elementos de crítica social em forma de sátira, mas como toda boa sátira, o objetivo final era a diversão.

8. *Potatores exquisiti*⁹¹

A canção começa com uma laudação aos bebedores, para que suas canecas nunca fiquem vazias e que as moléstias nunca os acometam. O eu lírico também expulsa da taberna aqueles que não podem beber ou quem não gosta de vinho forte, pois este é o único vinho aceitável e se estes ficarem na taberna, seria como a morte para os bêbados mais experientes. Estes, por sua vez, devem beber até cair, literalmente, até não poderem mais se levantar do chão e ainda assim, alguém os ajudará a continuar esvaziando as canecas. As duas últimas estrofes fazem referência a Vênus e Baco, através de metáforas para fazer referência à vida antes e depois da conjunção amorosa, não necessariamente o casamento, mas a união entre duas pessoas simplesmente. Antes dessa união Baco é livre, mas no momento em que ela ocorre, sua virtude (de prover o melhor vinho) é anulada, e

⁹¹ Tradução: “bebedores excelentes”.

com as núpcias o vinho é estragado. Vênus, rainha do mar, pode ser deusa, mas não é digna de ser beijada, pois se isso acontecer, se Baco e Vênus se unirem, seria o mesmo que misturar vinho e água, o que é inadmissível. O vinho na solteirice é doce, mas se torna amargo no momento em que se assume compromisso.⁹²

Como apontamos anteriormente, esta é a única canção tabernária que retiramos da microantologia trazida por Villena, no fim de seu estudo sobre os goliardos. Não pudemos evitar trazê-la, uma vez que é tão interessante e vem de encontro com os temas que temos explorado neste trabalho, possuindo ainda algumas peculiaridades que necessitam ser elucidadas, como a maneira única na qual as metáforas para compromisso foram empregadas, utilizando dois dos deuses do panteão romano que se fazem presentes nas canções goliárdicas de forma recorrente. É interessante notarmos que Vênus não é a deusa do casamento ou do lar (tal papel pertence a Juno) mas da beleza e do amor, logo a corrupção das virtudes de Baco se dá não por um compromisso institucionalizado, mas pelo ato de apaixonar-se, exatamente a forma com que os goliardos lidavam com o amor em suas canções primaveris e pastorelas – se comprometendo apenas com o sentimento.

Ao se referir a Vênus como a rainha do mar (remetendo ao seu nascimento, da espuma do mar) para então em seguida dizer que “Baco nunca quis ser aguado”⁹³, o eu lírico remete a união da água e do vinho, cada um representado por uma divindade, como algo que não deve acontecer, como apontamos anteriormente, porque dessa forma o vinho perde seu sabor doce para ganhar um sabor amargo, que é a perda da liberdade que está ligada a solteirice.

-

Dentro dessas canções, algumas tendências podem ser observadas, como a presença do vinho, ora como protagonista ora como coadjuvante, que leva os homens a serem mais corajosos, a terem performances amorosas mais satisfatórias ou apenas a aproveitarem a vida da melhor forma possível, como um catalisador para essas melhorias. Apesar de temas amorosos perpassarem as temáticas classificadas como tabernárias, não vemos o mesmo acontecendo com as canções amorosas, ou seja, o vinho não aparece naquelas canções dessa forma, o que

⁹² VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 228-231.

⁹³ *Idem*, p. 231.

reforça o caráter satírico dessas canções ao ligá-las a uma substância consumida com o propósito da perda dos sentidos, da inebriação. O vinho é um elemento importante na sátira goliárdica, uma vez que é o veículo pelo qual homem pode deixar suas preocupações de lado e levar a vida um dia de cada vez (seguido o princípio do *carpe diem*), mas não da forma sacralizada que encontramos nos ritos religiosos, e sim em excesso, ligado ao pecado da gula.

É comum que nas canções goliárdicas o vinho seja representado pela divindade que lhe corresponde, ou seja, Baco, como recurso da personificação do vinho e do excesso, ligando-o a uma representação pagã. Álvaro Bragança Júnior nos aponta que esta era uma prática comum na Idade Média e não restrita aos goliardos, mas sem dúvida, o uso de Baco em representação do vinho se dá de forma totalmente diferente na poesia goliárdica. Ao analisar alguns provérbios medievais nos quais Baco aparece, o autor nota que a divindade romana enquanto representante do vinho, conjuntamente com o jogo e o “amor de uma meretriz” são os meios pelos quais o homem perde sua honra. Para o autor,

Nota-se a partir da definição de seus atributos, que o deus Baco e o vinho simbolizam uma união, cujo resultado é expresso basicamente em orgias e descontrole ao falar, derivados da embriaguez que, segundo a visão eclesiástica medieval, afasta os homens da sobriedade e sapiência indispensáveis ao comportamento de um cristão.⁹⁴

No *Carmina Burana* há a sátira por meio da inversão de valores, nos quais o clero é satirizado e Baco exaltado como guia espiritual dos bebedores, estes que podem ser de todos os extratos da sociedade. Pervertendo a ordem, o *Carmina Burana* exalta exatamente o que era condenado pela sociedade e pela Igreja; o provérbio, por outro lado apela para a honra do indivíduo no intuito de afastá-lo das tentações mundanas. Outros provérbios ainda introduzem Vênus ao lado de Baco, representando a beleza feminina que unida às habilidades do deus do vinho, desnorteiam os sentidos dos homens e ambos, dessa forma, corrompem o bom cristão, portanto este deve manter distância dos dois para continuar rente aos ensinamentos de Deus.

⁹⁴ BRAGANÇA JUNIOR, A. A. Baco e Vênus nos provérbios em latim medieval: alguns comentários históricos, linguísticos e literários. *Revista eletrônica Antiguidade Clássica*, vol. 1, I semestre, 2008. p. 22.

Por outro lado, segundo Bragança Júnior, existem provérbios que utilizam as divindades romanas com uma visão não tão pessimista, apontando então para a apreciação com moderação – tanto do vinho quanto do amor feminino – sempre tendo em mente as demandas espirituais em primeiro lugar, uma vez que qualquer sentimento entre homem e Deus é infinitamente maior do que o amor das pessoas umas pelas outras. Baco, por fim, representa nos provérbios e sátiras o oposto do que o vinho representa na liturgia cristã, que é o sangue de Cristo; logo, o vinho sem moderação leva ao caos, e moderadamente, à salvação.⁹⁵ Não muito longe dessa lógica, Vênus é utilizada nos provérbios medievais como referência à tentação da carne, representando a lascívia e a luxúria que desviam o homem do caminho de Deus, uma vez que os seduz e os inebria de forma parecida com o vinho. O homem, portanto, deveria tomar cuidado e buscar sempre o divino ao invés do mundano oferecido por essas divindades.

Como apontamos anteriormente, a principal ferramenta utilizada pelos goliardos no momento de comporem as canções e que perpassa toda a sátira, além de ocasionalmente se fazer presente nas canções morais é a inversão de valores, que fica clara em algumas das canções analisadas, nas quais a noção de pecado é diferente da concepção comum na sociedade citadina medieval, cuja regra é o comedimento, a contenção dos impulsos. O que vemos tão claramente nesse tipo de provérbio e também na lírica cortesã, é que ambos faziam parte de uma espécie de *ideologia pedagógica* (se é que podemos chamar assim) visando a contenção da violência desses cavaleiros nobres em tempos de paz, por exemplo. Na sátira goliárdica a contenção não é o comportamento adequado, mas seu oposto, expressado pelo consumo exagerado de vinho e o jogo no qual se perde todos os bens. Os comportamentos a serem evitados pelos goliardos são justamente os esperados de (ou encontrados em) clérigos ordenados, como as orações de madrugada e até mesmo a avareza; sabemos que a caridade somente começa a ser praticada largamente pela Igreja após a ascensão das ordens mendicantes, que se dá no século XIII - apesar de muitos de seus ideais já se fazerem presentes na sociedade medieval anteriormente - e o que vemos nos goliardos é uma grande acolhida, principalmente dos extratos mais marginalizados como os pobres, os viajantes e os bêbados. Dentro desse sistema de inversão, a sátira por meio dos

⁹⁵ Idem, p. 25.

excessos vem acompanhada do apontamento desses marginalizados, que dentro desta ordem bufônica tem abrigo, comida e diversão.

Diversão essa que está bem representada no jogo, atividade típica das tabernas e aceita em sociedade principalmente nas ocasiões de festa, nas quais o povo saía às ruas para se divertir nos feriados santos, como o carnaval ou pentecostes. Como vimos, o jogo de xadrez se populariza durante a Idade Média, simulando uma batalha campal e tendo representado várias figuras de poder em seu tabuleiro, como o rei e a rainha, os cavaleiros, os bispos e a torre, que podemos pensar como uma referência ao castelo fortificado, além dos peões, que tomam a dianteira e protegem aqueles atrás deles posicionados, ainda que seus movimentos sejam limitados. Além do xadrez, os dados também fazem sucesso nessa sociedade, tendo sido um costume legado pela antiguidade no qual se faziam apostas que poderiam levar o jogador a se ver sem nada. O jogo representa na lírica goliárdica, além é claro da diversão do ambiente tabernário com sua atmosfera libertadora de preocupações mundanas, especialmente a volubilidade da *Fortuna*, pois é espaço em que esta se faz mais presente – e mais cruel – para os homens à sua mercê. Uma vez que em um momento o sujeito pode estar ganhando, para então uma reviravolta dos dados tirar todos os bens adquiridos, e talvez até tudo o que tenha levado consigo - o que inclui as vestimentas.

Dentre os espaços frequentados pelos goliardos, o que mais se destaca é, além da universidade, a taberna. Espaço comum na Idade média, que servia tanto como um espaço para beber e comer quanto como estalagem para os viajantes, a taberna é um daqueles lugares congregadores de pessoas, no qual se encontravam gentes de todos os lugares perdidos em suas viagens e andanças pelas estradas rumo à salvação – como os peregrinos – ou rumo à perdição, como os goliardos. Espaço de diversão, de jogo e de bebedeira, a taberna é especialmente tratada dentro dos cancioneros goliárdicos, cujos poetas, como vimos, utilizam muitas vezes das próprias experiências de vida na hora de compor as canções. Apesar de ser um espaço “democrático”, no sentido de atender a vários extratos sociais, a taberna não era um espaço bem visto aos olhos da sociedade medieval, pois era a representação viva de tudo o que essas pessoas buscavam evitar, como o consumo exagerado de comida e bebida ou a atenção de mulheres de má índole; a taberna era a antítese do comedimento, da contenção, e não poderia deixar de ser o espaço

no qual os goliardos mais foram ativos. Ana Arranz Guzmán, em seu estudo sobre os goliardos, assertivamente aponta que

Probablemente sean estos poemas tabernarios los más representativos de este movimiento, ya que en ellos se muestra más que em otros la combinación de su espíritu rebelde, crítico y a la vez vividor em cuanto que elogiar estos lugares, estos ámbitos amorales, significaba uma auténtica transgressión.⁹⁶

A taberna, a universidade e a cidade medievais foram palcos para a atuação dos goliardos, que alcançaram algum grau de reconhecimento por suas canções em latim no metro rítmico medieval, especialmente dentro dos ambientes em que era plenamente entendido, como o universitário. Somente o fato desses códices cheios de canções terem sobrevivido ao tempo e suas intempéries, graças aos esforços de algum monge, ou talvez algum mecenas, que possibilitou a produção de materiais que à época eram tão caros e restritos, já é um tanto admirável. Levando em conta ainda o teor das canções que tinham por objetivo divertir, entreter e ainda apontar problemas na organização social, as canções se tornam ainda mais admiráveis e especiais, mostrando um lado ainda obscuro dessa Idade Média, no sentido de pouco estudado e trabalhado, mas paradoxalmente revelando cores ainda um tanto desconhecidas.

⁹⁶ GUZMÁN, A. A. De los goliardos a los clérigos “falsos”. *Espacio, tiempo y forma*, serie III, Historia Medieval, 2012. p. 67.

CONCLUSÃO

Georges Minois, em sua obra *história do riso e do escárnio* caracteriza bem o movimento goliárdico, e o porquê do incômodo causado por eles para as autoridades:

O riso do goliardo é o único riso subversivo da Idade Média clássica, porque não se contenta em zombar: ele vive de maneira diferente e sugere, com isso, que é possível existir outro sistema de valores. O riso da festa dos bobos ou do Carnaval mostra a loucura do mundo às avessas; o riso do goliardo mostra a loucura do lado direito. E isso não é mais jogo.⁹⁷

Essa passagem é sintomática no que se refere ao impacto das canções goliárdicas não só no mundo restrito das universidades, mas na dinâmica social das cidades medievais. Enquanto espaços de poder e riqueza (por conta da concentração do comércio e também pela localização das catedrais e mosteiros) as cidades representavam o bastião da moralidade medieval, local onde o cristianismo era seguido à risca e onde convergiam as diferentes ideologias discutidas pelos doutos nas universidades. Estas, como centros de saber ligadas às catedrais e a Igreja enquanto instituição tinha o papel de resgatar o saber dos antigos pagãos e entender seus ensinamentos a partir da lógica cristã – papel muito bem desempenhado por grandes pensadores da época, como São Tomás de Aquino e Pedro Abelardo. As universidades também eram o centro do saber medieval, do direito canônico e romano, da medicina, da teologia e de outros ofícios; era o local onde o latim se mantinha vivo, falado e escrito, evoluindo como toda língua corrente ainda que não fosse conhecido e praticado por todas as pessoas.

Então, não é no mínimo interessante notar que estes foram os espaços nos quais esses clérigos errantes e contestadores surgiram e se mantiveram atuantes por tanto tempo? Na universidade, no contato com os antigos e suas histórias – não as exatamente moralizantes, mas as que diziam respeito à criação do mundo, dos deuses e seus poderes sobre a humanidade – e também ligados aos estudos da Bíblia e seus mistérios, tão aprofundados a ponto de incluir referências sutis às tão conhecidas passagens do Evangelho, como Mateus e a metáfora dos dois

⁹⁷ MINOIS, G. *Op. Cit.* p. 188.

caminhos, cuja escolha óbvia para qualquer cristão – o caminho mais difícil e cheio de provações – é subvertida, torcida em prol dos desejos do corpo, dos desejos mundanos daquele cuja alma já não pode mais ser salva.

Se pensarmos mais, veremos que não existiria lugar mais propício para o surgimento dos goliardos do que a universidade e a cidade, pois onde mais haveria tanto para se pensar, tanto para aprender e ensinar, tanto contato com pessoas tão diferentes, vindas dos mais diversos lugares e falantes das mais diversas línguas? Além disso, a cidade, seja medieval ou contemporânea, é um lugar de contrastes, no qual os mais ricos palacetes e empreendimentos convivem com a mais dura pobreza, a mendicância e a doença, e como nós somos sensíveis a isso hoje, é de se pensar que, ainda que de formas diferentes, os goliardos também o fossem em sua época. Prova disso é a constante chamada, nessas canções tabernárias, a congregar os mais pobres para dentro da taberna e da diversão, na qual encontrariam o alento de comida e roupas graças à generosidade de outrem.

Os goliardos por si mesmos viviam a pobreza (pelo menos aqueles que seguiam a vida errante, como o Archipoeta de Colônia e Hugo de Orleans) e lidavam com a mendicância e com as esmolas com certo jogo de cintura, acostumados com as reviravoltas da *Fortuna*; por isso mesmo em seu estatuto satírico é ordenado que os bens sejam divididos com aqueles menos afortunados, pois no dia seguinte os papéis poderiam se inverter, em virtude do jogo ou da bebedeira. Apesar de orgulhosos com seu saber e sua inteligência ao versificar de forma tão magistral, no momento em que a vida financeira passava por dificuldades, os goliardos não hesitavam em pedir ajuda aos seus mecenas (quando tinham um) e tecer-lhes elogiosas canções sobre seus feitos ou sua generosidade. Foi assim com o Archipoeta e Rainaldo de Dassel, no qual o goliardo canta:

*Cada cosa tiene su tiempo, y yo pido muy poço
para poder leerte, tan sólo, unos cuantos versos.
Pues al entrar mal vestido en tan gran palácio
no he podido sino ruborizarme como una doncella.
Salud, gran hombre, a quien se ha confiado el estado,
cuyo consejo rige la justicia que luego se pone en práctica.
Eres la flor de los prelados y el mayor entre ellos.
Que vivas siempre incólume, hombre más sabio que Nestor.*⁹⁸

⁹⁸ VILLENA, L. A. de. *Op. Cit.* p. 79.

Sabemos, no entanto, que apesar de toda a ajuda que os goliardos como o Archipoeta receberam durante a vida, muitos que levavam a vida de forma vagante terminaram seus dias em mosteiros, doentes e empobrecidos, sem mais poderem acompanhar os jovens em suas aventuras, mesmo que fossem para muitos uma inspiração, tanto pela forma de compor as canções quanto pelo viver. É perfeitamente compreensível que o maior medo de um goliardo fosse envelhecer, pois isso significaria abandonar o estilo de vida que levou por tantos anos, bem como a companhia de pessoas com as quais conviveu durante tantos momentos, pelo simples fato de não conseguir mais acompanhar o ritmo. A primavera da juventude tendo se esgotado, somente restando então o inverno da velhice recolhida, não é de se espantar que muitos tenham composto canções de arrependimento ou de nostalgia sobre o passado, como Hugo de Orleans, que compôs outrora tantas canções sobre Flora, sua meretriz favorita, e vê seus dias terminando em seus últimos versos, com a melancolia envolvendo suas lembranças.

Sua sátira, por outro lado, nada tem de melancólica. A sátira goliárdica é vívida e ousada, e Minois tem razão ao apontar que os goliardos mostravam “a loucura do lado direito”, pois apontavam as falhas da Igreja enquanto instituição, da sociedade tão moralmente regrada, mas tão profundamente alegre e despreocupada especialmente durante as festas populares; das guerras e dos cavaleiros armados até os dentes rumo à Terra Santa, deixando para trás todo um universo de deleites que jamais seriam aproveitados; por isso o clérigo é superior ao cavaleiro na altercatio entre Filis e Flora, pois o clérigo sim sabe aproveitar a vida e não a desperdiça em batalhas.⁹⁹ Em uma sociedade tão plural e multifacetada, inverter os valores é mais uma forma de expor essa contradição entre a cinza regra rigidamente imposta e a realidade viva e colorida.

Temos que ter em mente, entretanto, que uma combinação de fatores é que determina um goliardo e o diferencia da gigantesca turba de jograis, vagantes, clérigos falsos, peregrinos e tantos outros nomes que possamos pensar ao imaginar a cidade medieval. O goliardo é o estudante universitário, possuidor da tonsura (uma vez que a universidade era ligada à igreja, e tonsurar os alunos era comum, como nos aponta Guzmán¹⁰⁰), mas que raramente assume algum ministério, e que era tão apaixonado pela diversão quanto o era pelo conhecimento, e isso é importante, pois

⁹⁹ SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 149-169.

¹⁰⁰ GUZMÁN, A. A. *Op. Cit.* p. 71.

explica o alcance que o movimento teve em diferentes universidades, como Paris, Cambridge, Montpellier e tantas outras, uma vez que um dos grandes motivos para a vagância goliárdica – se não o maior – era a busca pelo conhecimento e pelos melhores mestres que poderiam lhes ensinar sobre as grandes questões, lhes introduzir aos textos antigos e suas histórias. Ao vagar, levavam e espalhavam seu estilo único de canções em latim com o metro rítmico, e também suas temáticas bem delineadas.

Ao pensarmos nas canções goliárdicas, especialmente as morais e as tabernárias – por conterem a maior parte das críticas à sociedade e à Igreja – nos espanta o fato das principais condenações ao movimento sejam tão tardias, quando quase não há mais goliardos autênticos circulando entre as cidades. Porém, após todas essas análises, talvez fique mais claro o motivo da instituição religiosa ter demorado a agir. Vários especialistas em literatura latina medieval apontam que não havia nenhum vestígio de heresia nas canções goliárdicas, mesmo que falassem de deuses de outrora e condutas reprováveis, pois o que caracteriza uma heresia é o desvio do dogma, a interpretação divergente da que é fornecida pelos eclesiásticos. Por exemplo, a heresia cátara foi perseguida pela Igreja em seu braço armado por defender, entre outras coisas, que houvesse dois deuses, um bom (responsável pelas coisas não visíveis ou não físicas, como o espírito) e outro mau (responsável então pelas coisas físicas, como o corpo humano; logo todo o mundo físico está relacionado ao pecado e deve ser evitado), um claro desvio da ortodoxia cristã. Mesmo sendo um desvio, a heresia cátara era muito bem organizada e contava com uma hierarquia e um sistema de valores próprio, e era exatamente isso que faltava ao movimento goliárdico.

Os goliardos eram cristãos, isso não há como negar, pois além de submetidos à Igreja por meio das universidades e carregarem em si a tonsura, que os denotava como clérigos, nunca houve em suas canções nada que apontasse para uma organização religiosa diferente do cristianismo ortodoxo pregado pela Igreja romana. Mesmo a canção *cum 'in orbem universum'*... que analisamos mais acima, que traz um suposto estatuto da *ordem dos bebedores*, podemos perceber que este estatuto não é sério, e sim uma sátira às ordens de monges que vem surgindo nesse contexto em que vivem. O principal elemento dessa sátira é sugerir várias condutas que são mal vistas pela sociedade medieval comumente além de

repudiar atividades fundamentais para esses monges, como as rezas de madrugada.

O propósito da crítica, como nos aponta Guzmán, se dá porque “los goliardos, a pesar de atacar la estructura social vigente, lo hacían no por ser portadores de una ideología revolucionaria, sino por considerarse los más capaces e intelectuales”¹⁰¹. Ou seja, apesar de poderem estar indignados com os excessos dos eclesiásticos, como a simonia e a avareza, a preferência pelos mais ricos e o comércio e troca de relíquias, entre outras transações, e de expressarem isso em suas canções, o objetivo não era impor uma “nova igreja” ou derrubar a ortodoxia vigente, tanto é que muitos goliardos recorriam a seus mecenas ou tentavam algum posto na Cúria romana, como Gaultier de Chatillôn, que mesmo após a recusa, volta para sua cidade para lecionar na universidade, continuando dentro do *sistema*. Para Guzmán,

El goliardismo careció de utopías, de ideología revolucionaria. Sus miembros no teorizaron sobre la creación de un nuevo orden social diferente al conocido. No eran moralistas, ni políticos, por lo que nunca hicieron profesión de fe o apoyaron alguna facción concreta, como la de los gibelinos oponentes al Papa, aunque no dudaban en versificar de forma hiriente contra los miembros de la curia romana si la ocasión lo requería. Lo único que deseaban era pasar sus días lo mejor posible, aprendiendo en las escuelas y en los caminos y dando rienda suelta al mismo tiempo a sus pasiones carnales.¹⁰²

Porém, o *goliardismo* foi um movimento complexo e cheio de nuances, que nos deixou um enorme legado entre códices de canções e influências em obras posteriores. Mesmo que a crítica não fosse um protesto firme contra as posturas da Igreja e de seus eclesiásticos, e que não houvesse nenhuma intenção de fato a tomar medidas concretas contra essas posturas, a sátira ainda surtiu seu efeito, ainda que tardio. As condenações crescentes, que citavam os goliardos especificamente e aconselhavam os clérigos a não seguirem seu exemplo de vida, mostram que a Igreja passou a se incomodar com seu comportamento e possivelmente como o teor de suas canções; mas elas vinham de encontro a uma tendência que se mostra universal na Igreja a partir do século XIV, que a de regular o comportamento dos clérigos de forma a observarem as regras morais existentes, a controlarem – se perante os excessos, a respeitarem o celibato, entre tantas outras

¹⁰¹ Idem, p. 47.

¹⁰² Ibidem.

coisas. Talvez, lá no século XII, os goliardos se vissem como mais capacitados para certas funções do que os homens corruptos que as detinham, e daí vêm sua crítica; mas talvez sua forma de resistência fosse outra, mais branda e bem humorada, por isso mais duradoura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTE:

SOLA, J. E. (Edição, tradução e seleção). **Carmina Burana**: Antologia. Madrid: El Libro Del Bolsillo, Alianza Editorial, 2006.

BIBLIOGRAFIA:

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Media e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BRAGANÇA JUNIOR, A. A. Baco e Vênus nos provérbios em latim medieval: alguns comentários históricos, linguísticos e literários. **Revista eletrônica Antiguidade Clássica**, vol. 1, I semestre, 2008.

BROCCHIERI, F. B. El intelectual. IN: LE GOFF, J. **El hombre medieval**. Madrid: Alianza editorial, 1987.

BURCKHARDT, J. **A cultura do renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia das letras, 2009

BURKE, P. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BURKE, P. **Variedades de história cultural**. São Paulo - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CALVENTE, T. J. **Sátira, amor y humor en la Edad Media latina**: cincuenta y cinco canciones de goliardos. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.

CAVALLO, G. e CHARTIER, R. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 2002. V. I.

CURTIUS, E. R. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. 2º Ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DUBY, G. **Idade média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONTÁN, A. e CASAS, A. M. **Antologia del latín medieval**: introducción y textos. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

GUZMÁN, A. A. De los goliardos a los clérigos “falsos”. **Espacio, tiempo y forma**, serie III, Historia Medieval, 2012.

HUIZINGA, J. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LAUAND, L.G. (Org.) **Cultura e educação na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE GOFF, J. **El hombre medieval**. Madrid: Alianza editorial, 1991.

_____. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. **O Imaginário medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.

_____. **Os intelectuais da Idade Média**. Rio de Janeiro: José Olympia, 2006.

MACEDO, J. R. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ EDUSP, 2000.

MALEVAL, M. A. T. . **Poesia medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MARTINS, M. **A sátira na literatura medieval portuguesa** (séculos XIII e XIV). Lisboa: Biblioteca Breve, 1986.

_____. **O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa do Quatrocentos**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1987.

MENENDEZ PIDAL, R. **Poesia juglaresca y juglares**: aspectos de la historia literaria y cultural de España. 3ª edición. Buenos Aires: Espasa – Calpe Argentina, 1949.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003

MONGELLI, L. M. **Fremosos Cantares**. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MONGELLI, L. M. e VIEIRA, Y. F. **A estética medieval**. Cotia: Íbis, 2003.

MONGELLI, L. M. (Org.). **Mudanças e rumos: o Ocidente medieval (sécs. XI-XIII)**. Cotia: Íbis, 1997.

MORALEJO, J. L. **Cancionero de Ripoll: Carmina Riuipullensia**. Erasmio ediciones bilíngues. Barcelona: Bosch casa editorial, 1986.

ROSENFELD, K. H. **A história e o conceito na literatura medieval: problemas de estética**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SARAIVA, A. J. **Para a história da cultura em Portugal**. (2 vols.) Lisboa: Gradiva, 1995.

SODRÉ, P. R. **O Riso no Jogo e O Jogo do Riso na Sátira Galego-Portuguesa**. Vitória: Edufes, 2010.

SPINA, S. **A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário**. 2^o Ed. Rio de Janeiro: Grifo e São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **A cultura literária medieval: uma introdução**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

VILLENA, L. A. de. **Dados, amor y clérigos: El mundo de los goliardos em la Edad Media europea**. Sevilla: Renacimiento, 2010.

VILLOSLADA, R. G. **La poesía rítmica de los goliardos medievales**. Madrid: Fundación Universitaria española, 1975.

WADDELL, H. **The wandering scholars: the life and art of the Lyric Poets of the Latin Middle Ages**. New York: Doubleday & Company, 1955.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.