

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

HELENA MACEDO RIBAS

A RIR SE DIZEM AS VERDADES: A LÍRICA SATÍRICO-MORAL DE PEDRO DE
BLOIS, GAUTIER DE CHATILLÔN E FELIPE, O CHANCELER PRESENTE NO
CARMINA BURANA (SÉCULOS XII-XIII).

CURITIBA

2023

HELENA MACEDO RIBAS

A RIR SE DIZEM AS VERDADES: A LÍRICA SATÍRICO-MORAL DE PEDRO DE
BLOIS, GAUTIER DE CHATILLÔN E FELIPE, O CHANCELER PRESENTE NO
CARMINA BURANA (SÉCULOS XII-XIII).

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em
História, Setor de Ciências Humanas, Universidade
Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do
título de Doutora em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Fátima Regina Fernandes

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Ribas, Helena Macedo

A rir se dizem as verdades : a lírica satírico-moral de Pedro de Blois, Gautier de Chatillôn e Felipe, o Chanceler presente no Carmina Burana (séculos XII-XIII). / Helena Macedo Ribas. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Fátima Regina Fernandes.

1. Carmina Burana. 2. Gautier de Chatillôn. 3. Pedro de Blois. 4. Felipe o Chanceler. 5. Goliardos. I. Fernandes, Fátima Regina. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **HELENA MACEDO RIBAS** intitulada: **A ris se dizem as verdades: a lírica satírico-moral de Pedro de Blois, Gautier de Chatillón e Felipe, o Chanceler presente no Carmina Burana (séculos XII-XIII)**, sob orientação da Profa. Dra. FATIMA REGINA FERNANDES FRIGHETTO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 19 de Setembro de 2023.

Assinatura Eletrônica

19/09/2023 20:25:20.0

FATIMA REGINA FERNANDES FRIGHETTO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

19/09/2023 20:24:08.0

MARCELLA LOPES GUIMARÃES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

19/09/2023 18:51:07.0

ADRIANA MOCELIM

Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

20/09/2023 07:57:02.0

RENATA CRISTINA DE SOUSA NASCIMENTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS)

Assinatura Eletrônica

19/09/2023 20:19:09.0

ELTON OLIVEIRA SOUZA DE MEDEIROS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Dedico esta Tese para minha família.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi desenvolvido, em grande parte, durante a pandemia de Covid – 19, que atingiu o mundo todo entre 2020 e 2022. Um contexto desafiador, para dizer o mínimo, e que se agravou pelas inúmeras falácias, notícias falsas, fundamentalismo religioso e anti-intelectualismo que assolaram os noticiários brasileiros e a opinião pública nos últimos quatro anos, nos quais me dediquei a este trabalho. Por conta da minha condição de imunossupressão, teria sido impossível realizar uma pesquisa desta monta sem a generosidade de universidades brasileiras e estrangeiras em disponibilizar seus acervos para consulta remota. Desta forma, tive acesso a livros e artigos que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, então agradeço imensamente pela iniciativa dessas universidades e órgãos de pesquisa em disponibilizar conhecimento em um período em que parecíamos estar mergulhados nas trevas. Agradeço também à CAPES, que mais uma vez financiou este trabalho com bolsa de estudos, cujo fomento foi imprescindível e sem a qual a possibilidade de um doutorado não teria se concretizado.

Agradeço profundamente à minha querida orientadora, Dra. Fátima Regina Fernandes. Nossa parceria se estende por mais de uma década, e acredito que seus conselhos e amizade foram e são fundamentais para o desenvolvimento da minha carreira acadêmica. Nos agradecimentos da minha dissertação de mestrado eu disse que a professora Fátima era uma inspiração para mim enquanto pesquisadora e isso permanece até hoje e sempre. De maneira similar, agradeço também à professora Dra. Marcella Lopes Guimarães, que também me acompanhou nesta jornada e que também me inspira a ser uma pesquisadora cada dia melhor.

Também tenho muito a agradecer à minha família. À minha mãe, Regina, e meu pai, Paulo, a quem devo tantas coisas, dentre elas meu amor à música, agradeço imensamente o apoio incondicional, o acalento nos inúmeros momentos difíceis e a aceitação de todos os aspectos do meu ser, que fizeram com que eu florescesse na pessoa que sou hoje. Ao meu querido irmão Fernando e sua recém expandida família, agradeço de coração pelo companheirismo e amor.

Por fim, agradeço aos meus queridos amigos. Tenho uma imensa sorte de poder contar com tantas pessoas incríveis que dividem minha vida comigo, mesmo que a correria do dia a dia e a distância que a vida impôs tornem os encontros mais escassos. À Brenda, Anne, Paula, Ivan, Fabiane, Alexandre, Willian, Pedro e Cas, meus mais sinceros agradecimentos. Também agradeço a todos os amigos da pós-graduação e do Núcleo de Estudos Mediterrânicos.

“I wanna be human, ‘fore I do some art”
eu quero ser humano, antes de fazer arte
(RM, “Yun”. *Indigo*, 2022.)

RESUMO

A presente tese tem o objetivo de explorar a produção lírica atribuída a três letrados que viveram no século XII: Gautier de Chatillôn, Pedro de Blois e Felipe o Chanceler. O elo entre esses três homens vastamente diferentes é o fato de que uma parte das canções que compuseram foi reunida no manuscrito CLM 4660 da Biblioteca de Munique, popularmente conhecido como *Carmina Burana*. Esses homens, “goliardos” por associação a esse códice, viveram nos arredores de Paris e na corte Plantageneta, circulando entre os espaços do claustro, da corte e da escola. A partir de suas canções, pretendemos explorar a recepção do sistema de valores em transformação em seu contexto, devido a diversos fatores, como o movimento das Cruzadas, o surgimento de ordens monásticas alinhadas a ideais ascetas e a ascensão das cidades, do comércio e da circulação de dinheiro, que modifica a lógica feudo-vassálica das relações sociais. A partir da perspectiva da história cultural, nosso método focou em destrinchar as intertextualidades dessas canções, mapeando a rede de confluências líricas e ideológicas representadas e representantes em seus versos para entender o universo mental desses eruditos que estiveram ativamente produzindo arte com valor de entretenimento e edificação em seu tempo. Precisamente, buscou-se construir, a partir da poesia de cada um dos personagens elencados, panoramas e visões de mundo particulares a cada um deles, extrapolando suas individualidades para pensar as transformações pelas quais passa a Cristandade Latina no chamado “renascimento” do século XII. Concluiu-se que, na análise da poesia goliarda, os dados contextuais fornecidos pelo conhecimento da identidade dos personagens auxiliam na interpretação da forma como representavam o seu redor, no sentido de perceber os movimentos de idas e vindas, as contradições e as particularidades individuais em contraste com os temas transversais que perpassam a lírica de todos eles, como a simonia, o pecado, o bom exemplo, a Cruzada.

PALAVRAS – CHAVE: Goliardos. *Carmina Burana*. Felipe o Chanceler. Pedro de Blois. Gautier de Chatillôn.

ABSTRACT

This thesis aims to explore the lyrical production attributed to three scholars who lived in the twelfth century: Walter of Chatillôn, Peter of Blois and Phillip the Chancellor. The link between these three vastly different men is the fact that a portion of the songs they composed were collected in the Munich Library manuscript CLM 4660, popularly known as *Carmina Burana*. These men, “goliards” by association with this codex, lived on the outskirts of Paris and in the Plantagenet court, circulating between the spaces of the cloister, court and school. From their songs, we intend to explore the reception of the value system in transformation in their context, due to several factors, such as the movement of the Crusades, the rise of monastic orders sympathetic to ascetic ideals and the rise of cities, commerce and culture, circulation of money, which modifies the feudal-vassal logic of social relations. From the perspective of cultural history, our method focused on unraveling the intertextualities of these songs, mapping the network of lyrical and ideological confluences represented in their verses to understand the mental universe of these scholars who were actively producing art with entertainment and edification value. in their time. Precisely, an attempt was made to construct, from the poetry of each of the characters listed, panoramas and visions of the world particular to each of them, extrapolating their individualities to think about the transformations Latin Christianity underwent in the so-called “renaissance” of the 12th century. . It was concluded that, in the analysis of Goliardic poetry, the contextual data provided by the knowledge of the identity of the characters help in the interpretation of the way they represented their surroundings, in the sense of perceiving the comings and goings, the contradictions and the individual particularities in contrast with the transverse themes that permeate the lyrics of all of them, such as simony, sin, good example, the Crusade.

KEYWORDS: Goliards. *Carmina Burana*. Phillip the Chancellor. Peter of Blois. Walter of Chatillôn.

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. 2. Capítulo 1: três trajetórias goliardas	29
1.1: Pedro De Blois	29
1.2: Gautier De Chatillôn.....	45
1.3: Felipe O Chanceler	56
3. Capítulo 2 – A luta contra os impulsos	73
2.1: O Humanismo medieval e o papel da educação	74
2.2. sexualidade, culpa e confissão	88
2.3: Sinceridade e entretenimento.....	117
4. Capítulo 3: o problema do dinheiro	138
3.1: A rir se dizem as verdades	149
5. Capítulo 4: Conflitos internos, conflitos externos: o “cisma” de 1159 e as Cruzadas..	181
4.1: As Cruzadas vistas pelos Goliardos.....	216
6. Considerações Finais.....	236
7. Referências Bibliográficas	244

1. INTRODUÇÃO

A primeira vez que o nome “*Carmina Burana*” chegou até meus ouvidos foi na adolescência, mas não através da famosa cantata do maestro nazista Carl Orff, cujo reconhecimento estrondoso da obra ofusca a trajetória de vida de seu criador. Meu interesse juvenil por música, de todos os tipos e de todos os lugares imagináveis me levou a descobrir um grupo musical alemão chamado Corvus Corax. Fundado em 1989 na Alemanha recém reunificada, esse projeto reuniu músicos estudiosos da música medieval que tinham por objetivo emular uma sonoridade verossimilhante ao que seria a música do período, a começar por canções do *minnesänger* Walther Von Der Vogelweide, seu conterrâneo. Em 2005, esse grupo lançou a primeira parte de um ambicioso projeto, o *Cantus Buranus*: composições originais, sem qualquer relação com a obra de Orff, para acompanhar as canções presentes no *Carmina Burana*. Três anos depois, em 2008, a banda completa o projeto, com *Cantus Buranus II*.

A premissa desse grupo é utilizar elementos da música medieval presentes em instrumentos tradicionais, como a viela de roda¹ e principalmente a gaita de foles², combinando-os com a sonoridade do chamado *folk metal*, um subgênero dentro do gênero metal que é voltado para a exploração de histórias e musicalidade tradicionais, não necessariamente medievais³. Em *Cantus Buranus*, vemos uma interpretação completamente diferente da inclinação apocalíptica de Orff, com uma sonoridade animada e dinâmica, por vezes austera e sem dúvida *épica*, em que as músicas são cantadas em grupo, como coros. Esse projeto deixa uma grande impressão em mim, que nunca esqueci o nome desse códice e essa sonoridade animada e festiva, *dançante*. Alguns anos depois, já na universidade, o *Carmina Burana* se tornou meu objeto de estudo ainda na graduação, e desde então tem me acompanhado em minha jornada acadêmica, como uma fonte inesgotável de questionamentos e descobertas.

¹ Também conhecida como Hurdy-Gurdy, é um instrumento pesado que consiste em uma manivela que gira uma roda, produzindo um som uniforme, enquanto botões nas laterais do instrumento pressionam suas cordas internas, gerando a melodia.

² Instrumento bastante presente na cultura da Escócia, consiste em um saco de ar, feito de couro, ao qual são presos três foles que produzem apenas uma nota cada, um modulador, que lembra uma flauta e que modula as notas ao ser tocada com as mãos, e mais um assoprador, utilizado para inflar a bolsa.

³ Nesse sentido, é interessante apontar a existência de diferentes tradições representadas no folk metal, que não são europeias. No Brasil, o exemplo mais rico e latente é a banda de folk metal indígena Arandu Arakuaa, formada na cidade de Brasília e que utiliza instrumentos musicais indígenas (como alguns tipos de flautas e instrumentos de percussão), brasileiros (como a viola caipira, fundida a uma guitarra elétrica em um instrumento de dois braços) e do metal tradicional, como guitarras e baixos elétricos. Idealizada por Zhandio Huku, que é descendente da etnia xerente, a Arandu tem letras que são compostas inteiramente em línguas indígenas, com mais destaque para o tupi, o xavante e o xerente.

O ímpeto do historiador, de buscar no passado as formas como as pessoas lidaram com os acontecimentos que as acometiam na tentativa de dar sentido ao seu próprio mundo cacofônico, também tem um papel no meu interesse continuado por esse cancionero. Compostas por estudantes conhecidos como goliardos, as canções desse códice produzido na primeira metade do século XIII, entre a região do sul da Baviera e o sul do Tirol, tratam dos mais diversos temas: do amor não correspondido a sátira à idolatria do dinheiro⁴, passando por canções estudantis sobre a primavera e os jogos nas tabernas, regados à vinho. Esses homens, em sua maioria anônimos, tem como principal característica a mobilidade. Viajam entre as cidades medievais, mais vivas e vibrantes do que nunca, em busca de mestres, de conhecimento e de diversão também. São instruídos tanto nas leituras bíblicas, nos dogmas cristãos perpetrados pelos Pais da Igreja, quanto nos poetas pagãos, e esse repertório é utilizado largamente na composição dessas canções, cujo objetivo era divertir aos seus pares por meio do riso, da identificação, do absurdo e do mundano.

Com o desenrolar do trabalho, especialmente ao longo de tantos anos, vejo hoje mais nuances, mais complexidades, tanto na poesia medieval quanto em meu próprio contexto. O trabalho do historiador, antes de fornecer respostas para as problemáticas pensadas e escritas em projetos de pesquisa, proporciona caminhos para se enxergar o mundo com mais clareza, ou pelo menos, com mais compaixão.

O *Carmina Burana* é dividido em três partes: canções satírico-morais, canções amorosas e canções lúdico-tabernárias, e cada uma dessas partes foi abordada nos momentos marcantes da minha vida acadêmica: na conclusão da graduação, meu trabalho explorou as canções lúdico tabernárias, com suas referências à mitologia romana, ao vinho e ao jogo que incorporam a noção de inversão de valores para efeito humorístico e que representam uma parte do convívio dos estudantes goliardos pela qual eles ficam conhecidos posteriormente, mas que não representa uma realidade constante; há o tempo de estudo e o tempo de diversão, e essas canções refletem este último.

Em seguida, minha dissertação de mestrado se dedicou a explorar as canções amorosas, mais especificamente a forma como as mulheres são representadas em canções em que a voz feminina é uma personagem que participa ativamente da canção, seja na forma de diálogo com um interlocutor masculino ou como eu-lírico, falando diretamente com o público

⁴ No sentido em que é tratada por Allan de Lille em seu *Anticlaudianus*: a subversão da ordem moral da sociedade fez com que a devoção à Deus fosse substituída pela idolatria; Nesse “mundo às avessas”, a fé é substituída pela *Nummilaria*, a idolatria ao dinheiro, em conjunto com a adoração de Baco, ou seja, dos excessos tanto alimentícios (comida, bebida) quanto sexuais. LEHTONEN, T. *Fortuna, Money and the Sublunar World: twelfth century ethical poetics and the satirical poetry of the Carmina Burana*. Helsinki: Finnish Historical Society, 1995. P. 135.

ouvinte. Nessa investigação, percebemos que as mulheres presentes no *Carmina Burana* extrapolam algumas das concepções acerca da representação feminina na poesia medieval, e que essa observação também vale para outras formas líricas, como o *fine amour* e as canções de *minnesänger*.⁵ As mulheres nas páginas, sob o olhar masculino dos goliardos, são tão diversas quanto as mulheres reais, e isso nos permite ver as recepções de modelos de comportamento sexual por esse segmento social, bem como suas expectativas em relação à essas mulheres, personificadas em virtudes (como a caridade) e em personagens clássicas, como Dido, a rainha de Cartago traída por Eneias no poema épico de Virgílio⁶.

Por fim, esta tese se debruça sobre as canções satírico-morais. A complexidade dessas canções em relação aos outros segmentos temáticos do códice não é necessariamente maior, mas diversa: a sátira adiciona humor de maneira diferente da inversão de valores presente nas canções tabernárias, pois, de maneira geral, seu comentário acerca da sociedade à qual os goliardos se insere é mais sutil e irônico, pouco absurdo (diríamos, *nonsense*) em comparação às canções sobre o vinho. Também difere das canções amorosas em temática, por vezes como água e óleo: deste lado do cancionero há canções que defendem ferrenhamente a castidade e o afastamento do mundo; daquele, canções que, com humor, narram por exemplo uma extraordinária performance sexual de horas de duração em um bordel⁷. Em sua grande maioria, porém, as canções amorosas têm por tema o sofrimento de amor não correspondido ou impossível, de forma semelhante à outras formas líricas medievais não latinas, como o *fine amour*. Não podemos tratar nenhuma das partes do cancionero de maneira generalizante, porém. Cada canção contém um universo em si mesma, que se interrelaciona com as outras peças do cancionero de diferentes formas, tratando temas em comum de forma única. São essas relações entre as canções que permitem entrever os padrões (ou a falta deles) na recepção e entendimento de determinados tópicos por esses estudantes medievais.

Nosso recorte documental seguiu, num primeiro momento, as canções que possuem autoria conhecida, dentro do escopo temático das canções satírico-morais. A autoria é uma questão complexa para esse manuscrito pois a grande maioria das canções são anônimas. No entanto, três nomes se sobressaem através dos estudos filológicos de diversos manuscritos, nos quais algumas das canções do *Carmina Burana* também constam, e há certo consenso

⁵ Segundo Massaud Moisés, os dois termos se referem ao mesmo movimento lírico medieval, que é o trovadorismo. Enquanto o *fine amour* é uma espécie de termo guarda-chuva para se referir às diversas expressões trovadorescas francesas, o termo *minnesänger* se refere aos trovadores do Sacro Império Romano Germânico. Ambos compõem suas canções em suas respectivas línguas romance e tem diversos pontos temáticos em comum. MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix: 1974. p. 503.

⁶ VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília: editora da UNB, 1983.

⁷ Precisamente, nos referimos à CB 76.

entre os especialistas em suas atribuições. São eles Pedro de Blois, Gautier de Chatillôn e Felipe, o Chanceler.⁸ Todos nasceram nos arredores de Paris, todos estiveram em *movimento* durante suas vidas, com percursos mais ou menos longos, no século XII, o século de um “renascimento”. Dentre as 55 canções desse primeiro segmento, 16 têm autoria de um dos três personagens que apontamos, e todas elas compõem o corpo documental selecionado para análise. Além destas, selecionamos outras três canções anônimas, duas do círculo de Gautier que será discutido adiante e uma sobre as Cruzadas, que será analisada em conjunto com uma canção de Felipe o Chanceler sobre esse tema. É conveniente lembrar que também existem canções de autoria desses três goliardos nos outros segmentos do cancionero, de temática amorosa, tabernária e de jogo. No entanto, essas outras canções não serão abordadas neste trabalho, pois nosso intuito com este recorte é abordar os temas presentes nas canções do primeiro segmento do cancionero.

A palavra “goliardo”, usada para caracterizar tanto os homens alvo de nossas análises quanto esse corpo anônimo de estudantes poetas era circulante no contexto desses homens. Conforme aponta Ana Guzmán, a etimologia da palavra “goliardo” remonta à Golias, o gigante bíblico que é derrotado pelo futuro rei dos judeus, Davi. Esse é o nome que Bernardo de Claraval utiliza em uma correspondência para o papa Inocêncio III para caracterizar seu rival, Abelardo, associando-o a uma imagem de soberba e arrogância. Há outras citações, como a de Giraldo de Cambrai, que associa um tal Golias como “arquiprimado dos escolares vagantes”⁹, um homem que seria, além de soberbo e arrogante, também associado com a gula. Fato é que o termo “goliardus” já existe desde o século XIII, aparecendo em crônicas e em outros documentos. Por outro lado, não há consenso entre os especialistas quando se trata da caracterização do goliardo; alguns estudos apontam que é muito provável que uma parte dos goliardos não vivesse a vida de forma vagante, mas ocupando posições na hierarquia menor das universidades, das cortes e do clero, mantendo, no entanto, as composições ao “estilo” goliardo. Outros especialistas consideram o modo de vida uma peça fundamental para a poesia goliarda.¹⁰

A respeito do contexto cultural e social no qual se inserem nossos personagens, é necessário apontar que muito já foi escrito sobre a existência possível de um Renascimento

⁸ É importante ressaltar que o cancionero conta também com canções de outros homens conhecidos, como o Archipoeta de Colônia (cujo nome é um pseudônimo, mantendo o mistério que cerca sua identidade) e Hugo Primas de Orleans, além de provérbios de Otloh de São Emerão e Marbodo de Rennes e estrofes em médio alto alemão retiradas de canções de minnesänger, como Otto von Botenlauben.

⁹ original: “Arquiprimate de los escolares vagantes”. GUZMÁN, A. A. De los Goliardos a los clérigos “falsos”. *Espacio, tiempo y forma*, serie III, Historia Medieval, 2012. p. 50-51.

¹⁰ Idem, p. 48-49.

para o século XII, seguindo a esteira de Jacob Burckhardt que em meados do século XIX pensa o período de efervescência cultural da Itália do século XVI como um “renascimento”, um retorno à arte da antiguidade clássica após o período de “trevas” que caracterizaria a Idade Média. Tanto a noção de renascimento quanto de trevas tem sido largamente revista por pesquisadores desde então, com uma pluralização de “renascimentos” em diferentes períodos da história europeia e a completa e justa rejeição da noção de “trevas” para caracterizar a Idade Média.

Charles Haskins, em sua canônica obra *The Renaissance of the Twelfth Century*¹¹ propõe a aplicação do conceito de renascimento para o período que implica meados do século XII até meados do século XIII, uma vez que esse período vive uma série de transformações sociais, políticas e culturais. O crescimento das cidades em tamanho e importância, a circulação de dinheiro impulsionada pelo aumento da atividade comercial, a movimentação constante de pessoas, seja para praticar o comércio, estudar nas escolas catedrais e, mais tarde, nas universidades, peregrinar entre locais santos ou se armar para enfrentar os muçulmanos nas cruzadas, são algumas das características desse período de transformação, especialmente no que se trata do ambiente citadino (pois sabemos que as coisas no campo, nos feudos, mudam mais devagar). Logo no prefácio, o autor defende sua escolha: “esse século, o mesmo século de São Bernardo e sua mula, foi em muitos aspectos um tempo de vida nova e vigorosa”¹². Bernardo, anedoticamente, aparece nesse trecho como um contraponto, uma representação dessas “trevas” que caracterizariam a Idade Média, e ainda assim ele está montado em sua mula, se deslocando na Cristandade como o monge cisterciense¹³ ativo que era.

Haskins aponta que o uso da palavra “renascimento” para tratar do período efervescente do século XII se dá da mesma forma que o uso para períodos mais recuados, mas de idêntica movimentação, como os “renascimentos” carolíngio e otôniano, sem, no entanto, ser aceito por todos os especialistas. A ideia de um renascer parece impossível, pois nem circunstâncias nem resultados serão idênticos em um “renascimento” daquilo que foi, no

¹¹ HASKINS, C. H. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

¹² Original: “this century, the very century of St. Bernard and his mule, was in many respects an age of fresh and vigorous life”. Todas as traduções para o português são nossas. Idem, p. VI.

¹³ A ordem de Cister, fundada no século XII e que teve Bernardo de Claraval como um dos grandes expoentes e responsável pela popularização de seus mosteiros, consistiu em um movimento monástico que pregava uma interpretação mais austera da Regra de São Bento, com foco na simplicidade, no trabalho e na oração. Diferenciavam-se da outra grande ordem monástica de seu tempo, Cluny, pela falta de adornos em seus mosteiros e por suas vestes brancas, além de não aceitarem doações em um primeiro momento e se aproximarem de um ideal de pobreza que ganha força nesse período. Para mais informações, consultar: LAWRENCE, C. *Medieval Monasticism: Forms of religious life in western Europe in the middle ages*. London: Longman House, 1989.

passado. Outros ainda veem o esvaziamento do conceito ao ser aplicado a tantos períodos diferentes que contém suas próprias particularidades, que leva ao repensar do próprio conceito de Renascimento do século XVI, na medida em que esses outros renascimentos são vistos como “sintomas” ou “ensaio” deste, como um processo de longa duração.¹⁴

Para combater esse esvaziamento, o autor delimita os parâmetros aos quais trata o Renascimento do século XII, e estes são todos ligados à cultura: desde o crescente estudo dos clássicos latinos e o florescimento da poesia latina medieval, o desenvolvimento da arte românica e gótica e a disseminação da poesia vernácula, tanto épica quanto lírica, por todos os reinos da Cristandade. Há também um *boom* na produção de livros e obras, com edições novas de clássicos esquecidos e hagiografias, liturgias, gramáticas e outros livros ligados à religião e ao ensino.¹⁵ Outro aspecto importante para o autor para diferenciar esse movimento de seus predecessores e sucessor é a descentralidade em um reino ou país; o Renascimento do século XII não foi obra de uma dinastia e nem de uma região, e no entanto locais como Paris é vista como um núcleo de renascimento, seguida da Península Itálica, Inglaterra, Sacro Império e Península Ibérica de maneira geral, com manifestações mais tímidas; cada região desenvolve seu renascimento em temporalidades similares mas distintas, ainda que talvez todas tenham em comum uma opulência menor em comparação ao Renascimento Italiano.¹⁶

Robert Swanson, ao comentar a repercussão da obra de Haskins em sua obra *The Twelfth-Century Renaissance*¹⁷, traz a atenção para diversas dificuldades de se delimitar um conceito como este. A primeira é a temporalidade, que não abrange apenas os anos do século XII, mas a segunda metade do século anterior e a primeira metade do século seguinte; delimitar o começo do impulso do renascimento é uma tarefa tão árdua quanto delimitar seu fim. Por sua vez, o espaço também é uma questão já que quando o autor diz que o reino franco foi um epicentro desse movimento cultural, certamente não se refere a todas as regiões que falam alguma variação do provençal ou da língua romance, e quando o debate deixa os francos para estudar os outros reinos, as linhas que delimitam esse renascimento ficam ainda mais turvas. Por fim, circunscrever esse movimento à cultura, como faz Haskins, expõe outras rachaduras do conceito pois há muitas variações entre os lugares, as temporalidades, as pessoas que produzem essa cultura e as manifestações culturais em si. O que faz, portanto,

¹⁴ HASKINS, C. H. *Op. Cit.*, p. 4-6.

¹⁵ *Idem*, p. 6-9.

¹⁶ *Idem*, p. 10-12.

¹⁷ SWANSON, R. N. *The Twelfth-Century Renaissance*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

todo esse amálgama de fenômenos ser caracterizado como “Renascimento”?¹⁸ nas palavras do autor,

O fenômeno unitário pode precisar ser substituído por uma série de movimentos mais cuidadosamente definidos que mais acuradamente refletem a forma em que o entendimento do mundo do século XII mudou desde 1927 [ano da primeira edição da obra de Haskins]. Isso não difamaria ou enfraqueceria a importância do trabalho de Haskins; iria, porém, submetê-lo aos processos que eventualmente afetam todas as histórias pioneiras, ao passo em que suas análises se tornam progressivamente divorciadas da realidade percebida por seus leitores.¹⁹

Se pensarmos em diversos fenômenos distintos que caracterizam o “renascimento” do século XII, também precisamos considerar a continuidade desses fenômenos, ou seja, o “antigo” do qual se “renasce” nunca deixa, de fato, de estar presente nas manifestações culturais desse período. É essa talvez a maior diferença entre a visão de Haskins sobre o renascimento do século XII e o do século XVI, já que os historiadores (que afinal de contas criaram o conceito para operacionalizar seus estudos, não se tratando portanto de uma categoria conhecida dos medievais e modernos) não consideram que os séculos anteriores ao XII são de “trevas” da mesma forma como um dia os séculos precedentes da modernidade foram vistos; não há a necessidade de se marcar um contraste entre os períodos pois o entendimento é de que as estruturas presentes e atuantes na medievalidade, como a Igreja e seu sistema moral e as relações feudo-vassálicas, por exemplo, não são abandonadas por esse Renascimento.

Nesse aspecto, o “renascimento” pode ser redundante já que nunca houve uma “morte” dessas estruturas anteriores. No entanto, sua escolha tem um caráter didático, pois conforme aponta Carlile Lanzieri Júnior, em seu mais novo trabalho acerca do tema, essa nomenclatura, surgida no século XIX, não deve ser entendida como um vestígio concreto de um fenômeno medieval, mas sim como um termo que ajuda o historiador a organizar seus estudos, entendendo inclusive seus usos ao longo da história, e as formas com as quais os pesquisadores representaram e discutiram esse contexto.²⁰ O crescimento do interesse pelos clássicos épicos como Virgílio e dos líricos e satíricos, como Ovídio, Horácio, Juvenal e tantos outros, bem como o interesse renovado por Aristóteles, proporcionado por suas

¹⁸ Idem, p. 6.

¹⁹ Original: “The unitary phenomenon may need to be replaced by a series of more closely defined movements which more accurately reflect the way in which understanding of the twelfth-century world has changed since 1927. This would not denigrate or undermine the significance of Haskins’ work; it would, though, subject it to the process which in due course affect all pioneering histories, as their analyses become increasingly divorced from the reality perceived by their readers”. Idem, p. 6-7.

²⁰ LANZIERI JR. C. *O Renascimento do Século XII*. Vitória: Editora Milfontes, 2023. p. 22.

traduções, impulsiona e consolida ideias sobre esses mecanismos já vigentes e proporcionam para os medievais novos meios de praticar virtudes, por exemplo, que já eram valorizadas e exaltadas pelos cânones da Igreja. Nosso trabalho com o *Carmina Burana* aponta para essa direção, na medida em que os clássicos e o conhecimento proporcionado pelas novas escolas catedralícias é utilizado para representar e digerir esses códigos morais em voga, as engrenagens dessa máquina.

Da mesma forma como o conceito de Renascimento do século XII, precisamos delimitar nosso entendimento sobre o conceito de sátira. Na medievalidade, a sátira é encontrada em diversas facetas, inclusive com as características da sátira clássica romana, ou seja, moralizante e de crítica social. Para vários especialistas, dentre eles Ernst Curtius²¹, em sua célebre obra sobre a tradição poética medieval, isso se explica por conta da difusão dos poetas romanos na latinidade. A antiguidade que é venerada pelos medievais é a antiguidade romana de Virgílio, Ovídio e Horácio, que estabelecem os *topoi* literários que são explorados e transformados pelos poetas. Logo, nos interessa essa definição de sátira, ligada a essa tradição romana moralizante, que pode ainda reunir em si uma plethora de textos medievais, mas que oferece um refinamento de características dentro do grande constructo conceitual que é o humor. É importante mapearmos, ainda que de maneira preliminar, os limites dessa difusão romana na sátira medieval e os elementos novos que são apresentados pelos poetas do período que estudamos, os séculos XII e XIII.

De certa forma, esse mapeamento de confluências entre os textos clássicos e medievais é feito por Georges Minois, em sua obra *história do riso e do escárnio*, que traça um panorama do humor e suas ferramentas na literatura ocidental, desde a antiguidade até a modernidade. Sobre a sátira clássica, Minois concorda com outros especialistas sobre as origens do gênero em Lucílio e, posteriormente, Horácio, e na sua importância para os romanos. As sátiras romanas são voltadas à moral, à sociedade e à política, zombando do novo e demonstrando uma tendência conservadora e de resistência às mudanças advindas do contato com povos estrangeiros. Além disso, a zombaria com as classes dominantes tem um papel social bem delimitado: “fazer o povo rir das inovações das classes dirigentes para manter o vigor delas e aumentar a proteção da ordem social; desencadear cinicamente um riso cujas verdadeiras vítimas são aquelas que riem”²². Ainda que poucos autores romanos tenham se dedicado quase que exclusivamente à sátira, inúmeros a praticaram em algum momento da vida, dentre eles Cícero, Plauto, Propécio e outros.

²¹CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 2013.p. 50-51.

²² MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.p. 88.

No que diz respeito a sátira política, essa se intensifica durante as Guerras Civis Romanas, tendo como alvos os generais e líderes, como Júlio César, que era alvo das zombarias de cunho sexual por conta de sua proximidade com o rei da Bitínia, Nicomedes. Durante o império há uma transformação, com a difamação satírica sendo comum contra os imperadores já mortos, para enaltecer o poder do imperador em exercício, e, portanto, mantendo seus traços conservadores, de defesa das tradições. Minois aponta outra função da sátira política romana, que era de evitar o endeusamento desses homens. Era comum que, através do riso, os generais e magistrados vencedores fossem lembrados de sua humanidade, para que o poder “não lhes subisse à cabeça”.²³ Ainda assim, conforme o império se consolida, esse tipo de sátira contra os vencedores se torna perigosa para os poetas. Juvenal, que usava de um “riso amargo” para expressar seu descontentamento com a degradação moral que julgava ser o mal de seu tempo, é o último dessa tradição romana de sátira política, fazendo uma espécie de sátira que desaparece gradativamente, dando lugar a um intrincado jogo de palavras e trocadilhos, preferido pelos letrados, mas sem grande abrangência entre as pessoas comuns.

Já a sátira política medieval, para Minois, descende diretamente do modelo ácido de Juvenal e é especialmente anticlerical, por conta da proximidade entre as esferas temporais e espirituais do poder. O autor localiza essa retomada no século XII, pois “para se expandir, ele [o gênero satírico] precisa de certa estabilidade do contexto sociopolítico, naturalmente para poder definir seus alvos”²⁴. Logo, esse modelo de sátira que remete à Juvenal ganha espaço, por ser voltado especialmente contra as classes dirigentes, que são representadas como degeneradas em seus costumes e passíveis de responsabilização pelas mazelas da sociedade. Assim como a sátira romana, a sátira medieval também é conservadora, no sentido de uma reação às rápidas transformações sociais e políticas pelas quais passa a Cristandade Latina a partir do século XII. Porém, há alguns elementos novos nessa sátira, e um deles é sua combatividade. Nas palavras do autor, “o riso satírico medieval é muito agressivo, até mesmo cruel. Trata-se, manifestadamente, de uma sublimação da atividade guerreira. [...] Nesses casos, sua ousadia constitui o único elemento cômico”.²⁵ Ainda que muito da forma clássica se mantenha, os temas comuns são relacionados aos vícios do clero, especialmente os que se relacionam com o dinheiro e o enriquecimento de seus membros, e voltada contra os burgueses, novo extrato social que rapidamente ganha espaço na Cristandade Latina e que, de

²³ Idem, p. 91-93.

²⁴ Idem, p. 210.

²⁵ Idem, p. 211.

forma semelhante ao clero, é criticado por conta da acumulação de riquezas. A moralidade defendida pela sátira política medieval também é diferente da sátira clássica, sendo baseada na doutrina cristã.

Para entendermos melhor as particularidades da sátira medieval, é necessário olharmos para as canções satíricas de diferentes localidades da Cristandade. Em um interessante trabalho sobre a sátira medieval portuguesa, a pesquisadora Graça Videira Lopes aponta que “na verdade, se o específico termo sátira é estranho ao universo dos trovadores medievais, que nunca o utilizam, a noção horaciana do *‘ridens dicere verum’* (a rir se dizem as verdades) não o é de modo algum”²⁶. Isso nos leva a pensar que o conceito de sátira, enquanto gênero literário histórico, sofre transformações com o passar dos anos, mas mantém um conjunto de características comuns que remetem a esses autores romanos. Lopes aponta que a sátira medieval, assim como a clássica, é voltada para as autoridades e figuras de destaque reais, ou seja, pessoas que podem ser localizadas historicamente, ao contrário da sátira moderna que produz sua crítica em torno dos arquétipos. Nesse sentido, também se legisla sobre a sátira, e a autora traz o exemplo das *Siete Partidas* de Afonso X de Castela, que busca estipular os limites entre a sátira permitida e o ataque pessoal. A própria existência de uma legislação a respeito nos diz muito sobre os processos violentos pelos quais o humor opera, e a autora comenta que

Temos que situar a sátira medieval trovadoresca num terreno onde o riso público procura encontrar um equilíbrio, nem sempre fácil, entre por um lado, 1) o libelo acusatório ou mesmo difamante e 2) a denúncia crítica e o combate, muitas vezes mesmo político – e, por outro lado, 3) o divertimento cortês, que o visado deverá ser capaz de aceitar e entender como tal.²⁷

Aprofundando um pouco mais o tema da sátira galego-portuguesa, o pesquisador Paulo Sodré em sua obra *O Riso no Jogo e o Jogo no Riso* sobre as cantigas de escárnio e maldizer e seus mecanismos de sátira e paródia, traça algumas comparações desta com a sátira clássica, que é digerida pelos medievais como um modelo. É importante aqui fazer uma menção à outras formas humorísticas medievais que contém alguns desses elementos, mas que, para delimitarmos nosso entendimento do conceito, não são necessariamente consideradas por conta de seu acontecimento em um tempo determinado, como   o caso das festas antes da quaresma. Sodré cita outros estudos, como o famoso livro de Bakhtin, *Cultura*

²⁶ LOPES, G. V. Poderes visíveis e invisíveis na sátira medieval. *Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade*, n. 10, P. 1-12. 2013. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/15788>>. Acesso em 10/01/2020. P. 5

²⁷ Idem, p. 7.

Popular na Idade Média e no Renascimento, no qual o autor russo estuda as manifestações populares medievais, especialmente as festas e o carnaval, nas quais as pessoas podiam se comportar de maneira mais livre e celebrar através dos excessos. Nessas festas, os valores morais são invertidos, as figuras de autoridade são satirizadas, sem que isso acarrete um desvio ou heresia, uma vez que tais manifestações eram permitidas pela Igreja e pelas cortes.

O estudo de Bakhtin vem sendo há algum tempo revisto e atualizado, mas permanece um marco. Parece-nos, no entanto, que a sátira praticada nas poesias medievais não pode ser comparada com o tipo de humor presente nas festas populares, porque além de acontecerem em um tempo determinado, também buscam causar o riso através do grotesco, enquanto as sátiras políticas e morais causam, na maioria das vezes, o “riso amargo” do tom de denúncia moralista, além de acontecerem naturalmente nos ambientes de cortes e de cidades. A título de exemplo, o autor aponta que as trovas de escárnio e maldizer praticadas na península ibérica seguiam um modelo cuidadoso para que os insultos presentes nos versos não fossem entendidos de forma literal, especialmente por aqueles a quem eram destinados. Além disso, essas cantigas deixam entrever dois mecanismos distintos, um destinado ao riso e outro à admoestação. Nas palavras do autor:

Horácio e Juvenal, por exemplo, satirizavam de modo ameno e ácido, respectivamente, o que ocorria na corte que frequentavam. Por eufemismos ou disfemismos, os poetas censuravam seus contemporâneos, procurando corrigi-los em seus hábitos morais e sociais. Na corte afonsina, contudo, o *juglar de palabras*, regido por lei [tanto na Arte de Trovar quanto nas Partidas] prescrevia [...] outra estratégia: os amigos tinham suas qualidades postas pelo avesso apenas para efeito de diversão e riso; somente os inimigos, normalmente políticos, eram censurados por meio da explicitação de seus vícios, sem avessos e burlas, objetos da sátira moral ou sirventês, hora à maneira horaciana, persuadindo-os dos bons costumes por meio da ironia, ora à juvenalesca, denunciando-lhes os vícios por meio de uma sátira indignada.”²⁸

É interessante percebermos a forma como a sátira romana se faz presente na forma como se constrói a sátira medieval. Na península Ibérica, a poesia satírica se espalha pelas cortes e segue uma série de normas que, por um lado, apresentam elementos comuns à sátira romana clássica, e por outro, trazem as especificidades do contexto político e social, e essas canções demonstram como esses indivíduos navegavam por essas relações e criavam suas peças tendo isso em mente. A sátira das cantigas de escárnio era permitida e apreciada nas cortes ibéricas, tendo inclusive o próprio rei Afonso X composto várias dessas cantigas. Como apontado por Minois, a sátira medieval é combativa, o que vem de encontro com essas

²⁸ SODRÉ, P. R. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010. P. 19.

sociedades guerreiras, e mantém-se dentro dos limites, tanto do estilo quanto das relações sociais.

Os Goliardos, por sua vez, tratam a sátira com vários dos mesmos elementos romanos, sendo latente em sua poesia, de maneira geral, um sentimento de *Carpe Diem* (noção inclusive que pertence à Horácio²⁹), mas que as direcionam de maneira mais mordaz aos poderosos, principalmente os membros do clero. Há uma visão geral na bibliografia de que o estilo de vida desregrado dos goliardos faz com que se perca o sentido em observar tanto os costumes cortesões quanto as restrições comportamentais que se impunham a trovadores, residentes das cortes, por exemplo. No entanto, essa visão não pode ser aplicada aos goliardos de forma generalizante, ainda que a maioria desses estudantes sejam anônimos.

A noção de que os goliardos são apenas bebedores inconsequentes deve ser revista sob a ótica das possibilidades dos indivíduos que poderiam frequentar as escolas e as universidades na medievalidade e os códigos morais vigentes nessa sociedade. Ao pensarmos que as canções goliardas são datadas, em sua maioria, ao decorrer do século XII, um movimento de certa forma longo e que foi registrado não somente no *Carmina Burana*, mas em vários outros códices aponta que não só de taberna e vinho viviam esses homens, e suas relações sociais são mais complexas. Os goliardos que são o foco do trabalho atual, por exemplo, tem suas vidas bastante regradas, vivendo sob o teto de monarcas e bispos. Ainda assim, esses estudantes utilizavam de seu conhecimento dos textos antigos, pagãos e cristãos para propagar críticas entre os seus pares das universidades que os podiam compreender, voltadas, em alguns casos, ao alto escalão da Igreja, mas em sua maioria as canções sobre corrupção, avareza, negligência aos pobres, por exemplo, têm como alvo o clero médio que efetivamente administrava as paróquias e as catedrais. Para tanto, os goliardos expressam esses sentimentos através de um filtro satírico, de inversão de valores, de paródia. Ainda que houvesse uma delimitação de público alcançada por essas cantigas, o ambiente em que estavam favorecia que elas chegassem aos ouvidos às quais eram destinadas.

Até agora, nos preocupamos em delimitar as principais características do gênero satírico medieval, pensando na aplicabilidade do conceito de sátira como uma ferramenta para entender e classificar diferentes canções medievais, provenientes de diferentes tradições. Como vimos com o exemplo das cantigas galego-portuguesas, a sátira das canções medievais pode ser moralizante, engajada politicamente, preocupada em denunciar os desvios e vícios

²⁹ Segundo o que aponta Moisés, esse *topos* de origem grega e de inspiração epicurista ganha notoriedade após Horácio o incorporar em um dos poemas presente em suas *Odes*, no qual ele aconselha a Leucónoe a viver a vida no momento presente, sem se preocupar com as incertezas do futuro. MOISÉS, M. Op. Cit. p. 77-78.

dos poderosos e, dentro das cortes, de reafirmar lealdades políticas. Sua forma se inspira na sátira clássica, direcionada a pessoas reais, baseada em situações reais, e que utiliza da ironia e do escárnio para atingir seus alvos, diversos dos da antiguidade, mas que possuem em comum a detenção de algum poder. As poesias satíricas também possuem especificidades, formais e temáticas, que dizem muito sobre as sociedades medievais e sua moralidade.

Há ainda mais um conceito a ser agregado ao conceito de sátira, para que, aplicado à sátira medieval, possam fornecer um panorama interessante daquelas sociedades. O fator humano, do poeta que compõe e canta, que vive e sublima em versos suas frustrações, suas injustiças e seu humor, compõe todas as manifestações poéticas, independente da baliza temporal. A respeito da poesia medieval, Peter Dronke, medievalista e crítico literário de origem alemã, mas que faz carreira na universidade de Cambridge, de 1961 a 2001, foi um grande estudioso da lírica medieval. Sua obra *the medieval lyric*, publicada em 1968, é considerada um manual essencial de introdução no assunto, ainda hoje. No ensaio “lyrics of realism”, que fecha o livro, o autor trata da esfera subjetiva dos poetas medievais e das representações da sociedade e da vida nas canções, e identifica duas formas de poesia lírica de realismo: a primeira, na qual o poeta reage aos acontecimentos do mundo real, e a segunda na qual o poeta escreve para si, sem levar em conta as expectativas de outrem.

Um exemplo desses elementos presente em um único autor é Marcabru, que escreveu canções majoritariamente satíricas em que denuncia os desvios morais, a falsidade e hipocrisia da sociedade; mas as canções que chamam a atenção do autor são canções que demonstram um refinamento poético maior, uma complexidade de sentimentos aguçada, como na canção em que um profeta declama a todos os criminosos e injustos que o amor não lhes sorriria, para então incluir se entre esses não merecedores por, justamente, culpá-los por seu infortúnio. Nas palavras do autor: "ainda que as canções de Marcabru nos mostrem um moralista feroz, frequentemente desagradável e de nenhuma forma convencionalmente ‘bom’, elas também revelam lampejos de um ser humano apaixonado, independente e tocante”³⁰.

Dentre os outros exemplos trazidos por Dronke de poetas de diversas partes da Cristandade e que tratam de diversos temas, é possível perceber sempre um elemento inovador, inesperado para o estilo ou a temática da canção, que deixa entrever o poeta em si, seus pensamentos, suas opiniões e sua sensibilidade. Dentro das canções satíricas, é possível argumentar que os temas tratados, como os desvios sociais, podem demonstrar o

³⁰ Original: “even if Marcabru's songs show us a fierce, and often unpleasant, by no means conventionally 'good' moralist, they also reveal glimpses of a passionate, independent and touching human being.” DRONKE, P. *The Medieval Lyric*. New York: Harper and Row, 1969. P. 210.

conservadorismo dos poetas, seu incômodo pessoal com as injustiças ou condutas dos poderosos, ou apenas a vontade de fazer rir aos seus pares, usando um alvo inatingível para fazer troça. No entanto, a escolha dos temas e a forma como são tratados nas canções deixam distinguir a subjetividade do poeta.

A lírica do realismo apontada por Dronke, em conjunto com o conceito de sátira que apresentamos até aqui, possibilitam uma abordagem diversificada das canções medievais, que as insere em seu contexto de produção e difusão e possibilitam uma análise não só de seus aspectos literários, mas também do aspecto social e contextual, que interessam ao historiador. Dentro do campo da história cultural, a recepção dos fenômenos pelas pessoas e a forma como são representados através da arte são perspectivas interessantes para pensar a vida e convivência dessas pessoas, o alcance e impacto de acontecimentos políticos e a forma como as sociedades funcionam. Conforme aponta Roger Chartier, em seu trabalho *O Mundo como Representação*³¹, o desenvolvimento do campo da história cultural como a conhecemos hoje é fruto de um período de incertezas no campo da historiografia, no qual as ciências humanas estão sendo reavaliadas. Nesse sentido, a opção por estudar novos objetos a partir de métodos conhecidos dos historiadores, apoiados no volume e seriação de determinados produtos culturais, especialmente aqueles de origem “popular”, e a noção de longa duração elaborada por historiadores dos *Annales* como Fernand Braudel é impulsionada pela interdisciplinaridade, a comunhão da história com outras ciências humanas emergentes. A história da cultura se torna popular, os objetos são diversificados e pensados por outras abordagens, graças a esse contato com outras ciências, e a relevância do trabalho histórico se mantém e expande. Nesse cenário, representação e recepção ganham destaque nas páginas dos historiadores, como Chartier explica na introdução de outra obra, *História Cultural*³².

O estudo das representações implica no estudo das ideias, das motivações, dos valores e das intenções do grupo que produz a fonte escrita, seja ela literária ou não. Nas palavras do autor, “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.”³³ Esse modo de ver a questão da representação é importante para nossas análises, pois a fonte poética tem uma preocupação, senão de impor, pelo menos de *expor* os valores e o domínio dos poetas estudantes que a produziram; posteriormente, essas canções foram consideradas importantes o

³¹ CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, nº 11 (5), 1991, p. 173-191.

³² CHARTIER, R. *História Cultural: entre práticas e representações*. Algés, Portugal: Difusão Editorial, 2002.

³³ Idem, p. 17.

suficiente para serem preservadas em um códice, o que demandou muito tempo e dinheiro para produzir, e que possibilitou que elas chegassem até nossos dias e servissem de inspiração para outras representações, como é o caso da cantata de Carl Orff.

Em uma narrativa quase anedótica, Christopher de Hamel conta seu primeiro contato com esse manuscrito, que incluiu em seu trabalho sobre manuscritos medievais que considera “notáveis”.³⁴ Um contato juvenil em suas aulas de latim, e mais tarde um contato de investigador interessado nos detalhes da produção desse pequeno códice. Nota a encadernação do século XVIII, feita para emular a encadernação germânica medieval em seu exterior, mas que mescla a ordem dos fólhos e adiciona uma camada extra de trabalho para os filólogos que o traduziram no século XIX e XX e reestabeleceram a ordem original, percebendo assim a intencionalidade de dividir o códice por temas ainda no século XIII. Hamel também percebe a semelhança física do *Carmina Burana* com um breviário, um tipo comum de compilação de salmos feita para ser usada no dia a dia dos religiosos. Outros detalhes interessantes estão nas manchas de umidade em canções de taberna, como se o códice tivesse “passeado” por esses espaços... Há também iluminuras, representando a Roda da Fortuna (e o autor levanta a hipótese da figura vista sentada nessa ilustração ter sido baseada no imperador do Sacro Império, Frederico II) e cenas bucólicas, já que a natureza é uma das grandes personagens das canções amorosas. Como mencionamos mais acima, dentre tantas possibilidades de estudo proporcionadas por um cancioneiro tão rico, decidimos por explorar as canções cuja autoria é apontada, seja nas edições que utilizamos em nosso trabalho, seja em trabalhos externos de filólogos e estudiosos da área, dentro do escopo das canções satírico morais. Ao descontar as listas de provérbios e as estrofes de canções pertencentes à lírica amorosa do Sacro Império Romano Germânico, há apenas três nomes apontados como autores, de 16 canções dentre as 55 que compõem a primeira parte.

O conhecimento do nome desses três goliardos descortina uma série de questões que até então não tinham cruzado nossas análises. O contexto se torna mais específico, a biografia de cada um deles lança luz sobre possíveis motivações para as canções, além de ser possível mapear algumas relações interpessoais interessantes, como por exemplo o fato de que Gautier de Chatillôn, se não conhecia pessoalmente, ao menos conhecia a obra de Pedro de Blois. O fato de todos esses homens serem contemporâneos entre si também favoreceu essa escolha de fontes, já que isso torna possível uma análise mais detalhada dos impactos das transformações sociais do século XII na vida desses homens, ao mesmo tempo em que oferece diferentes

³⁴ HAMEL, C. de. *Manuscritos notáveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

pontos de vista; logo a importância de selecionar todas as canções do primeiro segmento que tivessem autoria conhecida e/ou provável atribuída a um desses três personagens, para que fosse possível mapear semelhanças e diferenças entre elas e, a partir delas, traçar um panorama temático abordado nas canções e os possíveis significados dessas escolhas.

É necessário pontuar que nossa intenção, com este trabalho, não é construir uma narrativa biográfica para cada um dos goliardos. Tais narrativas, em sua grande parte, já foram feitas e refeitas por muitos especialistas, abordando diferentes aspectos da vida desses homens, de suas carreiras nas cortes e universidades, de suas aspirações e de sua extensa produção, em poesia e prosa, que extrapola o *Carmina Burana*. É claro que a biografia atravessa o trabalho, na medida em que ela auxilia o entendimento e a análise das canções e aponta as intercessões entre essas trajetórias, e por esse motivo que no primeiro capítulo, abordamos as biografias de cada um desses personagens para entender o panorama em que estão inseridos, suas similaridades e diferenças, para “preparar o terreno” para a análise temática que é abordada nos capítulos seguintes.

Percebemos, em primeiro lugar, a proximidade espacial desses três goliardos: todos orbitam Paris em algum momento (e Felipe, apesar de viajar com frequência, nunca a deixou de fato) e seu entorno; Pedro atravessa o Canal da Mancha e se vê na corte Plantageneta por boa parte de sua vida, enquanto Gautier, após uma incursão frustrada pela corte papal, retorna para Chatillôn, nos arredores de Paris e não tão distante de sua cidade natal, Lille. Outro aspecto que os une é o tempo: Pedro de Blois e Gautier de Chatillôn nasceram entre 1130 e 1135, Felipe, em 1160; Gautier morre primeiro, em 1202/3, Pedro dez anos depois, e por fim Felipe, em 1235, ou seja, eles viveram no apogeu do chamado “renascimento” do século XII, no país que, para Haskins e outros, o representa, como vimos. Esse capítulo, portanto, trata dessas convergências e traça um panorama maior da obra desses goliardos.

Os próximos capítulos são construídos ao redor das temáticas do escopo de canções selecionadas: três de Pedro de Blois (CB 29, 30 e 31), quatro de Gautier de Chatillôn, acrescidas de duas de seu círculo³⁵ (CB 3, 8, 19 e 41, além das canções CB 1 e 42) e, por fim, nove canções de Felipe o Chanceler (CB 21-23, 26-27, 33-34, 36 e 47)³⁶ e uma canção anônima, a 47a, analisada em conjunto com a CB 47 por conta de sua temática de Cruzadas. Através dessa seleção, a intenção é entender a forma como cada um desses personagens trata

³⁵ Conforme apontado mais a frente, Gautier inspirou um círculo de goliardos que compunham canções com temáticas e estilos similares a seu mestre. No *Carmina Burana*, as duas canções que são identificadas como do círculo de Gautier foram incluídas, mas sua autoria é anônima.

³⁶ É importante frisar que os outros segmentos temáticos do *Carmina Burana* também contam com canções destes três goliardos, a saber: de Felipe, as CB 131 e 131a, 187 e 189, de Pedro, as CB 63, 67, 69, 72, 83-84 e 108 e de Gautier, as CB 105 e 123.

temas como a simonia, a contenção dos impulsos e as virtudes do homem, por exemplo. Todos esses temas são recorrentes nas canções satírico morais do *Carmina Burana* e na poesia latina do período como um todo, e as comparações entre as abordagens dos goliardos para cada um desses temas deixa entrever as diferentes formas de pensar e representar esse contexto.

No segundo capítulo abordamos o papel da poesia na formação erudita para os humanistas medievais para mapearmos a extensão da inspiração dos poetas clássicos e dos textos poéticos bíblicos e medievais para os goliardos estudados, e a forma como essas referências são utilizadas nas canções que tratam especialmente da repressão dos impulsos sexuais. Também abordamos as intenções de escrita dessa poesia, em suas facetas de entretenimento e edificação, que não se dissociam e que são expressas de diferentes formas. Esses temas são especialmente abordados nas canções de Pedro de Blois (CB 29, 30 e 31) e de forma paralela em duas canções de Felipe o Chanceler (CB 21 e 36), e essas canções tratam do tema da contrição dos impulsos sob a ótica do arrependimento (por conta desses comportamentos identificados com a juventude) e a confissão, bem como a admoestação aos prelados mais velhos que mantém relações sexuais quando deveriam, para nossos poetas, dedicar o que lhes resta de suas vidas à contemplação de Deus.

No capítulo 3, nosso foco está nas canções que tratam sobre a simonia e os desvios do clero ligados ao acúmulo de dinheiro, à ganância e a arrogância. Para tanto, primeiramente traçamos um panorama do pensamento monástico na Cristandade latina, desde o surgimento da Regra de São Bento até o estabelecimento das ordens de Cluny e Cister que produzem releituras desse texto formador sob a luz dos exemplos dos monges e do ascetismo, como uma resposta ao rápido crescimento e desenvolvimento do mundo citadino. O ideal de pobreza que ganha destaque entre os séculos XII e XIII provém dessa tradição monástica, bem como ressoa entre a burguesia incipiente como uma forma de remissão dos pecados e aproximação da salvação da alma, e vários desses temas são abordados pelos goliardos, em especial Gautier de Chatillôn (nas CB 8, 3) e na canção CB 1, de seu círculo, bem como na canção CB 34 de Felipe o Chanceler, e na CB 33, cuja autoria é discutida no capítulo 1. Essas canções têm em comum um desencanto com o mundo eclesiástico e seus desvios relacionados à ganância e ao amor ao dinheiro, bem como falam sobre as consequências para a alma dos prelados que insistem em cometer tais faltas, por vezes de maneira humorada e por vezes bastante intensa.

Por fim, no capítulo 4, abordamos um acontecimento que fica conhecido como Cisma de 1159, mas que não é muito mencionado por conta de não ter tido grandes consequências na conjuntura da organização da Igreja enquanto instituição, sobre o qual

Gautier de Chatillôn escreve uma longa canção a fim de admoestar a Igreja que se dividiu, ou seja, que teve por um curto período dois ou três papas diferentes concomitantemente (CB 41). Para tanto, traçamos um panorama das transformações das formas de construção de conhecimento medievais nas escolas catedrais, que discutem especialmente o deslocamento da autoridade da Pessoa para o Cânone, em especial no caso de Abelardo e seu embate com Bernardo de Claraval, e também no surgimento de importantes escolas de retórica e ética, como é o caso da Escola de São Vítor, na medida em que discutem do ponto de vista da razão a importância das virtudes que vimos serem exaltadas pelos movimentos monásticos.

Esse contexto de mudança de percepção com relação à autoridade dos pensadores da Igreja é importante para entender as razões que levam a essas cisões, para além dos motivos políticos que envolvem essas relações entre papado e nobreza, e que por sua vez são percebidas e representadas por Gautier em sua canção. A abordagem sobre o tema do Cisma de 1159 se dá a partir da ótica do conceito de justa medida, no sentido de que o Cisma é um sintoma de um embate entre uma vida ascética idealizada e buscada e uma vida nas cortes que demanda uma certa maleabilidade social, inclusive dos religiosos. A CB 19, por sua vez, trata especialmente da justa medida e é analisada nesse conjunto de ideias circulantes.

Para além dessas canções, este último capítulo trata de outro momento contextual importante vivido por nossos goliardos, que são as Cruzadas, em especial as três primeiras Cruzadas. Dentro do *Carmina Burana* há um subsegmento importante, ao fim do segmento satírico moral, que é composto por oito questões sobre Cruzadas e cujo tema geral é a exortação dos nobres e dos cavaleiros a ir até a Terra Santa para recuperar Jerusalém. Neste capítulo analisamos apenas duas das oito canções: a CB 47, de autoria de Felipe o Chanceler, e a CB 47a, que a acompanha em forma, mas que traz um ponto de vista diferente sobre as intenções dos cruzados. Enquanto a canção de Felipe usa de um grande arcabouço de referências bíblicas para, através dos exemplos cristãos, incentivar a participação dos soldados nas Cruzadas, a CB 47a trata justamente dos cruzados que veem na empreitada até Jerusalém uma oportunidade de enriquecer, o que é, portanto, malvisto por esse goliardo anônimo. Há algumas indicações de há uma ligação entre as duas canções, o que pode ser tanto uma resposta satírica à canção de Felipe o Chanceler, quanto uma continuação da CB 47, de autoria possível de Felipe, ainda que não comprovada.

2. CAPÍTULO 1: TRÊS TRAJETÓRIAS GOLIARDAS

O manuscrito CLM 4660 da biblioteca de Munique, popularmente conhecido por seu nome latino, *Carmina Burana*, contém centenas de canções em latim e em línguas romance, a maioria em metro rítmico, com o propósito de performance e de autoria em grande parte desconhecida. Por se tratar de uma compilação, diversas canções presentes nesse códice também foram recolhidas em outros manuscritos, o que possibilita que os especialistas identifiquem os autores de algumas dessas peças, com maior ou menor grau de certeza. Ao longo dos anos, algumas dessas canções “mudaram de mão”, ou seja, as atribuições de autoria passam de uma personalidade a outra, a depender da interpretação e dos argumentos sugeridos pelos estudiosos da linguística e da crítica literária.

A questão da autoria é relevante para nosso trabalho, na medida em que proporciona um nível maior de contextualização para as peças a partir da trajetória de vida desses autores, ainda que as canções anônimas também mereçam destaque e estudo ao apresentarem um universo de ideias e temáticas circulantes dentro desse contexto. As canções presentes no *Carmina Burana* são compostas, em sua maioria, na segunda metade do século XII e então reunidas nessa compilação por volta de 1230. Nesse espaço temporal viveram os três poetas aos quais voltaremos nossos olhos por agora. Contemporâneos entre si, aproximáveis pela predileção aos temas satíricos em suas canções que são traço marcante desse movimento chamado “goliárdico”, e com particularidades relevantes para o entendimento dessa esfera social composta pelas cortes, pela Igreja e pelas universidades, dentro das cidades e em movimento. Suas biografias foram reconstruídas por historiadores e críticos literários a partir das obras que escreveram, poéticas ou não, além das menções a seus nomes em outros documentos, conforme veremos.

1.1: PEDRO DE BLOIS

Nosso primeiro personagem é Pedro de Blois. Sua trajetória de vida inicia-se em Blois, onde nasceu em uma família aristocrata, entre 1130 e 1135. Quando jovem, estudou em Bologna e Tours, e foi preceptor, em Palermo, de Willian II, que se tornaria rei da Sicília. Porém, é somente com Henrique II Plantageneta que Pedro de Blois consegue uma posição em uma corte, tendo se ausentado previamente por divergências políticas com o grupo político de seu pupilo. Peter Dronke, em seu ensaio sobre o poeta, aponta que Pedro foi um embaixador para Henrique II em diversos momentos, tanto na corte francesa quanto junto ao

Papa, e que Pedro afirma ter publicado sua coletânea de cartas a pedido do Rei Henrique. Enquanto esteve presente na corte de Henrique II, Pedro de Blois possivelmente teve contato com importantes personagens, como João de Salisbury e Thomas Becket, que desempenharam papéis de destaque na prolongada tensão entre o poder eclesiástico e o poder temporal dos reis na Inglaterra, ainda que o próprio Pedro tenha se mantido neutro no conflito, devido à sua posição enquanto membro do clero e membro da corte de Henrique II. Peter Dronke atribui sua neutralidade à sua formação jurídica, pois Pedro seria, nas palavras do autor, “um verdadeiro diplomata” que busca ver os dois lados conflitantes, o que sem dúvida era prudente em um contexto volátil como o das cortes. No entanto, é interessante apontar que a trajetória dos três personagens, João de Salisbury, Thomas Becket e Pedro de Blois contém importantes semelhanças, tanto em relação às origens aristocratas, o interesse pelas letras e a inserção na corte Plantageneta, bem como a crítica aos desvios do clero, particularmente no caso de Pedro e João, em diversos de seus escritos. Enquanto Thomas Becket e João de Salisbury se afastam do rei Henrique por divergências relacionadas ao poder real *versus* o poder espiritual no controle das propriedades religiosas e na soberania do reino inglês, Pedro de Blois permanece na corte inglesa e ao lado da rainha Eleonor, até a morte desta.³⁷

Prolífico erudito e poeta, Pedro de Blois também foi chanceler de dois arcebispos da Cantuária³⁸, Ricardo e Baldwin, e posteriormente foi secretário da Rainha Leonor da Aquitânia após a morte de Henrique II em 1189, tendo escrito a favor da soltura de Ricardo Coração de Leão, filho da rainha. Dronke também aponta como provável data da morte de Pedro 1212, oito anos após a morte de Leonor, e que ele teria morrido pobre³⁹ e sem patrocínio, porém Christopher McDonough aponta que Pedro terminou seus dias como arquidiácono de Londres.⁴⁰

Pedro de Blois passou boa parte de sua vida inserido em um contexto sociopolítico que aproximava as relações entre os eclesiásticos e o poder régio inglês, em uma dinastia nova que se iniciava com Henrique II, por conta de movimentos como a Terceira Cruzada (1189-1192), na qual o sucessor de Henrique, Ricardo I, teve grande participação e que marca um período em que os eclesiásticos possuíam grande prestígio perante a monarquia, agindo como guias espirituais, agentes administrativos e também soldados. Tradicionalmente, os

³⁷ DRONKE, P. Peter of Blois and the Court of Henry II. *Mediaeval Studies*, vol. 38, 1976. P. 191. Disponível em: <<https://www.brepolsonline.net/doi/10.1484/J.MS.2.306206?mobileUi=0>> acesso em 17/09/21. Ver também COUTO, J. T. João de Salisbury. IN: NASCIMENTO, R. C. S. e SOUZA, G. Q. (Org). *Dicionário: Cem Fragmentos Biográficos: A Idade Média em Trajetórias*. Goiânia: Editora Tempestiva, 2020. P. 281-282.

³⁸ MCDONOUGH, C. *The Arundel Lyrics: the poems of Hugh Primas*. Cambridge: Harvard University Press, 2010. p. vii.

³⁹ DRONKE, P. Op. Cit. P. 191.

⁴⁰ MCDONOUGH, C. Op. Cit. p. vii.

arcebispos das abadias inglesas eram indicados pelo monarca, pois os religiosos prestavam diversos serviços administrativos à monarquia e atuavam como mediadores nas relações com a nobreza (da qual geralmente esses bispos advinham), para além de suas obrigações eclesiásticas. Pedro de Blois, enquanto clérigo menor e com formação universitária nos principais centros de saber da Cristandade (tendo estudado teologia em Paris e direito em Bologna)⁴¹, se encontrava em um ambiente propício de colaboração intensa entre bispos e monarquia inglesa para ascender a importantes cargos, como foi o caso de seu trabalho junto aos arcebispos da Cantuária e da própria família real.⁴²

Também é importante pontuar o *ambiente de pensamento* ao qual Pedro estava exposto enquanto chanceler dos arcebispos da Cantuária. Ricardo de Dover, o primeiro desses arcebispos, era monge beneditino e foi apontado por Thomas Becket para ocupar o posto eclesiástico, tendo sido ele também responsável por arranjar o enterro de Becket na catedral da Cantuária após seu assassinato. Durante seu arcebispado esteve envolvido em várias disputas por controle de terras e ganhos com outros arcebispos, mas ao contrário de Becket, sua relação com a monarquia era pacífica.⁴³ Baldwin, por sua vez, foi sucessor de Ricardo no arcebispado da Cantuária e teve uma vida bastante movimentada, uma vez que o religioso esteve diretamente envolvido na Terceira Cruzada, partindo para a Terra Santa ao lado do rei Ricardo I. Baldwin era monge cisterciense, tendo ocupado a posição de abade em Forde, antes de ser mandado para a Cantuária para ocupar o cargo vago pela morte de Ricardo de Dover. Enquanto arcebispo, correspondeu-se com João de Salisbury acerca da controvérsia entre Thomas Becket e o rei Henrique II, porém Baldwin criticava o radicalismo de algumas decisões de Becket, como a de excomungar seus opositores. Também criticava os membros do Priorado da Igreja de Cristo que viviam luxuosamente dos lucros que o culto ao túmulo de Thomas Becket trazia, e esse modo de vida contrastava com o modo austero da ordem de Cister. Baldwin serviu ao rei Henrique nos últimos anos de sua vida, e coroou o novo rei, Ricardo I, na abadia de Westminster, em 1189, e no ano seguinte partiu com ele para Jerusalém, onde encontra seu fim.⁴⁴

⁴¹ Conforme aponta MCDONOUGH, C. J. *Op. Cit.*, p. vii.

⁴² Não fica claro na bibliografia se há indícios nas fontes de que Pedro de Blois tenha sido ordenado padre, um cargo que traz uma série de obrigações, entre elas o celibato. No entanto, era prática comum na Cristandade, durante os séculos X a XIII, de nomear padres para o posto de arqui-diácono, que Pedro ocupou tanto em Bath, em sua juventude, como em Londres, na velhice, o que torna a hipótese de uma ordenação de Pedro plausível. MCDONOUGH, C. J. *Op. Cit.*, p. vii-viii e <https://www.britannica.com/topic/archdeacon> acesso em 14/01/2022.

⁴³ CHENEY, C. R. On the acta of Theobald and Thomas, archbishops of Canterbury. *Journal of the Society of Archivists*, 6: (8), 1981, p. 467-481. Ver também <<https://doverhistorian.com/2014/04/23/archbishop-richard-of-dover/>> Acesso em 14/01/2022.

⁴⁴ JOHNSON, D. P. Bishops and deans: London and the province of Canterbury in the twelfth century. *Historical Research*, 86(234), 2013. p. 551–578.

Por conta de sua obstinação em participar das Cruzadas, Baldwin se torna um modelo de religioso. Como aponta Gabriel Toneli Rodrigues em seu trabalho sobre a crônica régia *Itinerarium Peregrinorum et Gesta regis Ricardi*, escrita pelo também religioso Richard de Templo entre 1216 e 1220 (portanto pelo menos duas décadas após o fim da Cruzada e a morte de Baldwin, e, a título de comparação, cerca de quatro anos após a morte de Pedro de Blois, em 1211/1212), o arcebispo da Cantuária, e junto com ele o clero secular como um todo, são retratados nessa crônica como agentes de transformação dentro do reinado de Henrique e Ricardo e como modelos de virtude em comparação com a nobreza: “o autor [da crônica] constrói uma imagem virtuosa e providencialista dos membros da Igreja, fundamental em seu protagonismo na obra, e, possivelmente, na Inglaterra”⁴⁵. Percebemos, portanto, que Pedro de Blois estava inserido em um momento crucial da história do reino inglês, na presença e em serviço de homens da Igreja que reverberavam os ideais de virtude clerical em um momento de fé exacerbada pelo conflito com os muçulmanos pelo controle da Terra Santa. Também não podemos esquecer o surgimento da ordem de Cister, à qual Baldwin pertencia, que surge como resposta justamente ao luxo desfrutado pelos monges da estabelecida ordem de Cluny e pelo clero secular, e com a proposta de retornar à “real e verdadeira” observação da Regra de São Bento através da austeridade, da pobreza e do trabalho, inclusive braçal, mas também intelectual.

Diversos grupos dentro da Igreja, tanto clero secular quanto regular, estavam nesse período discutindo a conduta moral de seus membros, o que seria ou não adequado para um religioso em termos de posse, comportamento e observação dos ritos, um ambiente que no século seguinte fomenta o surgimento das ordens mendicantes. Essas ideias são parte central da poesia de Pedro de Blois dentro do *Carmina Burana*, e preocupava outros de seus contemporâneos goliardos que também serão alvos de nossa análise.

Em sua introdução ao cancionero de Arundel, no qual estão presentes cerca de vinte canções amorosas atribuídas a Pedro de Blois, McDonough aponta a formação em Tours do poeta goliardo e sua subsequente ligação com os estudos da retórica, pelo qual a Universidade era conhecida, em conjunto com o humanismo vindo de Chartres como pontos importantes na lírica de Pedro. O goliardo até mesmo escreve um tratado sobre retórica, *Libellus de arte dictandi rethorice*, e tem conhecimentos de tratados poéticos da época que apresentam modelos líricos de composição e temáticas, com presença de exemplos. Através desses

⁴⁵ RODRIGUES, G. T. *Estudo sobre a representação da realeza e de homens da igreja na crônica inglesa Itinerarium Peregrinorum et Gest Regis Ricardi*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021, p. 115.

modelos, Pedro articula sua lírica com sua própria experiência de vida, o que para o editor se mostra particularmente presente nas canções de Natal presentes no Cancioneiro de Arundel, uma vez que o contexto do século XII demonstra uma inclinação maior ao retrato da humanidade de Cristo do que à sua santidade; há também a valorização de virtudes como a honestidade, a justiça e a obediência, especialmente entre os clérigos, que também se faz presente na poesia goliarda.⁴⁶

Da obra poética de Pedro de Blois, há certeza entre os especialistas de apenas quatro canções. Porém, as atribuições a ele são extensas e controversas e o próprio Dronke em seus estudos afirma ser capaz de atribuir a Pedro de Blois, “com maior ou menor grau de certeza”⁴⁷, em torno de 50 canções, a maior parte amorosas, algumas presentes no *Carmina Burana*⁴⁸ e outras em outros códices⁴⁹, ainda que outros especialistas discordem de algumas dessas atribuições. Outro dado importante para nossa análise é a proximidade de Pedro de Blois com outro goliardo notório, Gautier de Chatillôn, cujas canções também se encontram no *Carmina Burana*, tendo este último mencionado sua admiração por Pedro em algumas ocasiões. Além das canções amorosas, Pedro de Blois também compôs sobre acontecimentos de seu tempo, expressando sua opinião, além de canções satírico-morais e debates poéticos, que Dronke descreve como demonstrações do “aqui e agora” (*sic et non*) e do amor e ódio (*odi et amo*)⁵⁰, que são em essência canções nas quais os contrastes de sentimentos são o ponto principal.

Dronke menciona que essas contradições também se fazem presentes nas cartas que Pedro de Blois escreveu a diversas pessoas, e destaca uma carta a um dos capelães da corte de Henrique II, em que reflete sobre a vida na corte após passar por uma grave doença. Pedro atribui ao ambiente, diríamos hoje, “tóxico” da corte a causa de sua doença, voltando-se para a filosofia de Paulo de que a estadia desse capelão na corte seria uma espécie de provação ou martírio para que então ele pudesse alcançar um status de mártir ao estar nesse ambiente “em

⁴⁶ MCDONOUGH, C. J. *Op. Cit.*, p. x-xii.

⁴⁷ Original: “with greater or lesser degrees of certainty”. Tradução nossa. DRONKE, P. *Op. Cit.* P. 192.

⁴⁸ Dentro do *Carmina Burana*, as atribuições a Pedro de Blois, seguindo as notações de Cartelle, são as canções 63, 67, 69, 72, 83, 84, e 108, pertencentes ao conjunto das canções amorosas, além de uma possível canção no conjunto das canções tabernárias, na qual o nome Pedro é citado, além de se tratar de uma *altercatio*, ou seja, uma canção de debate, entre a água e o vinho. Segundo Peter Dronke, a *altercatio* é o gênero no qual Pedro de Blois tem particular destaque. Quanto às canções amorosas, trabalhamos com algumas delas em trabalhos anteriores. Ver: RIBAS, H. M. *Entre paixões e virtudes: a lírica amorosa dos Goliardos presente no Carmina Burana*, séculos XII-XIII. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2018.

⁴⁹ O mais proeminente desses outros códices sendo o Cancioneiro de Arundel, MS 384 da Biblioteca Britânica. Neste códice, acredita-se que as canções 1 a 16, bem como a 28, sejam de autoria de Pedro de Blois, sendo a maioria delas de cunho amoroso. Para este trabalho, consultamos a edição de McDonough citada anteriormente.

⁵⁰ DRONKE, P. *Op. Cit.* P 193.

nome de Cristo”. Nessa mesma carta citada por Dronke, Pedro diz que ele deveria evitar esse ambiente cheio de más pessoas e “sacrificar o resto dos meus anos aos estudos e à paz”.⁵¹

Dronke aponta a existência de duas outras cartas dentro da coletânea de cartas de Pedro de Blois que parecem ser adereçadas a um outro Pedro de Blois. Dronke defende que não há indícios concretos de que existisse um segundo Pedro de Blois, logo a hipótese do autor é de que Pedro utiliza um *alter ego*. Dronke, citando Bezzola, outro linguista que estudou a obra de Pedro de Blois, aponta que essa possibilidade joga uma nova luz sobre essas cartas. Na primeira delas, o Pedro que escreve não mostra misericórdia aos erros do “outro” Pedro e age quase como um juiz moral sobre os interesses desse “outro”, que consiste majoritariamente na poesia clássica pagã e no interesse amoroso e sexual por jovens mulheres. Ele reprova a esse Pedro na carta: “Você já tem alguns cabelos brancos salpicados, e ainda assim você gasta seu tempo com jovialidades...”⁵².

Na segunda carta endereçada ao “outro” Pedro, nada dessa culpa e desse julgamento permanece, pelo contrário. Pedro de Blois sente orgulho de compartilhar o mesmo nome desse “outro” e de seu legado conquistado através da escrita. Ele diz, “nossos escritos são imperecíveis”⁵³. O contraste é muito interessante e representante da agonia humana, entre os sentimentos conflitantes de orgulho e vergonha direcionados a si. Há vários Pedros dentro do mesmo Pedro, e todos e nenhum estão presentes em seus escritos, e Dronke traz o exemplo da canção 108⁵⁴ em que Pedro compõe um debate entre a razão e o amor dentro da mente do eu lírico, dividido entre suas obrigações como estudante e o prazer. Os versos retratam um conflito, mas o refrão deixa claro que a escolha do eu lírico já está feita, favorável ao amor. Dronke conta que “o debatedor está enganando a si mesmo. Ele é um Hércules que faz a escolha errada, um anti-Hércules”⁵⁵ o que torna a canção divertida para quem ouve (pois a presença de refrão é indício inconfundível de que ela era cantada). Para Dronke, Pedro de Blois é um dos mais brilhantes representantes de um segmento de poesias medievais conhecidas como *altercatio*, na qual duas partes debatem através de estrofes intercaladas, sobre os mais diversos temas. Desde a razão versus o amor até a água versus o vinho ou o melhor amante, o clérigo ou o cavaleiro. São canções icônicas dentro do *Carmina Burana*, mas que também se apresentam em outras tradições líricas, e o autor cita o exemplo das

⁵¹ DRONKE, P. *Op. Cit.* P. 195.

⁵²Original: “already you have a sprinkling of white hairs, and still you spend your time on puerilities...”. DRONKE, P. *Op. Cit.* P. 197.

⁵³ Original: “our writings are imperishable”. DRONKE, P. *Op. Cit.* P. 198.

⁵⁴ A numeração 108 refere-se à sua posição no *Carmina Burana*, mas essa canção também se encontra no cancionário de Arundel.

⁵⁵Original: “the debater is deceiving himself. He is a Hercules who makes the wrong choice, an anti- Hercules”. DRONKE, P. *Op. Cit.* P. 202.

tensós provençais e outros poemas em vernáculo como o castelhano *Razón de Amor* e o inglês *the Owl and the Nightingale*.⁵⁶

A hipótese de Dronke sobre as cartas de Pedro de Blois serem dirigidas a um *alter ego* foi refutada pelo medievalista inglês Richard Southern, em capítulo presente na obra *Intellectual life in the Middle ages*, de 1992. Nele, o autor defende a “necessidade” de dois Pedros de Blois⁵⁷. Neste capítulo, o autor apresenta uma interpretação diversa das duas cartas de Pedro de Blois analisadas por Dronke, presentes na antologia organizada pelo próprio Pedro, que foi atualizada por ele durante sua carreira. Trata-se das cartas 76 e 77, que aparecem na antologia em ordem reversa de idade, já que a carta 77 foi escrita cerca de dez anos antes da carta 76 (o que explica a mudança severa de tom entre ambas). A carta 77 aparece pela primeira vez na antologia feita em 1184; já a carta 76 é incluída na antologia por volta de 1198, quando a carta 77 também passa por alterações e adições. Para o autor, a razão pela qual as duas cartas aparecem juntas na antologia de 1198 é a de que Pedro de Blois tinha a intenção de que ambas fossem lidas e entendidas em conjunto. Isso porque as duas cartas apresentam opiniões contrastantes acerca do indivíduo a quem são endereçadas, a “outro” Pedro de Blois.

Southern aponta que as análises dessas cartas podem ser entendidas em dois momentos: pré- 1963, em que os estudiosos desse material concordavam que se tratava de duas pessoas diferentes, e pós 1963, quando Bezzola faz a sugestão de que Pedro estaria falando a si mesmo; logo as cartas representariam uma mudança de comportamento de Pedro em que ele olha para duas características contrastantes de sua personalidade (sendo elas a devoção à Deus e o gosto pelo mundano). Southern, por outro lado, propõe uma nova interpretação, a de que a mudança de tom nas cartas de Pedro de Blois refletem essa mudança em sua personalidade, o que o leva a criticar a postura desse segundo Pedro, um antigo mestre de quem Pedro de Blois se afasta.

A visão de Bezzola ganha eco no trabalho de Peter Dronke, em seu celebrado ensaio sobre Pedro de Blois, lançado em 1976 e que citamos previamente. Southern reconhece que o trabalho de Dronke em recolher e analisar tematicamente as canções, inclusive aquelas presentes nas cartas, permanece relevante e importante, mas as atribuições a Pedro de Blois feitas por ele devem ser analisadas com mais cautela, dada a evidência documental de que haviam de fato dois homens diferentes, contemporâneos, poetas e homens de letras, com o

⁵⁶ DRONKE, P. *Op. Cit.* P. 213.

⁵⁷ SOUTHERN, R. W. The necessity for two Peters of Blois. IN: SMITH, L., WARD, B. *Intellectual Life in the Middle Ages: Essays presented to Margaret Gibson*. London: The Hambledon Press, 1992. P. 103- 118.

mesmo nome e que se conheciam, mas que tinham visões de mundo contrastantes. Na primeira parte do capítulo o autor se dedica a provar através das fontes que haviam de fato dois Pedros de Blois⁵⁸.

A primeira evidência é a análise da primeira versão da coletânea de cartas de Pedro, datada de 1184, na qual apenas a carta 77 aparece. Nela, Pedro diz que é arqui-diácono de Bath, o que ocorre em 1182 e então posiciona a carta entre 1182 e 1184. Pedro a endereça a seu “mais querido mestre”, o que é um detalhe importante a se levar em conta para o autor pois uma das intenções de Pedro era de demonstrar em seu epistolário o correto uso das nomenclaturas, o que sugere que Pedro dava a elas grande importância. Dronke e Bezzola, segundo Southern, argumentam que esse tratamento fazia parte do jogo retórico de Pedro, o que seria sustentado pela existência de dúvidas acerca da legitimidade de várias cartas desse epistolário. Southern não concorda com esses argumentos, pois argumenta que:

Todas as dúvidas sobre a historicidade de algumas das cartas de Pedro de Blois foram anteriormente levantadas ou por aceitação genuína de cartas que não estavam presentes na coletânea organizada pelo autor em vida, ou pela falha em reconhecer a prática do autor de alterar os textos de cartas mais antigas nas edições posteriores de sua coleção⁵⁹.

E ainda: “os propósitos dessas adições eram o de tanto adicionar citações da Bíblia ou dos clássicos para dar às doutrinas, que ele desejava destacar, maior peso, ou modificar ou omitir doutrinas e opiniões que ele já não aprovava”⁶⁰. Para dissipar as dúvidas acerca da autenticidade dos argumentos presentes nas fontes em virtude da natureza da fonte epistolar, na qual é necessário levar em conta se as cartas foram alteradas, compiladas posteriormente, se foram ou não enviadas e lidas. O autor insiste em um ponto crucial para construir o seu argumento, que é o fato de que as cartas presentes nas compilações organizadas por Pedro de Blois, de sua própria mão, e que circularam durante a sua vida, não podem ser lidas como fictícias, pois se referem a fatos e eventos reais de seu tempo; as modificações posteriores tem por objetivo mudar a interpretação de Pedro acerca de tais eventos, mas Southern é veemente em afirmar que nas cartas de Pedro não há a invenção de pessoas ou de eventos que não sejam

⁵⁸ Idem, p. 104-106.

⁵⁹ Original: “all previous doubts about the historicity of some of Peter of Blois’s letters have arisen either from accepting as genuine letters which were not in the collections formed by the author himself in his lifetime, or from a failure to recognise the author’s practice of altering the texts of earlier letters in the later recensions of his collection.”. Southern, R. W. *Op. Cit.* P. 105.

⁶⁰ Original: “The purposes of these additions were either to add quotations from the Bible or the classics in order to give the doctrines which he wished to inculcate greater weight, or to modify or omit doctrines or opinions of which he no longer approved”. Ibidem.

reais.⁶¹ Logo, a noção de que Pedro estaria se referindo a si mesmo nas cartas 76 e 77 não apresenta precedente em nenhuma de suas outras obras ou cartas, e os detalhes acerca da família de Pedro também seriam divergentes do que pode ser aferido por outras fontes, o que torna mais plausível a ideia de que se trata de duas pessoas diferentes.

O autor então contextualiza a carta 77, apontando que mesmo que a posição de Pedro como arqui-diácono não fosse muito alta na hierarquia eclesiástica, seus serviços como conselheiro eram bem conhecidos e requisitados pelo rei Henrique, pelo arcebispo Ricardo da Cantuária e na corte papal, estando Pedro presente no concílio de Latrão de 1179. Pedro estava no ápice de sua carreira e a carta 77 expressa essa satisfação e conta a esse “mais querido mestre” as suas conquistas, e o autor levanta a hipótese desse mestre ser um conterrâneo de Blois ou ainda um mestre atuante em Tours sob o olhar de Bernardo Silvestre. Para Southern, é evidente que Pedro de Blois sente que naquele ponto de sua vida, poderia falar a seu mestre como um igual, e que ambos alcançariam a imortalidade através de seus escritos (e é dessa carta o trecho presente em Dronke, “nossos escritos são imperecíveis” que citamos acima).

Já a carta 76, por outro lado, representa o retorno de Pedro de Blois à Inglaterra após a Terceira Cruzada. Já velho e sem patrocínios, volta-se para o estilo de vida monástico, em especial o cisterciense e cartuxo, e menciona que o seu mestre já tinha respondido antes sobre os estudos que preferia fazer, que preteriria os estudos bíblicos que Pedro nessa fase de sua vida favorecia. Pedro de Blois, o que escreve, não se identifica mais com seu antigo mestre, que continuava seus estudos sobre os mitos clássicos e a poesia amorosa, o direito canônico e a filosofia em vez de se dedicar à teologia (e é dessa carta o trecho destacado por Dronke que menciona o interesse senil por jovialidades). Também está nessa carta a menção às tragédias familiares enfrentadas por seu mestre, que havia perdido vários de seus parentes próximos; portanto, tendo em vista todos esses acontecimentos, ele deveria abandonar seus estudos sobre os mestres e poetas pagãos para se voltar para os estudos da religião.

O autor aponta que a família de Pedro de Blois, aquele que escreve, consiste em um irmão, que era monge, e algumas irmãs, o que faria dele o principal herdeiro da casa de seu pai, bem diferente da situação de seu mestre. Portanto, analisando essa passagem acerca da família do Pedro que recebe as cartas, bem como os interesses de Pedro de Blois, o que escreve, sobre os temas da teologia, impulsionados por sua aproximação com as ordens

⁶¹ Idem, p. 105-6.

monásticas, em contraste com os interesses nas obras pagãs desse segundo Pedro, fortalecem a hipótese de que se trata de pessoas diferentes.⁶²

O autor então explora as características desse segundo Pedro, que assim como o Pedro escritor das cartas, foi cônego em Chartres, mas diferentemente deste, teve suas ambições de estabelecer-se em Chartres após seu retorno da Sicília frustradas, num primeiro momento, o que o levou à Inglaterra. Anos depois, João de Salisbury oferece o cargo a ele, enquanto este era bispo de Chartres (1176-79), que aceita, mas Pedro enfrenta resistência local à sua posição, o que o força a ser um cônego não residente. O outro Pedro, por outro lado, era um cônego residente de Chartres, e um dos quatro arquiidiaconos de Dreux. Segundo Southern, esse segundo Pedro é o autor da obra *Speculum Iuris Canonici*, em que ele transmite sua insatisfação com sua posição, preso em um cargo que não permitia que ele exercesse sua verdadeira paixão, a de estudar os mitos pagãos. O conteúdo dessa obra, em comparação com as obras de Pedro de Blois, o escritor das cartas, é bastante divergente; quase não há citações bíblicas, por exemplo, que são onipresentes nas obras do Pedro escritor das cartas.⁶³

O autor também analisa a poesia dos dois Pedros. É evidente que o Pedro de Blois, escritor das cartas, também escreveu poesias que eram incorporadas a algumas de suas cartas, como por exemplo a carta 57, endereçada a um amigo monge que buscava aliviar o tédio, que contém uma canção de tema moralizante. Na segunda edição da coletânea, de 1198, há mais quatro poemas anexadas à essa mesma carta, que tratam sobre a corrupção do clero (2) a vida na corte (1) e a captura de Ricardo I (1). Para o autor, “nós podemos apenas supor que, ao fazer uma nova edição de suas cartas, Pedro aproveitou a oportunidade para preencher a falta de exposição de seu talento poético na edição anterior, adicionando esses recentes [por volta de 1193] exemplos de sua poesia séria”⁶⁴. Além desses poemas presentes em sua coletânea de cartas, há outros três que contém seu nome em outros manuscritos: dois poemas sobre a superioridade do vinho em relação à cerveja, uma resposta aos poemas de outro cônego, Robert de Bellofago, de Salisbury, que por sua vez elogia a cerveja em detrimento do vinho, e outro sobre a vida na corte, de data provável de 1206.

⁶² Idem, p. 106-109.

⁶³ Idem, p. 109-112.

⁶⁴ Original: “we can only suppose that, in making a new edition of his letters, Peter took the opportunity to fill out the meagre display of his poetic talent in the earlier edition by adding these recent examples of his serious poetry” Idem, p. 113.

Quanto às atribuições de canções anônimas a Pedro de Blois, o autor comenta que várias atribuições surgem a partir de 1929, impulsionadas pela publicação de Karl Strecker⁶⁵ da obra de Gautier de Chatillôn, em que Gautier se refere a Pedro de Blois como um dos grandes nomes do verso rítmico latino. Southern levanta a possibilidade de Gautier estar se referindo ao Pedro de Blois cônego de Chartres, não ao Pedro de Blois escritor das cartas, o que não há como provar. Além disso, o Pedro escritor das cartas e Gautier de Chatillôn frequentaram as mesmas universidades e os temas de suas respectivas canções são mais próximos entre si do que as canções amorosas, grandemente impactadas pela lírica pagã, do Pedro cônego de Chartres.

Em seguida, temos as atribuições feitas por Hilka e Schumman, em sua edição, já canônica, do *Carmina Burana*. Nela, os autores apontam a similaridade de três canções com as canções presentes na carta 57, e são elas as canções 29, 30 e 31. Outras atribuições, feitas por Raby⁶⁶ e aceitas por Dronke, são errôneas para Southern, pois a canção em questão, contrária a Henrique II⁶⁷, menciona que seu filho foi coroado rei da Irlanda, o que não acontece até 1177, quando Pedro já estava bem estabelecido na Cantuária e sob proteção dos Plantageneta, o que torna a autoria dele para essa canção pouco provável. O medievalista avisa da importância de se olhar criticamente para os trabalhos canônicos que baseiam as atribuições de canções anônimas à personagens conhecidos da História baseados em temáticas e estilos; esses cânones são largamente reproduzidos por outros especialistas, o que dificulta o surgimento de novas leituras.

Em 1945, Dom Wilmart, em suas edições do manuscrito *Reginensis* 344, aponta quatro canções como sendo de Pedro de Blois, o escritor das cartas. Dessas quatro, três também estão presentes no *Carmina Burana*: 63⁶⁸, 83 e 84. Essas canções são todas eróticas, com temas pagãos, logo o autor defende que a atribuição deveria ser feita ao Pedro de Blois cônego de Chartres, o destinatário das cartas, e a canção remanescente, de tema religioso, então ser atribuída ao Pedro de Blois escritor. É possível também, lembra Southern, que nenhuma das canções seja de fato de nenhum dos Pedros.

No que concerne a atribuição, o autor aponta que, tendo em mente a existência de dois Pedros distintos, é possível atribuir ao Pedro de Blois, escritor das cartas, as canções

⁶⁵ STRECKER, K. *Die Gedichte Walters von Chatillôn*. Berlin: Weidmann, 1925.

⁶⁶ RABY, F. J. E. *A History of the Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. Vol. II. London: Oxford University Press, 1997. (reedição da edição de 1934, sem adições). P. 141.

⁶⁷ Essa canção está presente no códice de Bern 568, editada e publicada por Hermann Hagen em 1877.

⁶⁸ Essa canção também é analisada por David Traill, em seu artigo sobre as canções de Felipe o Chanceler presentes no *Carmina Burana*. Para o autor, a canção 63 deve ser de autoria de Felipe, e não de Pedro de Blois como outros sugerem. TRAILL, D. A Cluster of Poems by Philip the Chancellor in *Carmina Burana* 21-36" *Studi Medievali*, ser. 3, 47 (2006) 267-285.

presentes nas próprias cartas, as canções sobre o vinho e sobre a vida na corte, e as três atribuições feitas por Hilka e Schumman das canções presentes no segmento das satírico-morais do *Carmina Burana*, que são precisamente as canções que selecionamos para análise, logo, ao longo do trabalho, as referências a Pedro de Blois são sempre àquele que escreveu as cartas e que viveu na corte Plantageneta. Todas as outras atribuições não podem ser conclusivas, e ainda que Dronke em seu ensaio as aponte, para Southern, erroneamente, o autor reitera que a qualidade da análise de Dronke dos conteúdos das canções permanece relevante para os estudos da literatura medieval.⁶⁹ Além disso, a atribuição da canção 33 é tentativa por Dronke, o que o autor reconhece.⁷⁰ Southern não traz nenhuma informação sobre o cancionero de Arundel, mas dada a natureza das canções presentes naquele cancionero, amorosas e fortemente aportadas na mitologia pagã, se seguirmos a hipótese de Southern é possível que essas canções sejam de autoria do Pedro cônego de Chartres.

Olhando mais detalhadamente para as canções atribuídas à Pedro de Blois, o escritor das cartas, dentro do *Carmina Burana*, podemos afirmar que seu tom é o de admoestação e conselho, especialmente aos mais jovens no que concerne aos impulsos sexuais e, no caso da canção 33, aos prelados. Nesse primeiro momento iremos apresentar o conteúdo das canções, para analisá-las mais detalhadamente na sequência. Começemos pela canção 29⁷¹. Nessa canção, o eu lírico admoesta aos que se entregam aos prazeres carnavais, especialmente os velhos que agem fora da sua idade, que já que viveram uma vida de pecado deveriam ao menos devotar a velhice a Deus e a expiação desses pecados. Na segunda estrofe, o eu lírico sugere que esse personagem velho possa estar tentando fugir do tédio ao se entregar ao amor carnal, referido como “jogo de vênus”, até o completo esgotamento físico, ao ponto de adoecer. Porém essa pessoa “não ganhará nada com tudo [isso] / já que com o tempo ficarás sem forças / pois mais eficazmente te atacará / a hidra de muitas cabeças / e depois da queda, com mais força, / o filho da Terra ressuscitará”.⁷² Logo, todo esse esforço em se livrar do tédio através do sexo não teria fim e terminaria por esgotar completamente a essa pessoa, uma vez que o pecado sempre retorna assim como as cabeças da Hidra de Lerna crescem novamente ao serem cortadas ou assim como Anteu é ressuscitado por sua mãe, a Terra, a cada vez que é morto.

⁶⁹ SOUTHERN, R. *Op. Cit.* P. 116-118.

⁷⁰ Da mesma forma que a canção 63, esta canção também é atribuída a Felipe o Chanceler por David Traill, no artigo citado em nota anterior.

⁷¹ CARTELLE, E. M. *Carmina Burana (II): Poemas satírico-morales, lúdicos y de taberna*. Madrid: Ediciones Akal, 2017. P. 93-94.

⁷² Conforme lemos em Cartelle: “nada con todo ganarás/ ya que con el tempo sin fuerzas te quedarás;/ pues más estrechamente te atacará/ la hidra de muchas cabezas/ y tras la caída con más fuerza/ el hijo de la tierra resucitará”. Ibidem.

Na última estrofe o eu lírico aconselha o velho a ter cuidado com o “precipício” (a recaída no pecado), e em seguida o eu lírico faz uma alusão a uma história bíblica na qual um homem chamado José se nega a ter relações com a esposa de um egípcio, mas esta, ao tentar forçá-lo, agarra seu manto. Na posse do manto, a esposa o entrega a seu marido e por isso José é preso. Os versos que seguem essa alusão aconselham a quem ouve que “não lute temerariamente / já que nesse tipo de guerra / é vencido quem fica / e quem sabe ceder / fugindo se liberta”⁷³ ou seja, que a fuga da tentação é uma forma de se libertar dela, ao invés de ficar ali na presença dela, confiando apenas na própria força de vontade.

Na canção seguinte⁷⁴, escrita na primeira pessoa do singular, o tema do arrependimento dos pecados na velhice permanece, mas o foco é outro; se na primeira canção o eu lírico conversa com uma terceira pessoa, na canção 30 o eu lírico conta a própria experiência, em que viveu uma juventude livre e de acordo com suas vontades, se entregando aos desejos da carne. Porém, com a idade, veio o arrependimento, e nos últimos versos o eu lírico jura compensar suas faltas da juventude com a virtude na velhice ainda que haja uma postura mais compreensiva em relação ao comportamento sexual dos homens jovens (“pude, e se permitiu”⁷⁵), que fazem o que gostam e se entregam a seus impulsos. O que na primeira estrofe é tratado como desejo, na última é denominado como “pecado cego”, no sentido de que os jovens são cegados por seus impulsos e resta, na velhice, apenas os arrependimentos e um resto de vida casta e virtuosa, para compensar os vícios da juventude. Na última estrofe o tempo futuro dos verbos se comportar e compensar parece indicar que essa mudança de comportamentos ainda está para acontecer e que esse arrependimento é recente. Logo, o humor da canção está no motivo velado pelo qual o eu lírico se arrepende, que pouco tem a ver com a fé e o serviço religioso apesar deste ser a razão alegada por ele.

O tema do arrependimento dos pecados continua na canção 31⁷⁶, também de autoria atribuída a Pedro de Blois. Nessa canção, mais uma vez o eu lírico se arrepende de seus pecados de cunho sexual na juventude. Na primeira estrofe, o eu lírico introduz o assunto através de um olhar para o seu passado e a alusão da quebra do voto de castidade feito pelos religiosos na juventude, para então, na velhice, olhar para o passado com reprovação por esses comportamentos e vontade de corrigir os maus feitos. Diferentemente da canção anterior, aqui

⁷³ Tradução espanhola: “no luches temerariamente, / ya que en esta clase de guerra/ es vencido el que se queda/ y el que sabe ceder/ huyendo se libera”. Idem, p. 94. Cartelle aponta em nota que o tema da fuga à Vênus pode ser encontrado em outras canções de Pedro de Blois presente no *Carmina Burana*, como a canção 31 e a 63.

⁷⁴ Idem, p. 95.

⁷⁵ Tradução espanhola: “pudo y se le permitió”. Ibidem.

⁷⁶ Idem, p. 96-98. Hilka e Schumann também atribuem essas três canções à Pedro de Blois. HILKA, A. e SCHUMANN, O. *Carmina Burana: die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. P. 876.

os verbos estão no passado, o que sugere que o eu lírico já está há algum tempo empenhado em viver uma vida de virtudes, em contraste com seu passado. Na segunda estrofe, o eu lírico engana a si mesmo quando olha para seu passado, se espera ser premiado como se fosse virtuoso enquanto agia no pecado.

A partir da terceira estrofe há a menção a algumas práticas, como o adultério ou a homossexualidade, (“não me encontro perplexo / em frente aos dois caminhos abertos”⁷⁷) o coito interrompido (“nem aprendi / a me retirar / de Vênus”⁷⁸) e a relação com prostitutas (“se andas atrás de Dalila / não traia seu sexo”⁷⁹) para exemplificar esses pecados. A partir da quarta estrofe há a menção de que o caminho do pecado alimenta a alma assim como a lavagem alimenta os porcos, enquanto o caminho de virtudes proporciona uma “colheita de graças”, seguido de uma estrofe sobre as reflexões do eu lírico sobre o capítulo 34 do livro do Gênesis, que narra uma história de vingança frente a um estupro. Nessa estrofe, o eu lírico “então concluo: não escapará / o coração depravado de seu fim / enquanto estiver enlameado / no poço da sujeira”.⁸⁰

Na parte final da canção, o eu lírico está determinado a pagar por seus pecados antes de se entregar à morte, fazendo o que for preciso para expiá-los e não se desviar desse caminho de virtude. Para tanto, evoca uma série de personagens virtuosos. Cartelle aponta em nota que essas personagens são exemplos paradigmáticos de virtudes, são exemplos ideais: o Belo, rei do Egito, é um dos personagens das Metamorfoses de Ovídio e teria dado origem a diversas linhagens reais gregas; Sinão, personagem da Ilíada, convence os troianos a aceitarem o cavalo de madeira, presente dos gregos, o que causa a ruína de Troia; Cícero, como grande retórico e Zenão, pai do estoicismo, corrente filosófica que, segundo Willian Li, voltava-se para a observação das virtudes e da razão como pilares da vida humana, que produz a “imagem popular do homem sábio estoico como aquele que é indiferente aos prazeres, bem como às adversidades do mundo, e se mantém obstinadamente preso a seu único ideal de virtude”⁸¹. Através da invocação desses personagens, admitindo a gravidade dos pecados cometidos na juventude, o eu lírico termina a canção com um pedido de perdão à Deus.

⁷⁷ Tradução espanhola: “no me encuentro perplejo/ ante los dos caminos abiertos”. Essa leitura sobre a homossexualidade ou adultério é sugerida em nota por Cartelle. CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 96.

⁷⁸ Tradução espanhola: “ni he aprendido/ a retirarme/ de Venus”. Ibidem.

⁷⁹ Tradução espanhola: “si andas detrás de Dalila / no se engaña a su sexo”. Idem, p. 97.

⁸⁰ Tradução espanhola: “entonces concluyo: no escapará/ de su final el corazón depravado,/ mientras esté enfangado/ en el pozo de la suciedad.” Ibidem.

⁸¹ Apud MEDEIROS, A. M. (2019). *Estoicismo*. Disponível em <<https://www.sabedoriapolitica.com.br/filosofia-politica/filosofia-antiga/estoicismo/>> acesso em 16/09/2021.

Por fim, temos a canção 33⁸². Enquanto Vollmann⁸³ classifica essa canção como provavelmente de autoria de Pedro de Blois, por consequência sendo seguido em sua atribuição por Cartelle, cujas edições das canções temos utilizado em nossas análises, e por vários outros especialistas como Peter Dronke, citado anteriormente, David Traill, medievalista inglês que também editou as canções de outros goliardos como Gautier de Chatillôn e Felipe o Chanceler, além da primeira edição bilingue do códice em sua totalidade para o inglês, atribui essa canção à esse último, utilizando-se de um método de análise e cotejamento entre diferentes manuscritos em busca de elementos que possam atestar a autoria desses personagens. No caso da canção 33, Traill encontra mais semelhanças e correspondências entre as canções de Felipe o Chanceler do que de Pedro de Blois, o escritor das cartas.⁸⁴

Nessa canção, o eu lírico aponta condutas próprias e impróprias para os membros do clero, e abre a canção com dois versos reminiscentes das epístolas de Horácio, no qual exorta o ouvinte a, a partir daquele momento, começar a fazer algo útil com sua existência. Cita a razão como “mestre do modo de viver”, o que pode aludir ao pensamento estoico presente na canção anterior e que seria o caminho para um ministério digno. Na segunda estrofe, o eu lírico aponta uma série de virtudes necessárias para seu ofício e pede para que o prelado se comporte de forma apropriada, espantando os vícios, renegando as tentações, “e mantém limpas tuas mãos consagradas / do contágio dos presentes / sórdidos”⁸⁵, ou seja, que não pratique a simonia.

Em seguida, o eu lírico pede para que o prelado afaste de si as pessoas depravadas, os de má conduta e corruptos, pois “assim um se faz igual a eles / com a convivência de certas pessoas”⁸⁶ e o tema continua na próxima estrofe, com conselhos para que o prelado se mantenha fiel à sua palavra e seja verdadeiro, além de não cair na tentação do orgulho: “a recomendação dos prudentes / não se importe de aproveitar / e que a admoestação do são / não te deixe de mau humor”⁸⁷. Na última estrofe o eu lírico diz que o prelado deve abster-se do mal, basear-se na temperança para lutar contra as seduções, as tentações.⁸⁸ Chama a atenção

⁸² CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 100-102.

⁸³ VOLLMAHN, B. K. *Carmina Burana: texte und kommentare*. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2016. P. 959.

⁸⁴ TRAILL, D. A cluster of poems... *Op. Cit.*

⁸⁵ Tradução espanhola: “y mantén limpias tus consagradas manos,/ del contágio de los sórdidos/ regalos”. CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 100.

⁸⁶ Tradução espanhola: “así se hace uno a ellos igual/ con la convivencia de unos tales”. Idem, p. 101.

⁸⁷ Tradução espanhola: “de los prudentes la recomendación/ no te disguste aprovechar/ y que de el sano amonestar/ no te ponga de mal humor”. Ibidem.

⁸⁸ Nesse ponto, o editor escolhe a palavra “acechanza”, que significa “espionagens”, enquanto o original é “illecebras”, que significa sedução, atração. Não conseguimos entender o motivo dessa tradução, portanto

nessa canção o detalhamento dos conselhos aos prelados, que cobrem vários aspectos da vida de um religioso no que concerne o seu trabalho e à relação com as pessoas. A ênfase na simonia e no círculo social dos religiosos também é interessante, pois entende o prelado como representante da Igreja, um servidor que deve cumprir com suas obrigações sem cair em vícios, sem incorrer no pecado do orgulho, e sem esquecer da missão de zelar pelos menos favorecidos.

Esse tema do comportamento adequado dos prelados é recorrente no *Carmina Burana*, que se voltam sempre para as virtudes. Uma das possibilidades de análise desse posicionamento é a disseminação de leituras de obras estoicistas. Segundo Selvino Assman, a ponte entre o cristianismo e o estoicismo é Paulo de Tarso, ou apóstolo Paulo, cujas obras ajudaram a moldar o novo testamento bíblico e que refletem um cristianismo helenizado. Paulo tenta, num primeiro momento, apresentar o cristianismo aos gregos como uma continuidade natural do pensamento filosófico vigente em Atenas, mas é rejeitado pelos gregos; por sua vez, Paulo muda de atitude e passa a rejeitar os saberes e os estudos (posição que também encontra eco entre figuras importantes da Igreja medieval, como Bernardo de Claraval).

Outros padres da Igreja, como Clemente de Alexandria e São Justino (fins do século II e início do século III) transmitem em seus escritos muito da filosofia estoica, e alguns preceitos fundamentais do cristianismo como a noção cosmopolita da humanidade, de que todos os homens são iguais, é um preceito estoicista⁸⁹. Além disso, Assman explica que há uma separação entre a ética e a política ainda no período clássico, com uma retração dos filósofos da vida social para se dedicarem à contemplação do indivíduo, comportamento que está em consonância com a fascinação medieval com os eremitas e seu auto sacrifício em prol da máxima vivência da fé. No século XII, com o surgimento do humanismo e período em que se encontra o *Carmina Burana*, há um resgate das mesmas ideias de individualidade, o que poderia justificar a presença de ideias estoicistas dentro da poesia.

Outra possibilidade é a difusão dos ideais monásticos, especialmente cistercienses, pós-reformas papais. A contrição dos impulsos, o foco no trabalho e a seriedade, acompanhados da renúncia aos luxos são marcas da ordem monástica criada por Bernardo de Claraval e que encontra ecos nessa poesia, e nesse ponto não importa muito se a autoria da canção 33 é de Pedro de Blois, o escritor de cartas que no fim da vida se volta para o

seguimos a análise através do termo em latim. No capítulo seguinte constam os versos traduzidos e no original latino para comparação.

⁸⁹ ASSMAN, S. J. Estoicismo e a helenização do Cristianismo. *Revista de Ciências Humanas*: Florianópolis, Vol. 11, n. 15, 1994, p. 27-33.

monastério cisterciense, ou de Felipe o Chanceler, que conheceremos por último e que, ainda que não tenha formalmente se juntado a um monastério, compartilhava de várias de suas preocupações e preceitos de vida, incluindo a renúncia aos luxos e a preocupação com os pobres. É claro que, a depender de qual teoria acerca da autoria dessa canção específica seguirmos em nossas análises, a interpretação sobre a quem eram dirigidas e a possível recepção desses versos também variará. Pedro demonstrou em suas cartas e nas outras canções a sua preocupação com os comportamentos adequados para os membros da Igreja, até mesmo cortando laços com o “outro” Pedro de Blois por não concordar com sua conduta de vida. Além disso, ao transitar através da corte inglesa e papal, entrou em contato com os mais diversos tipos de pessoas, e ao pensarmos sobre o tom de conselho dessa canção em especial, há indícios que podem indicar essa autoria. Da mesma forma, Felipe o Chanceler, autor de diversos sermões e canções, a maior parte preservada entre os manuscritos da chamada Escola de Música de Notre Dame, abordou esses temas incansavelmente, além das evidências linguísticas trazidas por especialistas como Traill, como o uso de determinadas frases que se tornam “marca registrada” dessa poesia do chanceler.

1.2: GAUTIER DE CHATILLÔN

Nosso próximo personagem é Gautier (também Walter e Gualtero, a depender da nacionalidade de quem o estuda) de Chatillôn, e sua biografia é cercada de mistérios e informações conflitantes, como é de certa forma comum para os personagens medievais. Nasceu em cerca de 1135 nas proximidades de Lille, que atualmente se encontra próxima à fronteira entre a França e a Bélgica. Quando jovem, estudou em Paris e em Reims, e nesse ponto há uma importante questão a ser problematizada. Alguns autores, incluindo Luiz Antônio de Villena, Elena García, Teresa Calvente e outros apontam que Gautier de Chatillôn esteve em sua juventude na corte de Henrique II Plantageneta, e suas peripécias no reino inglês são as mais diversas: García comenta que Gautier foi até a corte inglesa para oferecer conselhos para a resolução do conflito entre a monarquia e o arcebispo da Cantuária, Thomas Becket, tendo inclusive sido contatado por João de Salisbury para compor o rol de vozes a favor do arcebispo; com a morte do mesmo, Gautier teria voltado para seu local de origem.⁹⁰ Já Villena argumenta que Gautier esteve na corte inglesa como secretário da chancelaria de Henrique II, e que em face do desfecho do conflito entre coroa e arcebispado teria escrito

⁹⁰ GARCIA, E. G. B. *Gautier de Châtillon y la cuaderna vía española y europea*. XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de literatura medieval (Anais). Valladolid, 2010. P. 939-42.

sobre a tirania desse rei antes de voltar para sua terra natal.⁹¹ Teresa Calvente, de passagem, o chama de “colaborador” de Henrique II⁹². Frederic Raby endossa os dados trazidos por Villena, com o adendo de um trecho de uma canção que é atribuída a Gautier e que seria direcionada a Henrique II, chamando-o de “*rex abusive*”, em virtude de sua conduta no caso de Thomas Becket. Essa canção está presente no manuscrito 351 de St. Omer, e foi traduzida e editada por Karl Strecker, contemporâneo de Raby.⁹³

Francisco Rubio, por outro lado, oferece um olhar diferente sobre esse possível estadia de Gautier de Chatillôn na corte Plantageneta, pois aponta a existência de outros dois “Gautier”, entre eles um Gautier de Insula que recebeu cartas de João de Salisbury, o que teria levado à confusão desses dois homens em uma única figura e que levou aos especialistas a acreditar que o poeta esteve presente na corte de Henrique II, o que não é suportado pelas *Vidas*, que são as pequenas intervenções de cunho biográfico presentes em alguns manuscritos, acerca do autor dos versos e escritas pelos compiladores desses versos, muitos anos após a morte desses autores⁹⁴ presentes nos diversos manuscritos que contém o épico da carreira de Gautier, o *Alexandreis*.⁹⁵

De maneira mais aprofundada, em seu capítulo dedicado ao épico de Alexandre de autoria de Gautier de Chatillôn, Maura Lafferty inicia a discussão pela biografia de Gautier, sobre a qual há várias glosas e *vidas* presentes nos manuscritos que devem ser analisadas com cuidado para não cair em “falácia biográfica”, segundo a autora, na qual as fontes adicionam contos fantasiosos e informações incorretas à narrativa biográfica. A autora aponta que a versão da biografia de Gautier na qual seu trabalho se baseia é a apresentada por Martin Colker⁹⁶, em sua edição do *Alexandreis* e “as evidências biográficas espalhadas e contidas nos

⁹¹ VILLENA, L.A. *Dados, amor y clérigos: el mundo de los goliardos en la edad media europea*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2010. P. 86.

⁹² CALVENTE, T. J. *Sátira, amor y humor em la edad media latina: cincuenta y cinco canciones de goliardos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009. P. 37.

⁹³ RABY, F.J.E. *A history of secular latin poetry in the Middle ages*. Vol. II. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 190.

⁹⁴ De certa forma comuns nos cancioneiros occitanos, essas vidas se destacam do texto poético, sendo escritas em vermelho e com o intuito de introduzir os trovadores, há muito tempo mortos, a um novo público que não os conheceria através de relatos orais. Para mais informações, consultar: GUIMARÃES, M. L. *As vidas dos trovadores medievais: quem foram esses homens e mulheres que cantaram o amor*. Curitiba: Máquina de Escrever, 2021.

⁹⁵ RUBIO, F. P. Una aproximación a la vida y la obra de Gautier de Chatillôn. *Archivum*: Oviedo, num. 39 – 40, sept. 1989. P. 395.

⁹⁶ COLKER, M. *Galteri de Castellione Alexandreis*. Pádua: In aedibus Antenoreis, 1978. David Traill incorpora em sua edição dos poemas líricos de Gautier de Chatillôn as transcrições das Vidas utilizadas por Colker para a elaboração de sua biografia. TRAILL, D. A. (ed.): *Walter of Châtillon: The Shorter Poems: Christmas Hymns, Love Lyrics, and Moral-Satirical Verse*. Oxford Medieval Texts, New York: Oxford University Press, 2013.

próprios trabalhos [de Gautier]”⁹⁷. Essa obra aponta que Gautier nasceu nos arredores de Lille, com uma das *vidas* especificando Ronchin como local de nascimento. Estudou em Paris sob a tutela de Estêvão de Beauvais, com uma das *vidas* adicionando a informação de que Gautier estudou também em Reims com o mesmo mestre. Ensinou em Chatillôn-su-marne, ao sul de Reims, onde teria escrito seu “tratado contra os judeus” e poesia. Uma *vida* inclui que Gautier lecionou também em Laon, e outra que o goliardo teria abandonado a carreira e seguido para Bologna para estudar direto, que seria um campo mais lucrativo. Gautier teria então trabalhado para o arcebispo de Reims como *notarius* e *orator*, e a autora identifica esse arcebispo como Guilherme de Champagne, filho do conde de Champagne e cunhado do rei capeto Luís VII, portanto tio de Felipe Augusto, que foi regente do reino franco durante a ausência de seu sobrinho em virtude da terceira cruzada. O épico de Alexandre é dedicado à Guilherme, e as lombadas dos volumes que contém a poesia formam seu nome. Duas *vidas* apontam que Guilherme fez de Gautier cônego, em Amiens ou Beauvais (a depender da *vida*). Gautier também teria escrito uma canção (presente no manuscrito de st. Omer, n. 30) em virtude da coroação de Felipe Augusto por Guilherme de (então) Reims.

Duas *vidas* apontam que Gautier morreu de lepra, dado que a autora problematiza. Várias canções de Gautier apresentam um eu lírico adoecido, e a lepra era uma doença comum nas cidades do período; no entanto, a única canção de Gautier que faz referência a lepra diretamente é a CB 8, “*licet eger cum egrotis*”, na qual “a doença daquele que fala reflete a doença moral que aflige toda a igreja, e a lepra representa o pecado, especificamente a simonia”.⁹⁸ Além disso, a autora defende que a lepra é uma doença “suspeitosamente conveniente” para afligir um poeta, por representar a dualidade da graça de Deus, na qual o afligido paga por seus pecados carnis ainda em terra para que então possa adentrar ao paraíso assim que morrer. E provoca: “não deveríamos considerar a possibilidade que a lepra atribuída [a ele] é simplesmente (apesar de Chatillôn) boa demais para ser verdade, apropriada à persona do poeta mais do que sua realidade histórica?”⁹⁹.

A autora também comenta que as *vidas* trazem algumas motivações para a escrita do *Alexandreis*. Nas três *vidas* presentes na edição de Colker, Gautier teria escrito o épico como um agradecimento pela posição de cônego concedida por Guilherme a ele. Outras dizem que

⁹⁷ Original: “the scattered biographical evidence contained in the works themselves”. Tradução nossa. LAFFERTY, M. Walter of Châtillon’s *Alexandreis*. IN: ZUWIYYA, D. *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*. Leiden-Boston, Ed. BRILL, 2011. P. 177.

⁹⁸ Original: “the illness of the speaker reflects the moral illness afflicting the entire church, and leprosy stands in for sin, specifically Simony”. Idem, p. 179-180.

⁹⁹ Original: “should we consider the possibility that the leprosy attributed is simply (despite Chatillôn) too good to be true, befitting the poet’s persona more than his historical reality?”. Idem, p. 180.

Guilherme encomendou o épico à Gautier, que prontamente aceitou. Uma glosa do século XIII, por outro lado, apresenta uma motivação intrigante e pouco provável: a de que Gautier, com ciúmes do relacionamento sexual de Guilherme com um certo Mestre Berter, teria entregado um envelope a esse Mestre Berter, que tinha sido mandado por Guilherme para conversar com o papa, e o instruído a abri-lo somente na presença do Papa. Berter teria seguido essas instruções e lido a carta em voz alta ao papa pensando ser uma carta de apresentação, quando na verdade Gautier estaria denunciando a natureza da relação desse homem com Guilherme ao pontífice. O arcebispo, furioso, teria expulsado Gautier de seu cargo e, para se redimir, o goliardo teria escrito o épico, como uma forma de comparar as virtudes de Alexandre da Macedônia com as de Guilherme. Para a autora, “esse conto devasso pode representar mais as ideias que os leitores medievais tinham sobre como os poetas se comportavam, do que qualquer realidade histórica”¹⁰⁰. Outra glosa aponta que a razão da composição de *Alexandreis* era de que Gautier estaria competindo com Mateus de Verdôme para ver quem era o melhor poeta, e este então teria escrito um poema épico chamado Tobias. Independente da veracidade dessas histórias, a autora comenta que elas atestam que a poesia, na época de Gautier, “poderia ser usada efetivamente como uma arma de uma forma bastante tangível”.¹⁰¹

A existência dessas histórias atesta o fascínio causado pela vida alheia, mesmo de pessoas tão distantes de nós no tempo. Os escritores dessas *vidas* viveram muitas décadas após o falecimento de Gautier, e a relação estreita e duradoura do goliardo com seu mecenas, em conjunto com a “fama” dos goliardos e sua poesia de jogo e de humor e seu modo de vida, não exatamente vagante, mas também não estagnado em apenas um lugar, fomentam a imaginação.

Outro elemento importante das *Vidas* é que elas são verossímeis. O fato de que as *Vidas* de Gautier de Chatillôn não fazem nenhuma menção à corte inglesa fez com que Francisco Rubio fosse buscar na bibliografia as origens dessa tese tão difundida e aceita pelos especialistas, chegando à obra de R. Peiper, intelectual do século XIX que foi lido e citado por Max Manitius. Manitius, por sua vez, foi um intelectual alemão de grande importância dentro dos estudos literários de seu país, tendo produzido obras canônicas acerca da poesia medieval e representando uma figura de autoridade no assunto, tendo sido ativo entre as últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Ainda nos anos 1930, a presença

¹⁰⁰ Original: “this salacious account may represent more the ideas that medieval readers had about how poets behaved, than any historical reality”. Idem, p. 181.

¹⁰¹ Original: “could be used effectively as a weapon in a very tangible way”. Ibidem.

de Gautier de Chatillôn na corte inglesa foi questionada por outros estudiosos ingleses, que apontaram a presença dos três homens homônimos, contemporâneos entre si, mas que não eram a mesma pessoa. Porém, seus estudos não tiveram o mesmo alcance do que o de Manitiús, e essa versão da biografia de Gautier de Chatillôn segue sendo reproduzida inclusive em trabalhos recentes.¹⁰²

Fica a questão do porquê as *Vidas* não foram aproveitadas na análise de nenhum desses especialistas, já que eram vastamente conhecidas por conta do número de manuscritos existentes do *Alexandreis*, que passa de duzentos, e muitos deles contando com essas narrativas biográficas. David Traill, que edita as canções de Gautier de Chatillôn através de diversos manuscritos, as traz para dentro de seu texto apenas para registrar sua existência, uma vez que as considera como sendo “de valor duvidável”, preferindo voltar-se para as indicações contextuais presentes dentro da própria poesia de Gautier, ironicamente produzindo ele mesmo uma espécie de *Vida*, ainda que não conte com os relatos orais passados através das gerações, como é o caso das *Vidas* presentes nos manuscritos medievais.

Marcella Lopes Guimarães, em seus trabalhos recentes sobre as *Vidas* presentes nos cancioneiros occitanos, aponta que a função das *Vidas* dentro desses cancioneiros, produzidos muito tempo depois da morte desses trovadores, era o de apresentar esses poetas para novos públicos que poderiam não os conhecer de “ouvir falar”.¹⁰³ Muitas vezes, as fontes desses biógrafos medievais era a poesia em si e em poucas linhas sabemos a origem do trovador, o senhor a quem serve e os lugares por onde passou, a dama a quem dedicou suas canções, se sabia cantar e performar ou se se dedicava apenas à composição, e por fim o local e as circunstâncias de sua morte. Além disso, as *Vidas* circunscrevem os poetas biografados em um espaço e em um tempo, o que as torna excelentes ferramentas para entender o contexto no qual esses poetas estão inseridos, com quem conviveram e por onde andaram.

Para o estudo de uma poesia que se diz “de experiência”¹⁰⁴, as *Vidas* oferecem muito mais do que um breve relato biográfico. Nas palavras da autora, “Ora, não só era possível reconhecer as gentes, como também era possível reconhecer cidades, vilas, dioceses, regiões e castelos. Os espaços configurados acolheram também os leitores.”¹⁰⁵ A presença das *Vidas* nos manuscritos de *Alexandreis*, portanto, parecem seguir a mesma lógica desses relatos

¹⁰² RUBIO, F. P. *Op. Cit.* P. 397-8.

¹⁰³ GUIMARÃES, M. L. *Op. Cit.* p. 27.

¹⁰⁴ conceito apresentado por Luiz Antonio de Villena em sua obra, que versa sobre como as experiências pessoais dos goliardos perpassam seus versos e os tornam interessantes objetos de estudo para a história, tanto das mentalidades quanto dos sentimentos. VILLENA, L.A. *Dados, amor y clérigos: El mundo de los goliardos en la edad media europea*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2010. p. 66-77.

¹⁰⁵ GUIMARÃES, M. L. *Op. Cit.* p. 280.

biográficos presentes nos cancioneiros occitanos, já que as *Vidas* utilizadas por Colker foram escritas no fim do século XIII, muitas décadas após a morte de Gautier. Além disso, o número de manuscritos preservados indica sua disseminação para além das escolas e universidades francesas, o que oferece um panorama dos leitores de Gautier: universitários, estudantes residentes temporários ou permanentes das cidades, e é esse público que também consome as canções goliardas, anônimas ou não. Ainda que existam narrativas como a trazida por Lafferty, que são anedóticas, demonstrando o que a sua figura desperta nos homens que o leram décadas após sua morte, a maioria das *vidas* trazidas pelos autores apresenta informações mais ou menos correspondentes, o que indica também a consistência da transmissão oral desses relatos.

Das obras de Gautier de Chatillôn que sobreviveram ao tempo, há um *Tractatus contra Iudeos*, ou *Tratado contra os Judeus*, como citado anteriormente, na qual nosso personagem utiliza-se de um rol de referências mitológicas e clássicas para construir o tratado no formato de diálogo reunindo sentenças de oradores e poetas da antiguidade (nomeadamente, Cícero e Sêneca) e de figuras bíblicas (Salomão) sobre a moralidade. No entanto, há divergências fortes entre os especialistas sobre a autenticidade dessa atribuição, e Rubio aponta que há estudos que defendem pelos menos três autores diferentes: Hildeberto de Lavardin¹⁰⁶, Guilherme de Conches¹⁰⁷ e Gautier de Chatillôn, não havendo, portanto, um consenso atual sobre o tema¹⁰⁸. Ainda assim, as temáticas desse tratado, bem como as figuras referenciadas, fazem parte do escopo intelectual de Gautier e aparecem em suas poesias.

Quanto à poesia, as controvérsias acerca da atribuição de autoria continuam com a existência de umas “geórgicas”¹⁰⁹ de suposta autoria de Gautier. O argumento que defende essa autoria, por F. Novalti, era a vontade expressa por Gautier em seu epitáfio de “imitar a Virgílio”. Max Manitius também repercutiu essa teoria em suas obras, o que contribui para a disseminação e reprodução dessa teoria entre os estudiosos. Há também as poesias satírico-morais, alvo de nossa análise e que, segundo Rubio, Gautier seria “um dos poetas medievais [que] mais se sobressai entre os anônimos (ao lado de Hugo Primas de Orleans, o Archipoeta

¹⁰⁶ (~1056~1133/34). Bispo de Le Mans e posteriormente arcebispo de Tours. Escreveu cartas e tratados ascéticos, bem como hagiografias da rainha Radegunda e de São Hugo de Cluny. Disponível em: <<https://www.newadvent.org/cathen/07350b.htm>> acesso em 09/03/22.

¹⁰⁷ (~1100-1154). Gramático, filósofo e um dos mais proeminentes pensadores da chamada Escola de Chartres. Guilherme foi também tutor de Henrique II Plantageneta. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/William-of-Conches>> acesso em 09/03/22.

¹⁰⁸ RUBIO, F. J. *Op. Cit.*, p. 397-400.

¹⁰⁹ Referência à obra em quatro volumes do poeta romano Virgílio, na qual trata de temas ligados ao cultivo da terra e como a natureza reflete os comportamentos humanos, o que dá a obra um viés político de defesa do novo Império.

ou Felipe o Chanceler)”¹¹⁰. Ainda que haja variações, há consenso entre os especialistas sobre a autoria de pelo menos 30 canções, satírico-morais em sua maioria, por Gautier de Chatillôn, que se espalham entre diferentes manuscritos¹¹¹, incluindo o *Carmina Burana*. Para o autor, o estilo particular de Gautier foi seguido por outros goliardos contemporâneos e posteriores a ele, o que torna possível pensar sobre uma “escola” de Gautier de Chatillôn, da qual sobreviveram onze, talvez doze, canções anônimas de cunho moral e anticlerical.¹¹²

Raby faz um mapeamento das canções pertencentes à Escola de Gautier de Chatillôn, seguindo as indicações presentes nos estudos de Strecker, e podemos ver que um dos principais elementos que ligam o estilo de Gautier ao dessas canções anônimas é o que Raby chama de “verso goliárdico *cum auctoritate*”¹¹³, uma tradução do conceito alemão “*Vagantenstrophe mit Auctoritas*” que consiste em um verso no fim da canção que faz alusão a uma figura de autoridade, seja ela um autor clássico, medieval ou até mesmo um verso em hexâmetro leonino, o metro clássico por excelência, destoando do resto da canção.¹¹⁴ O tom das canções da Escola de Gautier é bastante satírico e crítico aos desvios da cúria, especialmente os ligados ao dinheiro e à cobiça e avareza, o que demonstra o alcance e *influência* das canções de Gautier tanto no metro quanto nos temas e no tom das críticas, e voltaremos a elas mais adiante.

Gautier de Chatillôn também produziu canções amorosas, e Francisco Rubio faz uma longa defesa de uma canção em específico, *Sole Regente Lora*, presente no manuscrito de St. Omer, que seria a primeira pastorela latina já composta na Cristandade. Para fazer tal afirmação, o autor primeiramente delimita o conceito de pastorela, argumentando que muitas vezes os estudos sobre o gênero dentro dos cancioneiros em língua romance identificam alguns elementos da pastorela em uma canção e que, portanto, classificar as canções que não apresentam todos os elementos de uma pastorela seria errôneo. Rubio estabelece que uma pastorela deve conter um eu lírico masculino, cavaleiro ou clérigo, que em um ambiente primaveril, se encontra com uma pastora de ovelhas e tenta conquistar essa mulher, com

¹¹⁰ Original: “uno de los poetas medievales más sobresalientes entre los no anónimos (al lado de Hugo Primas de Orleans, El Arquipoeta o Felipe el Canciller)”. RUBIO, F. P. *Op. Cit.* P. 401. Vale ressaltar que enquanto o autor nessa breve passagem identifica o Arquipoeta e Felipe o Chanceler como a mesma pessoa, é sabido que se trata de dois homens diferentes. Enquanto o Arquipoeta fazia parte da corte de Rainaldo de Dassel, arcebispo de Colônia, Felipe o Chanceler passou boa parte da vida dedicado à catedral de Notre Dame. Ambos os poetas contam com composições dentro do *Carmina Burana*. Falaremos mais acerca de Felipe adiante.

¹¹¹ Um dos manuscritos mais importantes que contém a poesia de Gautier é o manuscrito 351 de St. Omer, editado e traduzido por STRECKER, K. *Die Lieder Walters von Chatillôn in der Handschrift 351 von ST. Omer*. Berlin: 1925.

¹¹² RUBIO, F. P. *Op. Cit.* P. 401-3.

¹¹³ Original: “goliardic verse cum auctoritate”. RABY, F. J. E. *Op. Cit.* P. 196.

¹¹⁴ Idem. Também WRIGHT, T. *Political Songs of England from the reign of John that of Edward II*. London: John Bowyer Nichols and Son, 1839. p. 182.

variados graus de sucesso.¹¹⁵ A canção de Gautier segue exatamente esses moldes, e Rubio descreve as estrofes:

O tema é o seguinte: uma moça, na hora mais quente, está sentada à sombra de um carvalho (estr. 1). Quando o protagonista a vê, vai até ela e a contempla, fixando-se em seu cabelo, rosto, peito, lábios (estr. 2). O galante [homem] a elogia (estr. 3); A moça o responde ‘não digas coisas ridículas, sou jovem demais e não tenho idade para beijos (estr. 4) Já havia passado do meio-dia, as ovelhas já não querem pastar, tenho que voltar para casa, se não minha mãe me açoita com a vara’ (estr. 5). O galã argumenta ‘não olhe para o céu, [ainda] há tempo, não deprecie meus presentes’ (estr. 6). A moça deixa bem claro que não se deixará convencer por presentes (estr. 7). O galã encerra o poema dizendo que as palavras da moça eram puro dissimulo e que, enquanto a pastora tentava recolher seu rebanho, se apoderou dela (uma mão escrupulosa raspou o verso 7 da última estrofe do manuscrito) sobre um leito de ervas e flores (estr. 8).¹¹⁶

Percebemos através desses versos todas as características comuns às pastorelas, e existem outros exemplos dentro do *Carmina Burana*, o que demonstra a propagação desse gênero entre os mais diversos espaços. Entre os trovadores occitanos, reconhecidos por esse gênero, apenas Marcabru era ativo na época em que esta canção foi composta (1170), o que a colocaria como uma das pioneiras. No entanto, o pesquisador faz uma diferenciação importante entre as pastorelas e as canções de encontro amoroso em ambiente bucólico, pois este segundo grupo, além de vastíssimo, remonta aos poetas da antiguidade, se estendendo pelo tempo, o que esvazia o sentido do uso da pastorela como um conceito¹¹⁷.

Por fim, temos o grande poema épico, *Alexandreis*, do qual falamos brevemente. Sem dúvida a mais importante obra da carreira de Gautier, composto de dez volumes e mais de cinco mil versos, o épico sobre a vida de Alexandre Magno foi construído ao longo de cinco anos, com divergências entre os especialistas acerca das datas exatas, que variam entre 1171 e 1187. Gautier de Chatillôn utilizou-se da *História de Alexandre Magno* de Quinto Curcio Rufo, a *novela de Alexandre* de Pseudo-Calístenes, além de textos de Flávio Josefo, Isidoro de Sevilha e o Antigo Testamento para compor a história, as vezes seguindo fielmente

¹¹⁵ RUBIO, F. P. *Op. Cit.*, p. 404.

¹¹⁶Original: “El tema es el siguiente: una muchacha, a la hora de más calor, está sentada a la sombra de un olmo (estr. 1); cuando el protagonista la ve, acude y la contempla, fijándose en su cabello, rostro, pecho, labios (estr. 2); el galán la requiebra (estr. 3); la muchacha responde ‘no digáis cosas ridículas, soy demasiado joven y no tengo edad para los besos (estr. 4). Ya ha pasado el mediodía, las ovejas ya no quieren pastar, tengo que volver a casa, no sea que mi madre me azote con la vara’ (estr. 5). El galán argumenta: ‘no mires al cielo, hay tiempo, no desprecies mis regalos’ (estr. 6). La muchacha deja bien claro que no es por los regalos por lo que ella se va a dejar convencer (estr. 7). El galán cierra el poema diciendo que las palabras de la muchacha eran puro disimulo y que, mientras la zagala intentaba recoger al rebaño, de apoderó de ella (una mano escrupulosa ha raspado el verso 7 de la ultima estrofa en el manuscrito) sobre un lecho de hierba y de flores (estr. 8).” Ibidem.

¹¹⁷ Idem, p. 405-10.

seu material fonte, as vezes modificando as narrativas propositalmente e cometendo erros, combinando esse rol de referências com os modelos e convencionalismos da poesia épica.

Há mais de duzentos manuscritos do *Alexandreis*, o que testemunha seu enorme sucesso em sua época, chegando inclusive a ser referenciado no epitáfio de Henrique II, sendo esta talvez a ligação mais confiável e inusitada de Gautier de Chatillôn com a corte Plantageneta. O autor conta que o épico de Alexandre estava presente nos currículos de escolas e universidades e era lido e discutido ao lado de textos como a *Eneida* (Virgílio) e a *Farsália* (Lucano), fato registrado nos estatutos da universidade de Toulouse. O autor também comenta sobre as confluências e intertextualidades de *Alexandreis* com diversas obras posteriores, tanto provenientes da corte capetíngia como na Península Itálica, em latim e em vernáculo; no entanto, o comentário mais detalhado é acerca do castelhano *Libro de Alexandre*, que de modo similar ao *Alexandreis*, compila informações de diversas fontes, incluindo o próprio épico de Gautier. A data de composição do *Libro de Alexandre* é incerta, sendo localizado possivelmente no fim do século XIII, retroagindo até fins do século XII por alguns estudiosos, o que faria com que ambas as obras fossem contemporâneas e atestaria a velocidade de propagação impressionante do *Alexandreis*.¹¹⁸

O contexto no qual Gautier se insere é o universitário, através da disseminação de sua obra e de sua presença na Universidade de Paris, além da sua atuação em Chatillôn, Reims, e outras pequenas cidades nos arredores da capital francesa. Em vida, contou com o patrocínio de Guilherme de Champagne após ver seus planos de ingressar diretamente na cúria papal em Roma frustrados. Com conhecimentos em direito e em teologia, sua poesia é muito erudita e difundida a ponto de sua influência ser vista em outras canções de sua “escola”. Contemporâneo de Pedro de Blois, o escritor das cartas, viveu com seu colega os movimentados reinados de Felipe Augusto e Ricardo I, rivais desde que Ricardo I recusa o casamento com a irmã de Felipe, por conta da traição de seu próprio pai, que seduz sua noiva, bem como o movimento da Terceira Cruzada, da qual apenas o monarca capeto volta com vida.

Gautier de Chatillôn, ao contrário de Pedro de Blois na corte Plantageneta, não parece ter, pelo menos na documentação que sobreviveu até nossos dias, uma presença marcante na corte de Felipe Augusto, para além de ter composto uma canção em virtude de

¹¹⁸ Idem, p. 416-418. O estudo da obra *Alexandreis* atraiu muitos pesquisadores espanhóis, mas por questões métricas: Elena García mapeia a capilaridade da métrica latina medieval nos territórios da Cristandade no que concerne a criação do “tetrástico monorrímo” metro utilizado por Gautier e que tem ligação direta com a chamada “cuaderna vía” espanhola, composta de quatro versos alexandrinos, ou seja, de 14 sílabas, divididos ao meio por uma pausa (hemistíquio), de rima consoante e uniforme, considerado culto. GARCIA, E. G. B. Gautier de Chatillôn y la cuaderna vía española y europea. *Actas XIII Congreso AHLM*. Valladolid: 2010. P. 939-951.

sua coroação e ter permanecido ao lado de Guilherme de Champagne, arcebispo de Reims e tio do monarca, por boa parte de sua vida. De forma parecida com Pedro, Gautier ocupava um cargo baixo dentro da hierarquia da Igreja, o que talvez representasse mais liberdade a ambos para que expressassem em sua poesia a insatisfação com certos acontecimentos (como é o caso da canção CB 41, descrita abaixo) ou com o estado geral da cúria e seus – falhos – membros.

O foco de nossa análise, portanto são as canções atribuídas a Gautier de Chatillôn presentes no *Carmina Burana*, e nesse códice há quatro canções no segmento das canções satírico morais comprovadamente de sua autoria (CB 3, 8, 19, 41 e) e mais duas canções que cuja autoria se confunde entre o próprio Gautier e ao seu círculo de admiradores (CB 1, 42). Além disso, há canções presentes no segmento das canções amorosas (CB 105 e 123), ainda que a canção 123 pareça deslocada tematicamente, estando em meio às canções amorosas e tendo em vista que é sobre a corrupção do clero, um tema recorrente no segmento anterior, das canções satírico-morais. Na canção 1¹¹⁹, O dinheiro aparece personificado, como um senhor que dobra tudo e todos a sua vontade. Pelo dinheiro, cometem-se injustiças contra os menos favorecidos, mesmo que estes estejam amparados pela verdade; frente ao dinheiro, o direito não tem valor. As leis da bíblia também perdem sentido e os tribunais da cúria favorecem quem tem como pagar. Na última estrofe há uma menção a Codro, personagem pobre das sátiras de Juvenal que vem a personificar os pobres de maneira geral, e um jogo de palavras com os casos de declinação da língua latina, de cunho sexual, para demonstrar de maneira satírica a forma como as pessoas mais pobres são desfavorecidas em favor dos mais ricos.

Na canção 3¹²⁰, o editor aponta em nota sobre a primeira estrofe, que a construção dos versos segue o “mundo ao revés”, a inversão de valores. Na primeira estrofe o eu lírico anuncia que a honra, a virtude e a generosidade estão mortas, dando lugar à trapaça, a falsidade e a avareza. No refrão, anuncia que todos se entregam à maldade sem medo da justiça. O tema circula dentro dessas premissas, de que os ricos avarentos e ambiciosos não conhecem a bondade e a moral, não respeitam nada nem ninguém. Na estrofe 4, os ricos são “leais como Eneias a Dido e Jupiter à Juno”, ou seja, são desleais e traiçoeiros assim como Eneias e Jupiter, que traem (no caso de Jupiter, constantemente) a confiança de suas parceiras (e que no caso de Eneias, leva Dido ao suicídio). A canção termina dizendo que quem leva tal vida não vive de verdade, e sim uma vida desatinada.

¹¹⁹ CARTELLE, E.M. Op. Cit. p. 43-45.

¹²⁰ Idem. P. 47-48.

A canção 8¹²¹ (*licet ego cum egrotis*, citada acima em referência à possível lepra de Gautier) tem uma abordagem mais direta dos desvios da Igreja. Gautier começa a canção se colocando em um lugar de humildade, “enfermo entre os enfermos, desconhecido entre os desconhecidos”, para então seguir com suas denúncias das práticas de simonia dos membros da igreja, fazendo o papel de bispo, ou seja, aquele que devia zelar pela conduta moral de seus sacerdotes e diáconos. A mensagem é de que aqueles que vendem o dom de Deus, curam em troca de dinheiro, terão o mesmo fim de Guejazi, personagem bíblico que cobrou de Naman, chefe do exército sírio, a cura administrada por seu amo, o profeta Eliseu. Guejazi contraiu a lepra que foi retirada de Naman por seu pecado.

Na terceira estrofe, Gautier aponta que a Igreja, esposa de Cristo, está se prostituindo, vendendo graças que não tem efeito nenhum pois o dom de Deus é gratuito; quem o vende tem o mesmo fim do servo de Eliseu. Na sexta estrofe ele alude para a confusão dos jovens frente a essa situação, pois estes temem a velhice e os caprichos da fortuna e, no esforço de encontrar um meio termo são enganados, pois o vício toma a aparência da virtude. Ou seja, enquanto ingênuos, são influenciados por esses comportamentos pensando que estão fazendo o certo. Nesse ciclo vicioso, todos vivem na impureza e na certeza da impunidade, esquecendo-se da morte pois o ciclo é renovado com o próximo bispo.

A canção 19¹²² tem um tom mais ameno, ao tratar das virtudes como o meio termo entre dois extremos. Tais ideias estão presentes em Aristóteles (em sua obra *Ética a Nicômaco*) e Horácio (em suas *Sátiras*). Chatillôn canta que a caridade precisa ser bem pensada para que o indivíduo não doe nem de mais nem de menos, e que veja a quem doa, “separando a palha do trigo” (est. 4 e 5). A canção 41¹²³, a mais longa de nossa seleção, trata de uma sátira à cúria dividida pelo Cisma de 1159. Este Cisma é um desdobramento do Cisma de 1130 e um capítulo na história da Querela das Investiduras.

Ao longo das trinta estrofes dessa canção, Gautier de Chatillôn usa de diversos recursos poéticos e referências intertextuais para, de forma satírica, narrar a desgraça em que se encontra a Cúria na ocasião dessa crise. Na primeira estrofe o eu lírico já anuncia que “por amor a Sião” não irá se calar e irá fazer justiça à Roma. Passa então a retratar Roma e a Igreja como um lugar decadente e cheio de gananciosos e materialistas; na quarta estrofe, seguindo uma descrição metafórica marítima, compara os cardeais à piratas e a Igreja a um navio que navega em águas infestadas de sereias.

¹²¹ Idem, p. 55-57.

¹²² Idem, p. 76-77.

¹²³ Idem, p. 120-126.

Nas estrofes seguintes aponta que o Franco (que o editor identifica como o camerlengo de Alexandre III) é o capitão perverso desse navio. Na estrofe 9, chama os advogados da Cúria de “cães de Cila”, ninfa enfeitiçada por Circe para ter cães no lugar das pernas. Esses advogados discutem questões da cúria e são representados por outras figuras mitológicas cruéis pois eles, com suas penas e decretos, só se preocupam com o dinheiro (e tanto as moedas bizantina e inglesa são citadas nas estrofes 13 e 22), sendo gananciosos e avaros. Na estrofe 14, é apresentada uma fala desses advogados ao eu lírico, que o enganam com mentiras sobre eles “serem iguais” e os “filhos favoritos” da Sé. Na estrofe 17, são denunciados pelo eu lírico, que os compara com Nero e com lobos, e passa a narrar metaforicamente suas atrocidades em nome do dinheiro. Na estrofe 27, o eu lírico cita o nome de alguns homens virtuosos como Pedro de Pavia e o papa Alexandre II, aquele como alguém que pode remediar essa situação de separação, e este como um modelo moral. Na última estrofe, a ironia: o eu lírico diz que não vai mais comentar esses assuntos.

Por fim, temos a canção 42¹²⁴. Cartelle, seguindo os comentários de Vollmann¹²⁵ atribui essa canção à Gautier, porém Raby¹²⁶ debate que tal atribuição deve ser feita à Escola de Gautier de Chatillôn, termo cunhado por K. Strecker na obra em que reúne todas as canções de Gautier conhecidas até o momento de sua publicação em 1929. Essa escola de Gautier consiste em canções não de sua autoria, mas diretamente inspiradas por seus poemas satíricos e que pertencem a autores anônimos. Nessa canção, a crítica à Cúria é bastante mordaz e refinada com diversas intertextualidades clássicas. Na terceira estrofe há uma referência à metáfora do corpo, na qual a Igreja é a cabeça, que governa o “corpo” composto pelos fiéis presente em outras canções goliardas, inclusive na canção 34, de autoria de Felipe o Chanceler. O tema geral é a corrupção do clero, cuja vida gira em torno do dinheiro ao exigir pagamento dos fiéis que a eles recorrem. Há também muitas comparações à animais, como porcos e asnos, intercaladas com referências clássicas e bíblicas.

1.3: FELIPE O CHANCELER

Nosso último personagem é Felipe o Chanceler, que é o mais novo dos três goliardos que planejamos abordar em nosso trabalho, e o mais prolífico em termos de poesia lírica latina. Na entrada de Coleen McCluskey para Felipe o Chanceler na Enciclopédia de Filosofia

¹²⁴ Idem, 127-130.

¹²⁵ VOLLMANN, B. *Op. Cit*, p. 969.

¹²⁶ RABY, F. J. E. *Op. Cit*, p. 206.

de Stanford¹²⁷, consta que Felipe nasceu em uma família parisiense de importância, por volta de 1160. Vários de seus tios tinham cargos dentro da Igreja, com um deles, Pedro de Nemours, sendo bispo de Paris entre 1208 e 1218, o que facilitou a entrada de Felipe na instituição. Felipe foi primeiramente arqui-diácono de Noyon, a 95 quilômetros ao norte de Paris, para então ser nomeado chanceler de Notre Dame em 1217. O Chanceler também estudou e lecionou na Universidade de Paris. A data de sua morte é provavelmente 26 de dezembro de 1236. Como chanceler, Felipe tinha como principal dever administrativo o de conceder e revogar licenças de magistério para os mestres interessados em dar aulas na escola catedral de Notre Dame, pois o cargo também implicava na chefia da escola, mas se estendia a todos os mestres atuantes nas escolas da Ile-de-la-cité, onde a catedral está localizada. Porém, na época em que Felipe é investido no cargo, há um movimento de autonomização dos mestres de Paris com relação ao bispado, através de concessões papais, o que na prática diminui a efetividade do poder do chanceler sobre esses mestres. O antecessor de Felipe, Estevão de Reims, entrou em conflito com esses mestres para tentar reter alguma autoridade em seu cargo, conflito esse que Felipe perpetuou até o chamado “levante” de Paris, no qual mestres, estudantes e autoridades seculares entraram em conflito causando a partida desses mestres para outras escolas. Felipe então se esforça para convencer os mestres a voltarem à cidade, que retinha uma importante reputação como centro de estudos, o que acontece em 1231.

A atuação de Felipe o Chanceler durante os conflitos estudantis de Paris e, posteriormente, de Órleans, são explorados por pelo musicólogo Thomas B. Payne em seu estudo de uma canção de Felipe o Chanceler sobre o tema. O autor aponta que o repertório preservado da catedral de Notre Dame, em Paris, é composto majoritariamente por três tipos de composição: o moteto, o organa e o conducto¹²⁸. Destes três tipos, o conducto recebe menos atenção dos musicólogos, mesmo que um número considerável dessas peças (65 de 275) tenham autoria conhecida e cerca de 30 narrem acontecimentos históricos, e é o caso da peça que foi analisada no artigo. Um conducto atribuído a Felipe o Chanceler sobre o levante estudantil de Orleans em 1236, que leva o nome de “*aurelianus civitas*”. Sobre o massacre que ocorreu nessa cidade, o autor aponta outra fonte, a *Chronica Maiora* do monge beneditino Mateus Paris. Nela, o relato que se segue é o de um desentendimento resulta no assassinato de um estudante por parte de um residente de Orleans. Payne aponta que a fonte silencia acerca

¹²⁷ MCCLUSKEY, C. Philip the Chancellor. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/philip-chancellor/> acesso em 27/11/2021.

¹²⁸ as três formas são consideradas polifônicas e o moteto seria um aperfeiçoamento das duas primeiras. Para mais informações, ver <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0508200117.htm> acesso em 08/05/2023.

da ofensa cometida por esse estudante, mas que sua punição é um indício de sua gravidade. No entanto, o que se segue é um conflito generalizado em que muitos estudantes são mortos, e, em consequência, vingados por seus parentes nobres, que massacram os moradores da cidade. O conflito só termina por meio de uma intervenção real.¹²⁹

A canção de Felipe o Chanceler, por outro lado, atribui a culpa pelo conflito aos cidadãos de Orleans, retratando os estudantes como vítimas da violência gratuita e os cidadãos que os antagonizaram são elevados ao nível dos algozes de Cristo durante a Paixão. Na última estrofe, entretanto, o foco muda para Paris, cidade na qual, para Felipe, tais atos não são tolerados, os estudantes são bem tratados e a justiça reina. O autor aponta que na notação musical dessa peça (uma ocorrência comum dentro dos códices de Notre Dame) a mudança de tema na letra é refletida por uma mudança de tom na música, o que traz ainda mais ênfase para essa informação. A razão para essa mudança abrupta na canção pode ser explicada pelo contexto das duas cidades no início do século XIII e pela própria trajetória de vida de Felipe o Chanceler.¹³⁰

Payne argumenta que na virada do século XII para o século XIII, a cidade de Paris contava com uma rede de escolas e mestres, que atraíam estudantes de toda a Cristandade. Essa rede de escolas era coordenada pelo chanceler da catedral, “um oficial administrativo de Notre Dame, que respondia ele mesmo ao bispo de Paris. Era o chanceler quem conferia a licença de ensino aos mestres, um privilégio que permitia a eles que lecionassem em locais que tendiam a ser aglomerados em volta da catedral”¹³¹. Essa rede de escolas organizou-se para desafiar a figura do chanceler e transformar-se então em universidade, no começo do século XIII, reconhecida em 1215 através da confecção de um estatuto aprovado por um representante do papa, o que significou uma união entre a universidade e o papado que lhe daria autonomia. Em 1229, porém, houve um levante contra os estudantes de Paris, por parte da população parisiense, também narrado por Mateus Paris em sua *Chronica Maiora*, que conta que no início da quaresma, alguns estudantes entraram em conflito com um dono de taberna nos arredores de Paris, por causa de uma dívida de vinho, que se transformou em uma briga generalizada entre cidadãos e estudantes que se estendeu por vários dias.

¹²⁹ PAYNE, T. B. *Aurelianus Civitas: Student Unrest in Medieval France and a Conductus by Philip the Chancellor*. *Speculum*, vol. 75, no. 3. Medieval Academy of America, Cambridge University Press, University of Chicago Press, 2000, pp. 589-91.

¹³⁰ Idem, p. 591-96.

¹³¹ Original: “an administrative officer of Notre Dame who was himself answerable to the Bishop of Paris. It was the chancellor who conferred the teaching license on the masters, a privilege that allowed them to convene classes in sites that tended to be clustered around the cathedral”. Idem, p. 597.

O bispo de Paris, William de Augverne, levou a matéria à rainha regente, Branca de Castela, que ordenou que o reitor da universidade acabasse com o conflito. O reitor organizou um cerco aos estudantes revoltosos que resultou na morte de vários deles. Os mestres, em retaliação pelo tratamento dispensado aos estudantes, cancelaram suas aulas e fecharam as escolas, na tentativa de pressionar o poder real e eclesiástico por reparações, o que se mostrou infrutífero uma vez que tanto o bispo quanto a rainha agiram em favor dos habitantes da cidade. A universidade se dissolveu e os mestres saíram de Paris, levando consigo os estudantes. Em 1230, o papa organizou uma reunião entre um emissário da coroa, o chanceler da catedral (Felipe), o reitor da universidade e o bispo, que então entraram em um acordo para reestabelecer a universidade de Paris, solidificado por um documento chamado “*parens scientiarum*” que reiterava os privilégios concedidos à universidade anteriormente, além de garantir o direito à greve dos mestres e reter algumas funções ao chanceler da catedral, entre elas a de conceder e revogar licenças de ensino.¹³² O conflito em Paris abriu um precedente para que também ocorressem greves estudantis e levantes conta a população hostil à presença de estudantes em outras universidades, dentro e fora da atual França, além do fato de que diáspora de mestres parisienses auxiliou na formação dos quadros docentes de outras universidades e na fundação de instituições novas, como é o caso de Toulouse e Órleans. Segundo o autor, “ainda que o conducto *Aurelianis Civitas* aparentemente condena um evento isolado em Orleans em 1236, sua retórica de assassinato e vingança, exílio e retorno evoca uma alongada série de momentos históricos conectados com o crescimento do sistema educacional em Paris”¹³³.

Felipe o Chanceler, que leva em seu nome o posto que ocupou na catedral de Paris entre 1217 até sua morte em 1236, estava familiarizado com os problemas dos estudantes e os problemas a sua volta, que eram tema frequente de seu volumoso corpus poético, uma vez que Payne aponta que há pelo menos 83 canções de sua autoria “com variadas alegações de confiabilidade em fontes medievais, e dúzias de outras [que] foram atribuídas a ele por acadêmicos modernos”¹³⁴. No caso da *Aurelianis*, a atribuição à Felipe se sustenta nos temas recorrentes em seu corpus poético, pelos tipos de expressões comuns às suas obras e por cotejamento com o conjunto maior de documentos que constitui os conductos de Notre Dame. Além disso, no códice em que o *Aurelianis* está presente, há uma sequência lógica entre as

¹³² Idem, p. 597-98.

¹³³ Original: “even though the conductus *Aurelianis Civitas* appears to condemn an isolated event in 1236 Orléans, its rhetoric of murder and vengeance, exile and return evokes an extended series of historical moments connected with the growth of the educational system in Paris”. Idem, p. 598.

¹³⁴ Original: “with varying claims of reliability in medieval sources, and dozens of others have been attributed to him by modern scholars”. Idem, p. 599.

canções que o precedem e sucedem, no que diz respeito ao imagético religioso, formando uma espécie de *via crucis*, na qual os elementos da paixão aparecem ordenados entre as canções na forma de metáforas, o que reforça a atribuição da canção à Felipe.

O autor então comenta que durante a diáspora de mestres parisienses entre 1229 e 1231, Felipe demonstrou apoio aos estudantes e ao papa, o que o colocou contra o bispo de Paris e a Rainha Branca de Castela, ainda que a ascensão da universidade tenha drenado seus poderes enquanto chanceler. Esse apoio é registrado em um sermão que Felipe proferiu em Orléans durante a páscoa de 1230, em que pede para que os estudantes parisienses ali presentes retornem à cidade.¹³⁵ Nesse sermão, que o autor esclarece se tratar de um relato de alguém que o ouviu e transcreveu ao invés de um texto de próprio punho de Felipe, traz em seu título a intenção de chamar de volta os estudantes presentes em Orléans, e usa as abelhas como exemplo, com a universidade de Paris sendo uma colmeia que foi envenenada pelo “mau homem”, que causa a expulsão das abelhas que agora esperam pelo momento em que o papa irá limpar o veneno da colmeia e possibilitar o seu retorno. Reforçando esse exemplo, Felipe usa algumas conhecidas passagens bíblicas, como o julgamento de Salomão e o nascimento de Moisés, seguindo o tema dos filhos perdidos ou roubados que eventualmente voltam para seus devidos lares.

No sermão de Felipe, Orléans é a casa boa que acolhe esses órfãos, nutrindo-os com o objetivo de devolvê-los às suas mães, diferentemente de Angers, local que recebe grande parte dos desertados parisienses que “rouba” esses estudantes perdidos. Payne também aponta que Felipe não deixa de reconhecer e admoestar os maus comportamentos dos estudantes, que devem ser extinguidos para que problemas como o levante de Paris não aconteçam novamente. Um desses conselhos fala justamente das tabernas, locais que foram estopim para o conflito, mas que também favorecem a quebra do voto de castidade dos estudantes e os coloca em risco de serem acusados de estupro e assédio sexual. No entanto, as críticas mais veementes são dirigidas ao bispo de Paris, Willam de Augverne, rival de Felipe: “ainda que a maior parte do sermão seja proferido em espírito de diplomacia, enunciados mais desdenhosos, familiares à poesia de Felipe, ressurgem em seu cuidadoso julgamento da indiferença de Willian a suas acusações acadêmicas”¹³⁶.

A crítica ao bispo serve para apontar as falhas dos prelados de maneira geral no que concerne o tratamento aos estudantes, e o contexto possibilita uma visão mais abrangente dos

¹³⁵ Idem, 600-602.

¹³⁶ Original: “although the majority of the sermon is delivered in the spirit of diplomacy, more contemptuous utterances familiar from Phillip’s poetry resurface in his assessment of William’s indifference to his academic charges”. Idem, p. 607.

temas presentes na canção, com a condenação de Orléans e a citação da resolução do conflito em Paris e a defesa dos estudantes injustiçados. Uma cidade que tinha sido amplamente elogiada por Felipe durante o sermão como um lugar acolhedor de estudantes, é descrita na *Aurelianus* como uma traidora, uma cidade que se compara com a cruz comum, lugar de sofrimento e injustiça, ao invés da cruz inscrita pertencente à Paixão de Cristo, que representa a esperança da humanidade na salvação.¹³⁷

Quanto a outras produções de Felipe, a Enciclopédia Filosófica de Stanford também descreve seu principal tratado, *Summa de Bonno*, no qual Felipe discute a noção de bondade. Dividida em quatro partes: uma introdução, que apresenta o conceito de bondade, e três partes sobre a bondade nas coisas criadas: a bondade retida nas criaturas pela virtude de sua natureza, na qual Felipe discute a bondade que não é alterada pelo mal, como os anjos, e na bondade que sofre alterações com o mal, como os seres humanos; os atos de bondade, ou atos que geram bondade, desde sua forma (meios) até sua matéria (que é afetada), e que se divide em atos genéricos e atos meritórios, estes últimos resultado da graça de Deus, como as virtudes humanas por exemplo (especialmente, para Felipe, as virtudes cardeais: prudência, Fortitude, temperança e justiça, pois estas são o caminho para as outras virtudes e para a graça de Deus); e por fim, Felipe discute os sete dons do Espírito Santo. Essa abordagem presente na *Summa de Bonno* representa uma inovação nos tratados filosóficos medievais, pois não se parte de um texto específico e da glosa, mas sim de um conceito, justificado por Felipe na introdução como uma resposta à heresia maniqueísta, inspirada nas traduções contemporâneas a ele da obra de Aristóteles e seus comentadores árabes, que contribuíram para uma abordagem metafísica do tema e que inspirou famosos sucessores, como Tomás de Aquino.¹³⁸

Outra importante contribuição de Felipe à filosofia medieval é na área dos conceitos Transcendentais (verdade, beleza e bondade), ou seja, as relações entre seres e bondade criadas e divinas. Felipe acredita que o ser é indivisível, portanto, alguns desses conceitos, como a verdade, tem diferenças aplicáveis ao ser apenas na teoria e não na realidade, por fazerem parte do ser, ou seja, são indistinguíveis de uma causa formal. A bondade, por outro lado, é indivisível de uma causa futura, de um objetivo: a perfeição. Logo o “ser” bondoso e o “fazer” bondade são indivisíveis do ser, funcionando com intenções diferentes para o mesmo objetivo. Felipe seria o primeiro filósofo ocidental a propor um tratado com a questão dos conceitos transcendentais no centro da discussão da bondade do indivíduo, uma questão presente nos comentários à Aristóteles de Averrois e Avicena, que Felipe incorpora e

¹³⁷ Idem, p. 608-11.

¹³⁸ McCLUSKEY, C. *Op. Cit.*

extrapola, abordando a não apenas o ser e a unidade (indivisibilidade) mas também o bem (que é a questão central) e a verdade. Felipe também trata de questões como o livre arbítrio, o tempo e a eternidade, do ponto de vista teológico.

Enquanto a *Summa de Bonno* de Felipe o Chanceler recebe a atenção dos filósofos por conta das inovações que apresenta na forma de tratar o conceito da bondade e representa uma forma de recepção das traduções das obras de Aristóteles e dos filósofos árabes pela Cristandade, suas poesias são largamente estudadas pelos musicólogos. David Traill, que também trabalhou com a obra de Gautier de Chatillôn, dedicou muitas páginas às canções de Felipe o Chanceler, pela riqueza dos manuscritos que preservam as canções da chamada Escola de Notre Dame, com notações musicais quase totalmente preservadas, como comentamos anteriormente. Em seu estudo sobre o fascículo 10 do principal manuscrito da Escola de Notre Dame, (manuscrito F), o autor comenta que existem 38 (de 83) canções comprovadas de Felipe, através do cotejamento com outros manuscritos, uma vez que o manuscrito F não contém notações de indicação de autoria, ao contrário de outros manuscritos do repertório da catedral. Para além desses 38, estudiosos modernos, dentre eles P. Dronke, C. Wollim e T. Payne atribuem a Felipe o Chanceler mais 17 canções, somando 55 de autoria comprovada e provável.

O objetivo de Traill é expandir ainda mais esse repertório, especialmente comprovando que atribuições passadas feitas por Dronke à Pedro de Blois (dentro desse fascículo são em torno de 8 canções) deveriam na verdade ser quase completamente atribuídas à Felipe, como o autor aponta em outros trabalhos. Traill faz um levantamento de todas as canções do fascículo, apontando as atribuições modernas e voltando seu olhar para alguns intervalos, como é o caso das canções 1 a 6, no qual apenas as canções 2 e 4 não são atribuídas a Felipe. Ao analisar a canção 2, um lamento pela morte de Henrique I conde de Champagne, o autor identifica um recurso bastante particular de Felipe o Chanceler, que é o uso do vocativo *homo-* para se referir à humanidade como um todo. Esse vocativo pode aparecer no começo das canções de Felipe, ou como é o caso da canção 2, na última estrofe. Além disso, o uso do termo *pressura*, incomum na poesia latina medieval, mas comum na poesia de Felipe, segundo o autor, e a imagem do governo que “se auto esfaqueia” em referência a guerra civil causada pela morte do Conde, também é uma imagem com

ressonâncias em outros textos de Felipe, o que faz com que Traill faça a atribuição a Felipe com convicção.¹³⁹

Em seguida o autor trata de outros lamentos, um a Henrique II, conde de Champagne e rei de Jerusalém entre 1192 e 1197, um a Fernando II de Leão e um a Felipe Augusto, monarca capeto que esteve envolvido diretamente com a terceira Cruzada, e Traill foca nas particularidades das canções e nas semelhanças de construção entre elas para atribuí-las a Felipe o Chanceler, ressaltando que em seu lamento a Felipe Augusto, não há menções de seus feitos militares, mas sim do seu papel como mediador do conflito entre estudantes e habitantes de Paris no início do século XIII, já que, para Traill, esse seria um acontecimento muito mais pertinente para a experiência de Felipe o Chanceler do que as conquistas externas do soberano. Outro lamento interessante é para Geoffrey, duque da Bretanha e filho de Henrique II Plantageneta, que morre durante um torneio. Num primeiro momento, os especialistas pensam em se tratar de um lamento para seu pai, mas a menção do ducado da Bretanha¹⁴⁰ deixa claro que se trata de um lamento para Geoffrey. Felipe também escreve um lamento na ocasião da morte de Pedro o Cantor em 1197, que foi um importante mestre de teologia de Paris e cantor, o encarregado dos cânticos em Notre Dame desde 1183, que Felipe provavelmente conheceu. Nesse lamento, Traill aponta que a imagem do indivíduo como o sol, e a sua morte um eclipse, também aparece em outros lamentos de Felipe.¹⁴¹

O autor então constrói uma tabela com os principais termos utilizados por Felipe, em destaque em sua poesia, e os compara com a aparição dos mesmos termos na poesia conhecida de Gautier de Chatillôn e Pedro de Blois, nas poesias presentes no *Carmina Burana* e obra de referência Poetria Nova¹⁴², que reúne cerca de 900.000 termos em latim presentes na poesia latina medieval, e que permite a pesquisa de termos em conjunto, que aparecem na mesma canção e/ou na mesma estrofe. Através desse quadro, é possível observar a predileção de Felipe por determinadas palavras, que muito raramente figuram nos repertórios dos outros poetas e que dão base para que Traill redistribua algumas canções, em

¹³⁹ TRAILL, D. Phillip the Chancellor and F10: expanding the canon. *Filologia Mediolatina* 10 (2003) 219-248. Para nossas referências, no entanto, seguiremos a paginação do arquivo disponibilizado pelo autor em seu perfil no portal acadêmico academia.edu, uma vez que a versão da revista não se encontra disponível online. P. 1-7.

¹⁴⁰ Região correspondente a uma parte do atual sul da França, que foi herdada por Geoffrey através do casamento com Constança da Bretanha. É necessário diferenciar essa região da Britânia, que corresponde à atual ilha da Grã-bretanha e que recebeu esse nome quando ainda fazia parte do Império Romano.

¹⁴¹ TRAILL, D. Phillip the Chancellor... *op. Cit.* p. 7-11.

¹⁴² Levando o mesmo nome da obra de Geoffrey de Vinsauf (século XIII), que se pretendia uma atualização da obra *Ars Poetica* de Horácio, a obra referenciada pelo autor, no entanto, se trata de um gigantesco levantamento de dados que concernem a poesia medieval, editado em formato digital, porém indisponível online. MASTANDREA, Paolo; TESSAROLO, Luigi. *Poetria Nova. Latin Medieval Poetry (650-1250 A.D.). With a Gateway to Classical and Late Antiquity Texts.* CD-ROM, 2010.

especial as canções presentes no fascículo 10 que foram atribuídas a Pedro de Blois por Peter Dronke e C. Wollin, mas que para Traill deveriam figurar no corpus poético de Felipe o Chanceler, tanto pela presença desses termos (como *homo* enquanto vocativo para se dirigir à humanidade como um todo, *character*, *conditio*, *considera*, *diffluo*, etc) quanto pela colocação das canções em que esses termos figuram na organização dos manuscritos, uma vez que Traill comenta que os compiladores medievais tinham o costume de colocar as canções de um mesmo poeta juntas nos códices, mesmo que essas canções não tragam nenhuma inscrição de nomes.

Após uma análise filológica das canções atribuídas “erroneamente” a Pedro de Blois, Traill também argumenta que os temas das canções e alguns mecanismos retóricos presentes nos versos tem mais ressonâncias com a poesia de Felipe do que de Pedro.¹⁴³ O autor relembra a dificuldade de atribuir canções anônimas à personagens conhecidas, e especialmente a esses três poetas do verso rítmico latino medieval, já que suas canções se misturam a massa de canções que permanecem anônimas. Além disso, “para somar às nossas dificuldades, está se tornando cada vez mais claro que Felipe o Chanceler modelou sua técnica em ambos Gautier de Chatillôn e Pedro de Blois (talvez ambos os Pedros)”¹⁴⁴, ou seja, os argumentos para defender a autoria de um e de outro autor se misturam, e Traill se baseia portanto no número de evidências identificadas por ele para então fazer as atribuições, e que apesar da convicção com que o autor apresenta seus argumentos, é necessário ter em mente o caráter de probabilidade dessas autorias, sendo então o número de evidências um indicativo de maior ou menor probabilidade de que determinada canção pertença, de fato, a determinado *corpus* poético.

Traill também tratou das canções de Felipe presentes no *Carmina Burana* e procurou expandir o cânone de atribuições, somando àquelas canções comprovadamente, através de cotejamentos com outros manuscritos, de Felipe, procurando demonstrar os argumentos que tornam possível a atribuição a Felipe o Chanceler de seis canções do *Carmina Burana*, em adição à outras seis cuja autoria de Felipe é bem difundida e possível de ser comprovada por outros manuscritos.¹⁴⁵ Além das canções 21, 26, 27, 131, 131a e 189, comumente atribuídas a Felipe pelos editores do *Carmina Burana* por conta da presença dessas canções em outros

¹⁴³ TRAILL, D. Phillip the Chancellor... *Op. Cit.* P. 11-21.

¹⁴⁴ Original: “To add to our difficulties, it is becoming increasingly clear that Philip the Chancellor modeled his technique on both Walter of Châtillon and Peter of Blois (perhaps both Peters)”. Tradução nossa. *Idem*, p. 22.

¹⁴⁵ TRAILL, D. A cluster of poems... *Op. Cit.*

códices, há atribuições das canções 34, 22 e 187 à Felipe por Peter Dronke¹⁴⁶ e 47 por Thomas Payne¹⁴⁷, e Traill pretende também provar que as canções 33 e 63, ambas comumente atribuídas a Pedro de Blois, na verdade deveriam ser atribuídas a Felipe o Chanceler. O autor chama a atenção para a concentração de canções de Felipe no intervalo entre as canções 21 e 34, na qual das 14 canções (11, se excluirmos as CB 25, 28 e 32 que são pequenas compilações de provérbios), seis são de Felipe; segundo o autor, “uma concentração [de poemas] tão alta reflete a bem conhecida tendência das antologias medievais de agruparem poemas compostos por um único poeta perto umas das outras e [isso] sugere que outros poemas nessa seção podem ser de Felipe”¹⁴⁸.

As canções selecionadas para análise estão presentes no segmento de canções satírico-morais do *Carmina Burana*, em sua maioria. São as canções 21, 22, 26, 27 e 34, segundo a edição de Vollmann e Cartelle. Também analisaremos as canções atribuídas a Felipe por Traill, que são as canções 23 e 36, bem como a canção 33, cuja autoria, como vimos, é disputada. Para fins de nossa análise, abordamos as duas possibilidades de autoria ao pensar o que os conhecimentos que temos de cada um desses autores pode elucidar sobre os versos, sem, no entanto, nos posicionarmos acerca de quem, de fato, pode tê-la composto. Ainda que não sejam o nosso foco por estarem em outro segmento do cancionero, é interessante mencionar que dentro do segmento das canções amorosas, temos duas canções de Felipe: a canção 131 e 131a das quais tratamos em outro trabalho¹⁴⁹, cuja temática se aproxima das canções satírico morais. No segmento das canções lúdico-tabernárias, as canções 187 (atribuída a Felipe por Peter Dronke) e 189 (atribuída a Felipe por Enrique Cartelle) tratam dos pecados das cortes, o que traz um contraste interessante ao tema recorrente dos pecados e desvios do clero, presentes nas outras canções.

Traill se põe a analisar as canções do intervalo entre as canções 21 e 36 do *Carmina Burana*, para buscar os indícios de autoria de Felipe o Chanceler. A primeira dessas canções é CB 26, em que Felipe fala a toda a humanidade para que resistam ao caminho do pecado e

¹⁴⁶ DRONKE, P. The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor. *Studi Medievali*. Spoleto, Itália: n° 28, p. 563– 592, 1987.

¹⁴⁷ PAYNE, T.B. *Poetry, Politics and Polyphony*: Philip the Chancellor’s Contribution to the Music of the Notre Dame School. Tese de doutorado, Universidade de Chicago, 1991.

¹⁴⁸ Original: “such a high concentration reflects the well-known tendency of medieval anthologies to group poems by a single poet closely together and suggests that other poems in this section might well be by Phillip”. TRAILL, D. A cluster of poems... *Op. Cit.* P. 2.

¹⁴⁹ A canção 131 tem como tema a personificação da Caridade, e a canção 131a toma emprestada a voz de Dido, que narra sua tragédia. Analisamos ambas as canções em nossa dissertação de mestrado a partir da ótica da representação de vozes femininas pelos goliardos dentro do cancionero. RIBAS, H. M. *Op. Cit.* p. 89-99.

escolham o caminho de Deus¹⁵⁰. Nela, o eu lírico avisa ao interlocutor para deixar o pecado de lado, pois este sabe que está, ao insistir nele, provocando a ira de Deus; deve temer ter o mesmo fim da figueira estéril, que foi cortada. Na segunda estrofe, o eu lírico argumenta: já que a hora da morte é desconhecida, por que não purgar os pecados a partir de agora? Na terceira e na quarta estrofes, exorta para que o interlocutor esteja sempre preparado para a vinda do Senhor, numa alusão aos evangelhos. Seu tom é o de admoestação, um sermão que desaprova e julga a humanidade e tenta fazer com que quem ouve seja dissuadido de seguir o caminho do pecado. Esse tom é bastante característico de Felipe o Chanceler, estando presente em outras canções, bem como certas alegorias presentes na canção que tem ligação com passagens bíblicas que parecem ser preferidas pelo Chanceler.

Em seguida, o autor traz a canção 22, apontando que Peter Dronke a atribui a Felipe sem, no entanto, expor seus argumentos. A canção também é construída de forma ao eu lírico falar à toda a humanidade, com um tom um pouco mais leve e com a temática focando mais nos benefícios e maravilhas de eterna felicidade ao seguir um caminho virtuoso, renunciando ao mundano. Na CB 22¹⁵¹, que apresenta uma estrutura própria para duetos, de atribuição hesitante por parte de Cartelle, mas assertiva para Traill, há a exaltação do seguimento da fé cristã, refletindo nos comportamentos. O indivíduo deve seguir as palavras de Deus, agir de acordo com elas, evitar os pecados e os maus comportamentos a fim de evitar os castigos. Existem diversas referências bíblicas, bem como no verso 39 uma referência à *militia Christi*, (milícia de Cristo) um tema ressonante da *militia amoris* clássica. O autor chama a atenção para o uso do vocativo *homo*, para se referir à humanidade, e que dentro do *Carmina Burana* ocorre em quatro canções, sendo que três são de Felipe. Logo, a presença desse vocativo é uma boa pista para identificar sua autoria. Outra pista é o uso de versos com apenas uma palavra, e o último verso da última estrofe não se encaixar no esquema de rimas do resto da canção.

A canção 23, sobre as virtudes desejadas em um professor, apresentam algumas similaridades com o estilo de Felipe no uso de expressões que estão presentes em outras canções conhecidas do chanceler, bem como a temática vai ao encontro com as atribuições do cargo de Chanceler, entre elas, o conceder licenças de ensino aos professores. No entanto, é certo que a canção é datada de antes de 1217, portanto anterior à nomeação de Felipe para o cargo, pois enquanto as canções alemãs do códice são do século XIII, as latinas são (com exceção da canção 124, um lamento pelo assassinato de Felipe da Suábia em 1208) todas do

¹⁵⁰ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 88-89.

¹⁵¹ Idem, p. 82-83.

século XII. Ainda assim, por conta dos outros indícios ligados à composição da canção, das palavras e expressões, Traill considera a CB 23 também como sendo de Felipe o Chanceler.

O autor explica em nota que Felipe deve ter escrito essa canção entre 1200 e 1208, quando seu tio se torna bispo de Paris, para demonstrar que ele era competente em analisar e julgar os bons candidatos para docentes, o tornando um bom chanceler. Traill, citando Payne, aponta que Felipe era filho bastardo, o que atrasa sua inserção no aparato administrativo da Igreja, até que o papa Honório II concede a ele o cargo excepcionalmente em 1217¹⁵². Na canção 23¹⁵³ cada estrofe termina com o começo ou uma estrofe de algum hino conhecido. Em três estrofes, o eu lírico exorta aos sacerdotes, que conhecem as escrituras melhor do que ninguém, que vivam seguindo as palavras que estudam e ensinam aos outros, que não caiam na tentação do dinheiro e dos vícios. Há também referências bíblicas ao episódio de Sansão e Dalila, e os versos retirados de hinos famosos (“a coroa da vida eterna”/ “os príncipes da igreja”/ “os soldados de Deus”) levam elementos nobiliárquicos para o imagético da fé.

Em seguida o autor analisa as canções 33 e 63, anteriormente atribuídas a Pedro de Blois por Schumman na edição canônica do *Carmina Burana*, e seguida por outros especialistas como Peter Dronke, da qual Traill discorda. Comparando a CB 33 com a CB 189, comprovadamente de Felipe, Traill percebe que há muitas expressões idênticas entre as duas canções, bem como a temática de conselho a um bispo através do *topos* da perda da boa reputação, que também aparece em outras canções de Felipe mas que não aparece em nenhuma das canções de Pedro de Blois, o escritor das cartas, conhecidas. Quanto a CB 63, o autor aponta que a presença de três termos, *Hercul-*, *pest-* e *monstra*, ocorre somente em um outro poema latino medieval, que é o poema de Felipe *Mundus a munditia* (ausente no *Carmina Burana*). Além disso, enquanto na canção 33 temos o *topos* da perda da boa reputação, na canção 63 temos a perda de tempo; nesse caso, o amante não se importa se perseguir seus desejos amorosos consome o tempo que deveria ser usado para preparar a alma para a eternidade, tema que também aparece em outra canção de Felipe.¹⁵⁴

O autor se volta então para as canções 29-31, tradicionalmente atribuídas a Pedro de Blois, e de mesmo tema: o arrependimento da juventude e sua busca por satisfação sexual. Schumann vê nessas canções várias similaridades com as canções presentes na carta 57 do compilado de cartas de Pedro de Blois, o que levou à atribuição por ele. As canções 30 e 31, no entanto, parecem ter bem mais em comum entre si do que com a canção 29, o que leva

¹⁵² TRAILL, D. A cluster of poems... *Op. Cit.* p. 3-8.

¹⁵³ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 84-85.

¹⁵⁴ TRAILL, D. A cluster of poems... *Op. Cit.* p. 8-10.

Traill a analisar a canção 29 e defender a autoria de Felipe, ao invés de Pedro de Blois. Nessa canção, o *topos* da perda do tempo também está presente como nas canções anteriores, com o uso da expressão “as flores da juventude”, que por aparecer em outras canções de Pedro levam a Schumann a atribuir esta canção também a ele (e da mesma forma a canção 63). Traill, por outro lado, argumenta que essa expressão era de certa forma comum e presente em outras canções; logo não seria uma “marca registrada” da poesia de Pedro. Em contrapartida, várias expressões dessa canção são comuns na poesia de Felipe, bem como o uso de palavras com a mesma grafia e significados e classes gramaticais diferentes em diferentes versos, que também faria parte do arsenal poético de Felipe e não necessariamente de Pedro.¹⁵⁵

O CB 34 foi atribuído a Felipe por Schumann baseando-se em duas alegorias presentes nessa canção e em outras de Felipe, que são o “Deus da vingança” e o “covil de ladrões”, no sentido de que Deus olha para a humanidade pecadora com olhos implacáveis¹⁵⁶. Felipe o Chanceler fala com a Igreja personificada, e conta a ela as injustiças que presenciar. Pede para que chore, pois seus herdeiros (os prelados de sua época) são como ladrões que abusam de sua autoridade pastoral em proveito próprio. Na segunda estrofe temos alusão à metáfora do corpo, na qual a Igreja seria a cabeça da sociedade, os cavaleiros seus braços etc. Aqui, o eu lírico diz que a “doença da cabeça” se espalha por todo o corpo, ou seja, o mau exemplo dos prelados corruptos afeta negativamente toda a sociedade e que se refere à imagem da Igreja como a cabeça do corpo que é a Cristandade, e que, portanto, os prelados que vivem uma vida de excessos e pecados “contaminam” os fiéis, e que também está presente em outras canções de Felipe. Na última estrofe, o eu lírico exorta ao “Deus vingador” que olhe para essas injustiças e vingue o povo, destruindo “os postos de vendedores de pombos”, em uma citação direta ao evangelho de Mateus.

Traill então se volta para as canções 35 e 36. A canção 36 foi atribuída por Dronke e Wollin à Pedro de Blois¹⁵⁷ e Traill aponta que essa canção aparece em outros cinco manuscritos, dentre os quais todos contam como pelo menos uma outra canção de Felipe o Chanceler, enquanto apenas um manuscrito (Oxford, Bodl. Add. A44) também apresenta canções de Pedro de Blois, mais especificamente as canções presentes na carta 57. Outros argumentos a favor da autoria de Felipe ao invés de Pedro são o pertencimento desse e de

¹⁵⁵ Idem, p. 11-13. Mantemos as canções 29-31 como sendo atribuições à Pedro de Blois, uma vez que dentro da bibliografia consultada, apenas David Traill defende uma atribuição diferente. De todas as outras atribuições feitas por ele, utilizando esse método filológico de análise de termos em comum e sua recorrência em canções de diferentes poetas, algumas encontram respaldo em outros especialistas, o que nos motiva a mantê-las dentro do corpus documental pertencente a Felipe o Chanceler.

¹⁵⁶ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 103-104.

¹⁵⁷ Essa atribuição não é seguida por Enrique Cartelle, que foi o filólogo que traduziu o *Carmina Burana* na íntegra para o idioma espanhol e cuja obra é nossa principal fonte.

outras canções atribuídas a Pedro que pertencem ao repertório de Notre Dame, ainda que o autor não especifique se esse pertencimento se dá através dos manuscritos, incluindo o manuscrito F, ou é fundamentado com base na análise do estilo e dos termos como ocorre com outros poemas de Felipe. Na canção 36¹⁵⁸ o eu lírico constrói através das estrofes uma série de comportamentos que o indivíduo deve adotar para ser virtuoso, a começar pela confissão sincera dos pecados do próprio prelado. Na segunda estrofe, temos uma referência à Juvenal com relação à humildade, que segue com a conselho para que os pobres sejam sempre favorecidos e ajudados pelos prelados. Na terceira estrofe há uma variação apontada pelo editor, no verso 12: em alguns manuscritos se lê *non*, em outros *nunc*. No verso “não olhará o pecador com indulgência”, há também a possibilidade de “agora olhará o pecador com indulgência”. Na última estrofe, o eu lírico avisa que, quanto maior a posição do prelado na Igreja, maior será sua queda em caso de má conduta; porém, se o prelado incorrer no pecado e “cair no precipício” ele não deve se desesperar, pois “a ninguém o benefício/ do justo arrependimento/ é quitado”. Nesse último verso, que é uma repetição do primeiro verso da canção, se completa a construção em anel.

Quanto a canção 35, o primeiro ponto de Traill é o tema de admoestação dos bispos, ainda que Felipe nunca tenha sido um bispo (talvez exatamente por isso o tema seja recorrente em suas canções). Ambas as canções, 35 e 36, começam e terminam com o mesmo verso, o que caracteriza uma construção circular. Como Traill argumenta que a canção 36 é de autoria de Felipe, e Schumann argumenta que essa construção circular, presente nas duas canções e nos CB 14 e 15 (sobre a fortuna e as virtudes) aponta para que as canções 35 e 36 sejam complementares, e assim também são as canções 14 e 15 e que as quatro canções pertencem ao mesmo autor, Traill estende a probabilidade da autoria de Felipe a todas as quatro canções.¹⁵⁹ Como último argumento, o autor aponta que o trabalho de atribuição de canções anônimas a autores conhecidos é difícil e subjetivo, logo os especialistas se fiam a uma série de fatores para seguramente atribuir uma canção a uma pessoa. Levando a quantidade de indícios em conta, os CB 21, 26 e 27 são os mais sólidos em termos de probabilidade de autoria, seguidos pelos CB 22 e 34, e então pelo CB 33. Os CB 23 e 29 são atribuídos a Felipe em termos de temática, tom e linguagem, classificados por Traill como “altamente prováveis”, o que também se aplica ao CB 36. Por fim, os CB 35, 14 e 15 são possibilidades, pois por mais que contenham semelhanças, há também diferenças de estilo importantes, que poderiam

¹⁵⁸Idem, p. 107-109.

¹⁵⁹ TRAILL, D. A cluster of poems... *Op. Cit.* p. 13-18.

ou não estar relacionadas ao fato de o *Carmina Burana* reunir canções em sua maioria do século XII, portanto, da “juventude” de Felipe.¹⁶⁰

Por fim, há três canções atribuídas a Felipe que não foram abordadas por Traill mas que serão também alvo de nossa análise. Duas delas, as CB 21 e 27, são aceitas pelos especialistas como pertencentes ao cânone de Felipe, e a terceira a CB 47, foi atribuída ao chanceler por Thomas Payne, em seu extenso trabalho sobre a obra do goliardo. A canção 21¹⁶¹ consiste na crítica ao modo de vida luxuoso dos prelados, através de um intrincado esquema de referências bíblicas, sobretudo do novo testamento e dos apóstolos. Na primeira estrofe, Chanceler aponta em tom reverente a bondade e ausência de pecado do Cristo, seu caráter salvador. Na segunda, contrapõe essas palavras com os vícios daqueles que “seguem a Adão”, no sentido de escolher o pecado, e que por conta disso se envenenam. Na terceira vem a primeira menção clara aos prelados, ao apontar que suas ações, ainda que pareçam não ter consequência nesse plano, terão no próximo. Pois o juiz (Deus) os acha torpes e os varrerá da existência. Na última estrofe, chanceler diz que o bem maior é o dom de Deus, e os prelados que se preocupam mais em acumular riquezas, matam sua própria alma e dão exemplo imoral aos outros.

Na canção 27¹⁶², o eu lírico canta que as pessoas devem confiar em Deus, e que aqueles que confiam nos reis no lugar de Deus se afastam do reinado Dele, uma vez que o reinado em que confiam (dos homens) é construído em cima de pecado. Na segunda estrofe o eu lírico deseja que o espírito do interlocutor saia da prisão da carne, pois assim estará livre da tentação do pecado, do inferno e de ser punido no juízo final. Na última estrofe, elogia os bem-aventurados, que resistem com coração puro, que não saciam suas vontades pensando no dia de amanhã, e que “desprezam as coisas seculares”.

A canção 47¹⁶³ trata sobre as Cruzadas. Nessa canção, que o editor localiza entre 1187 (tomada de Jerusalém por Saladino) e 1189 (terceira cruzada – nota-se que Felipe compôs essa canção com 27 ou 29 anos), o eu lírico busca, através de referências bíblicas, exortar a Cristandade a retomar a cidade santa. Na primeira estrofe há a descrição da desolação da Igreja, representada por tragédias bíblicas. Na segunda estrofe a tomada de Jerusalém é mais claramente representada, e chama a atenção os versos 11 e 12: “homem!

¹⁶⁰ Idem, p. 18-19. Não incluiremos a canção 35, bem como as canções 14 e 15, entre o cânone de Felipe o Chanceler que analisaremos por conta da fragilidade do argumento para atribuição de autoria à Felipe dessas canções por Traill, na qual o próprio autor admite em nota que ainda que haja semelhanças entre essa canção e outras de Felipe, também há diferenças importantes.

¹⁶¹ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 79-81.

¹⁶² Idem, p. 90-91

¹⁶³ Idem, p. 139-140.

Tenha piedade de Deus! / filho! Proteja o direito do pai!” por sua inversão do dito tradicional. Na última estrofe, o eu lírico chama os cruzados a destituir os inimigos do lugar santo, e mais uma vez há uma inversão nos versos 6 e 7, “contemple, cheio de piedade/ com o coração pesado o dano de cristo!”, finalizando a estrofe convocando mesmo os mais longínquos cristãos a defender a Cristo e a Igreja: “forja sua paz na luta!”

Em conjunto com essa canção, analisamos também a CB 47a, cuja autoria é, até esse momento, desconhecida, mas que contém alguns elementos que podem aproximar essa canção da anterior. Nela, o eu lírico, de forma satírica, chama a atenção para aqueles que utilizam das Cruzadas como um pretexto para realizar pilhagens e saques, afastando-se do ideal de reconquista de Jerusalém com intenções mundanas e viciosas. Com referências a Ovídio e a várias passagens de Lucas, o eu lírico diz para os cruzados seguirem o exemplo do clero, que “de acordo com o censo, [não no sentido de “bom senso” mas sim no que diz respeito à quantidade de pessoas em determinada localidade] dá seu veredito”, ou seja, de quanto deve ser pago à igreja em impostos.

O eu lírico continua dizendo que somente aqueles adeptos a essa prática devem ser chamados à cruzada, pois “nada é proibido”. O eu lírico termina a estrofe dizendo “onde a virtude é um delito, / para Deus não sobra lugar nenhum”. Essa canção é interessante na medida em que oferece uma visão adversa sobre as cruzadas, alinhada aos temas da ganância e da cobiça que aparecem em outras canções do segmento satírico moral do *Carmina Burana* e de forma irônica zomba dos cruzados que veem na guerra santa outra oportunidade de enriquecer, estando pouco preocupados com a “missão”. Como há um segmento substancial no *Carmina Burana* de canções sobre as cruzadas é interessante pensarmos na canção 47 e 47a como uma perspectiva possível de Felipe acerca do movimento cruzadístico, ainda que ele não tenha pessoalmente participado de nenhuma empreitada belicosa na Terra Santa.

Como pudemos perceber, as trajetórias dos três goliardos alvo de nossas análises se entrelaçam em diferentes momentos: seja a formação similar, nas mesmas escolas e universidades, seja a proximidade com os ideais monásticos, que colocam Gautier de Chatillôn e Pedro de Blois dentro dos claustros beneditinos em sua maturidade e que se mantêm nos arredores de Felipe, enquanto chanceler de *Notre Dame*, seja na referência de Gautier à sua admiração pela poesia de Pedro (ou, ao menos, um dos Pedros de Blois), que aponta para uma circularidade dessas canções entre esses círculos de estudiosos, intelectuais, de cargos medianos dentro da Igreja.

O mecenato episcopal, no caso de Gautier e de Felipe, e monárquico, como foi por boa parte da vida de Pedro, também é importante, pois revela um alinhamento de ideias desses

goliardos com os ideais de seus patrocinadores, homens que estavam cercados de tendências sociais contrastantes, com o crescimento das cidades e do comércio, o aumento da circulação de dinheiro e a presença mais e mais proeminente de uma burguesia que necessitava e ansiava por atendimento espiritual. Do outro lado, o ideal ascético que era resgatado mais uma vez pelas novas ordens monásticas de Cister, que trouxe à tona uma renovada repulsa pelo dinheiro e pelo acúmulo de bens, pelo menos em teoria, bem como um renovado impulso de rejeição do mundo e de isolamento.

De suas próprias maneiras, cada um desses três homens lidou com essas questões através de suas poesias, focando em aspectos diferentes desse contexto de transformação, não só econômica e social, mas moral e religiosa; como veremos, há uma coesão interessante entre as formas como cada um dos goliardos representam as temáticas moralizantes e os problemas que mais lhes afetavam, pois, esses mesmos problemas afetavam a todos os que seguiam carreiras semelhantes às deles. A sátira moral, mecanismo que utilizavam em suas poesias, dificilmente é bem traduzida para os tempos posteriores à sua criação; podemos entender as nuances intertextuais e os problemas abordados através da contextualização histórica, mas é difícil reproduzir o humor e o riso que essas canções causaram em quem as ouvia e cantava. Por vezes, no entanto, temos esse vislumbre e sorrimos ao ler as passagens mais ousadas ou mais absurdas, pois humor causado pelo choque e pela surpresa é atemporal, e permanece forte, especialmente quando os problemas aos quais se retrata ainda são, de certa forma, os mesmos.

3. CAPÍTULO 2 – A LUTA CONTRA OS IMPULSOS

Para entendermos a esfera de pensamento de Pedro de Blois, Gautier de Chatillôn e Felipe o Chanceler, precisamos olhar para as ideias circulantes na Cristandade Latina na primeira metade do século XII. Como apontamos, esse é um período em que o novo, representado pelas escolas catedrais, a disseminação de traduções de Aristóteles e os impactos da Reforma Papal¹⁶⁴, encontram a tradição representada pelos ideais de ascetismo revigorados pelas ordens monásticas. O primeiro “fruto” desse momento que nos interessa em nossas análises é o Humanismo medieval, surgido nas escolas catedralícias e impulsionado por mestres e pensadores como Bernardo Silvestre, Allain de Lille e Abelardo. As ideias do Humanismo medieval são o resultado de uma mudança de mentalidade acerca do papel da educação formal e clássica na formação do homem e em sua sociabilidade. Thomas Moses, em sua obra *A Cosmos of Desire*¹⁶⁵, aponta que nesse período, a educação significava a possibilidade de uma carreira nas cortes que traria poder e influência, logo a importância da aplicação prática das reflexões escolares dentro do ambiente político era primordial. Essa noção humanista de educação diferia da educação monástica voltada para o conhecimento e a preservação dos clássicos, a transcendendo para o estudo do homem como um todo: sua natureza, seu papel no mundo e os aspectos físicos e mentais da existência humana.

Essa ideia monástica do conhecimento dos clássicos tem suas raízes ainda no chamado Renascimento Carolíngio, no qual o esforço maior desses letrados não era o de exegese e interpretação desses textos, pois antes de tudo era preciso preservá-los. Enquanto no século VIII e IX esse movimento de conservação não produz novas vias de interpretação, no século XII esses livros são recolocados em circulação e tratados, nas palavras de Le Goff, “como última camada da contribuição da antiguidade”¹⁶⁶. Nesse sentido, os clássicos da antiguidade servem como modelos para os pensadores medievais interpretarem seu próprio contexto, o que favorece as teses que tem como foco o papel do homem na sociedade em que vive. Le Goff aponta em sua obra *Os Intelectuais da Idade Média* que esse movimento é mais como

¹⁶⁴ Esse conceito, discutido por Leandro Duarte Rust em várias de suas obras, consiste, em linhas gerais, na ideia de que o papado dos séculos XI e XII busca estabelecer diretrizes para o comportamento dos fiéis, reforçando um sistema de valores de acordo com a religião cristã. Com isso, o papado se coloca em uma posição privilegiada frente aos diversos reinos laicos, ditando os costumes que todos os cristãos deveriam adotar como a autoridade máxima. Para mais informações, consultar: RUST, L. D. *A Reforma Papal (1050-1150): trajetórias e críticas de uma história*. Cuiabá: EDUFMT, 2013.

¹⁶⁵ MOSES, T. C. *A cosmos of desire: the medieval latin erotic lyric in english manuscripts*. Michigan: Michigan University Press, 2004. P.122- 148.

¹⁶⁶ LE GOFF, J. *Os intelectuais da Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1984. p. 15.

uma imitação dos antigos¹⁶⁷, o que deve ser problematizado pois, ainda que não haja confrontos diretos das teses da antiguidade por parte dos medievais, a própria seleção do que era lido e estudado já alinha os pensadores medievais a determinados temas e interpretações.

2.1: O HUMANISMO MEDIEVAL E O PAPEL DA EDUCAÇÃO

“Humanismo”, assim como “renascimento”, é um conceito fluido, que caracteriza para a medievalidade uma série de traços consonantes com o movimento amplamente conhecido do século XVI. Stephen Jaeger, em seu ensaio sobre o tema, aponta que esse conceito foi cunhado pelos intelectuais alemães durante o século XIX, ainda que o termo “humanista” tenha estado presente no vocabulário moderno do século XVI, pois descrevia aqueles que cultivavam os “estudos das humanidades”, como a retórica, a filosofia e a gramática, a partir dos textos clássicos latinos e gregos. Esses estudos estavam voltados para a profissão que esses humanistas exerceriam, nas cortes e nas cidades, como burocratas. Nesse sentido, Jaeger estende o conceito moderno para a medievalidade quando trata de intelectuais medievais que apresentam esses traços, tanto o apreço pelos textos da antiguidade e do aprendizado através deles, quanto da posição social ocupada por esses indivíduos nos reinos e cidades que estão em expansão. Para o autor, alguns dos melhores representantes desse movimento são João de Salisbury, Bernardo Silvestre, e dois dos três goliardos que analisamos: Pedro de Blois e Gautier de Chatillôn, além do Archipoeta.¹⁶⁸ A fim de cunharem para si um lugar no mundo, os humanistas do século XII passam a explorar o projeto ideológico trifuncional (que divide a sociedade medieval em guerreiros, clero e camponeses, ainda que essa divisão fosse bem mais tênue na realidade) para colocarem o “homem de saber” no topo da hierarquia social citadina, com a poesia atuando como ponto central para a construção desse “homem de saber”. Assim como o jogo da sedução, tão frequente nas poesias clássicas difundidas entre os clérigos e nas poesias cortesãs dos trovadores e minnesänger¹⁶⁹, a busca pelo conhecimento também é intangível, inacabada e irresistível. Segundo Moses,

¹⁶⁷ Idem, p. 17.

¹⁶⁸ JAEGER, S. *What is medieval humanism, anyway?*. Disponibilizado pelo autor em seu perfil no portal academia.edu, em: https://www.academia.edu/7949059/What_is_Medieval_Humanism_Anyway acesso em 10/10/2023.

¹⁶⁹ Trovadores são como ficaram conhecidos os poetas ligados à lírica cortesã occitânica e do norte da atual França, que poderiam também ser músicos, enquanto os minnesänger são poetas cortesãos pertencentes ao Sacro Império, com características parecidas. Em ambos os grupos, esses poetas também poderiam ser guerreiros, logo há uma circularidade de temas ligados à cavalaria e ao amor à dama em ambas as formas líricas.

Quando os poetas do século XII escreveram poemas eróticos, quando eles falaram sobre o amor e o desejo, eles retiraram de teorizações neoplatônicas sobre o lugar do homem no cosmos maior, teorizações que idealizam o homem sábio e colocam ele no coração de um cosmos definido e ligado pelo poder do desejo¹⁷⁰.

Para exemplificar o pensamento humanista, Moses analisa trechos de obras de diversos autores do período, entre eles Guilherme de Conches, que acreditava que a visão humanista do conhecimento e do mundo eram as verdadeiras, em oposição aos modos educacionais praticados até então. Guilherme de Conches utiliza a história dos “filhos de Israel”, construindo o Templo de Jerusalém “com a espada em uma mão e em outra uma pedra”, para traçar um paralelo com sua própria situação, na qual uma minoria (os letrados) luta contra uma maioria (os iletrados) em prol da construção do verdadeiro conhecimento. Thierry de Chartres, contemporâneo de Guilherme de Conches, via os intelectuais como guerreiros, e a ele mesmo como um Lorde, que atrai atenção de diversas pessoas, a maioria indigna e desinteressada pelo verdadeiro conhecimento que poderia ser obtido com a ajuda de mestres como ele, buscando, ao invés disso, apenas poder. Essas teses demonstram um antagonismo desses intelectuais com outros segmentos sociais, o que inclui também os religiosos e membros do clero que não abraçam essas iniciativas de disseminação do conhecimento, desse “novo” trazido pelos humanistas.

Outro famoso humanista, João de Salisbury, construiu a figura do Cornificiano¹⁷¹ para representar o perigo do anti-intelectualismo, identificando assim seus adversários. Em seu comentário à obra *De Nuptiis*, de Marciano Capela, João descreve que o conhecimento se torna produtivo quando é propagado através das artes verbais, ou seja, da poesia, e que os esforços contrários a uma educação clássica rigorosa tentam separar a sabedoria da eloquência, e, portanto, despedaçam a própria filosofia. Retomando os escritos de Thierry de Chartres, João de Salisbury defende que o conhecimento liberta quem o busca das ansiedades do mundo e das necessidades materiais, liberando a mente para se aperfeiçoar através da sabedoria. Para João, esse caminho é o da poesia, que é a teia que liga os diversos campos da filosofia: “grandes poetas, escritores e filósofos entenderam completamente todos os ramos

¹⁷⁰ Original: “When twelfth-century poets wrote erotic poems, when they talked about love and desire, they drew on Neoplatonist theorizing about the place of a man in the larger cosmos, theorizing that idealizes the wise man and placed him at the heart of a cosmos defined and bound by the power of desire.” MOSES, T. *Op. Cit.* p. 123.

¹⁷¹ Rosemary Tobin explica esse termo, apontando que o Cornificiano é uma figura que representa aqueles que defendem um caminho encurtado para o conhecimento, e que tem intenções não nobres com o uso de seu saber, como fazer fortuna por exemplo. É uma referência possível a um homem que teria detratado Virgílio, uma vez que não há, segundo a autora, indícios de que um homem com esse nome estivesse nos círculos de João de Salisbury. TOBIN, R. B. The Cornifician motif in John of Salisbury's *Metalogicon*. *Journal of the History of Education Society*, United States nº13, v. 1, 1984. p. 1-6.

das artes: primeiro os assuntos interligados da gramática e da poesia, então também a lógica, a retórica, a matemática e o resto do *quadrivium*, da filosofia física e da ética”.¹⁷²

De forma semelhante, Bernardo Silvestre também pensa sobre os estudos e o lugar do filósofo na sociedade. Em seus comentários sobre a mesma obra, *De Nuptiis*, e sobre a *Eneida*, Bernardo defende que o tema comum entre essas duas obras, uma vinda da Antiguidade e outra contemporânea de seu contexto, é a ascensão do homem de um mundo material para o mundo da filosofia, na qual o homem busca a redenção do mal e o suporte do bem. Nesse sentido, a poesia é crucial, pois ensina boas virtudes e condena os vícios através do exemplo, por meio da narrativa e do verso, de forma a ser facilmente assimilada, devendo, portanto, ser ensinada primeiro e retomada com frequência:

Através da poesia, o estudante avança pela eloquência para a filosofia prática (ou ativa) e então para a filosofia teórica (ou contemplativa), da qual o mais alto estudo é a teologia. A poesia continua a ser central para a totalidade do curso da educação e da vida, provendo a base estética e moral que suporta toda atividade intelectual.¹⁷³

Moses também trata das interpretações de Bernardo Silvestre sobre o épico virgiliano *Eneida*, em que o humanista medieval analisa diversas passagens, como a jornada de Eneias no mundo inferior (livro 6). O autor explica que as interpretações dos mitos antigos pelos escolares medievais visam, sobretudo, extrair lições sobre a vida em sociedade e paralelos com seu próprio contexto, uma vez que tanto os grandes heróis romanos quanto os clérigos medievais buscavam uma vida plena e sábia. Em sua análise do livro 6 da *Eneida*, Bernardo Silvestre demonstra que Eneias, em sua jornada pelo submundo, busca a sabedoria através de diferentes ramos da *scientia*, representados na geografia daquele mundo e nos nomes dos lugares por onde o herói passa. A costa de Hesper, por exemplo, representa o início dos estudos na poesia, uma vez que Hesper, que lhe dá o nome, é uma estrela de grande brilho, ofuscada apenas pela lua (eloquência) e o sol (filosofia). Para angariar a sabedoria, porém, é necessário se expor às coisas do mundo, e conhecer a Criação através das Criaturas, e esse é um ponto de interesse para os humanistas uma vez que demanda uma reflexão mais

¹⁷² Original: “great poets, writers and philosophers understood thoroughly all branches of the arts: first the linked subjects of grammar and poetry, then also logic, rhetoric, mathematics and the rest of the quadrivium, physical philosophy and ethics” MOSES, T. *Op. Cit.* p. 126.

¹⁷³ Original: “from poetry, the student progresses through eloquence to practical (or active) philosophy and then theoretical (or contemplative) philosophy, of which the highest study is theology. Poetry continues to be central to the whole course of education and life providing the aesthetic and moral base that supports all intellectual activity.” Idem, p. 127.

aprofundada para conciliar a necessidade de estar no mundo com o pensamento ascético, visto como ideal.

Bernardo Silvestre então interpreta a passagem em que Páris precisa escolher entre Vênus, Palas e Juno, cada uma representando um caminho de vida: Vênus representa a vida voltada ao prazer carnal, Juno representa a vida cotidiana e comum, e Palas representa a vida em contemplação filosófica. Para o autor,

A explicação de Bernardo enfatiza que o objetivo final do homem sábio continua sendo a contemplação do divino e uma ascensão acima da mera *temporalia*, mas essa sabedoria primeiramente demanda o envolvimento no mundo prático da experiência diária, das palavras, da ciência e do comportamento humano.¹⁷⁴

De forma semelhante, Bernardo compara dois textos, uma fábula em que uma das Musas, Thalia, é abandonada por Mercúrio e Febo, que tinham levado consigo as outras musas para o céu. Thalia representa a vida prática, a pradaria em comparação às montanhas da contemplação. O outro texto é um excerto de Gênesis, em que as filhas de Laban, Leia e Raquel, são oferecidas em casamento a Jacó. Jacó tem interesse em Raquel, que é bela, porém estéril, em vez de sua irmã, que é cega, porém fértil; a condição de Laban é que Jacó, após anos de serviço, poderá desposar Raquel, se antes manter relações sexuais com Leia. Leia então representa a vida prática e os frutos dessa vida, a família e os filhos, uma vez que não pode contemplar as coisas por conta de sua deficiência. Raquel, por outro lado, representa essa contemplação e uma vida afastada das coisas mundanas. O autor defende que o comentário de Bernardo Silvestre demonstra uma transformação do erótico no intelectual em dois estágios diferentes e subsequentes da vida: “Jacó é o homem sábio que irá ser chamado ultimamente de Israel (Gen. 32:28), isto é, ‘aquele que vê a Deus’, quando ele passar da ação para a contemplação”.¹⁷⁵

Dentro do *Carmina Burana*, temos uma canção anônima que assim como Bernardo, usa a história de Raquel e Leia, mas com o propósito de denunciar o estado decadente dos estudos em seu tempo, que é a CB 6. Em cinquenta versos de oito sílabas cada, o eu lírico lamenta o estado dos estudos no tempo em que vive, em que ao invés de dedicar sua vida toda às letras, os meninos o fazem apenas por alguns anos para então sair pelo mundo, a ensinar. Sua falta de experiência e excesso de arrogância faz com que esses novos mestres entendam

¹⁷⁴ Original: Bernardus’s explication emphasizes that the final goal of the wise man remains contemplation of the divine and an ascent above mere *temporalia*, but that wisdom first demands involvement in the practical world of daily experience, of words, of Science, and of human conduct.” Idem, p. 133.

¹⁷⁵ Original: “Jacob is the wise man who will ultimately be called ‘Israel’ (GEN. 32:28), that is, ‘seeing God’, when he moves from action to contemplation”. Idem, p. 134.

os textos clássicos às avessas, pensando ser Leia a irmã estéril e Raquel a irmã cega; as virtudes se transformam em vícios, as castas em devassas, o trabalho em ócio. A canção termina com um aviso para que os prudentes purifiquem seus corações para não serem castigados no juízo final.¹⁷⁶

A canção reitera as ideias presentes nas interpretações de Bernardo Silvestre no que diz respeito ao papel edificante da poesia, que serve como instrumento de propagação de bons comportamentos e de condenação aos vícios, ao mesmo tempo em que o eu lírico observa a sua volta e desaprova os colegas que estudam pouco, para os seus parâmetros, e falam mais do que devem, incorrendo no pecado do orgulho. Para além do viés moralizante, há um aspecto prático para a preocupação expressa pelo goliardo, que é a incompetência e despreparo desses estudantes, que afeta diretamente a imagem daqueles que de fato se dedicam. Sabemos que as cidades despertam opiniões conflitantes e apaixonadas dos pensadores medievais, que as veem como lugares de oportunidade de trocas de conhecimentos e que são ricas culturalmente, ou como lugares de pecado e devassidão, na qual os homens dedicados às escolas estariam, na verdade, “perdidos”, perseguindo um conhecimento que não é verdadeiro, pois não descende diretamente das Escrituras. Essa canção também representa um ponto de vista recorrente dentro do segmento das canções satírico morais do *Carmina Burana*, que é o da dedicação da vida à contemplação de Deus, a manutenção das virtudes e o afastamento dos vícios, bem como a observação e condenação dos pares que não se comportam dessa maneira esperada, e nossos três goliardos abordam essas questões de diferentes formas.

Ernst Curtius aponta que essa canção representa o tópico do mundo às avessas como um desenvolvimento do tópico antigo conhecido como *adynata*, “seriação de coisas impossíveis”, que eram comumente difundidos por poetas como Virgílio para tecer críticas a comportamentos de seu tempo, voltados a uma pessoa específica ou de maneira geral. No século XII, os *adynata* de Virgílio dividem espaço com Ovídio e outros satiristas para empreender uma crítica, por parte desses poetas, de seu tempo presente, adaptando os motivos antigos a novas alegorias bíblicas. No caso da CB 6, o mundo às avessas é um choque geracional, no qual os velhos têm dificuldade de aceitar as proposições dos novos e se prendem em seus maneirismos antigos, o que inclui a reprodução de “reclamações” antigas. Nas palavras do autor,

¹⁷⁶ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 52-53.

A florescência latina do século XII sofre também esse conflito. Estava possuída do explosivo desejo de criar e do prazer da luta espiritual. Mas os *moderni* desse tempo, por terem de aprender o latim como língua artística, dependem tanto dos modelos antigos que quando protestam, os imitam (e as vezes imitam o protesto de Horácio.)¹⁷⁷

Essa interpretação dessa canção deixa entrever várias dicotomias possíveis, como o sagrado e o profano, o mundano e o divino ou edificante, e o choque entre a cidade e o campo, pois a cidade é um grande estaleiro de mudanças e que demandam conhecimento e técnica para se expandirem, ou seja, o crescimento das cidades é a fonte de demanda do conhecimento e de seu desenvolvimento. Para Le Goff, “nessa reabilitação do trabalho, os desprezados de ontem são absolvidos pela cidade humana, imagem da cidade divina”¹⁷⁸. As disciplinas são expandidas para atender a demanda de atividade da cidade (não somente a física e a mecânica, vitais aos ofícios ligados à arquitetura, por exemplo, mas também a ética e a política, que se fazem necessárias no campo da administração desses espaços citadinos).

Uma dessas disciplinas que se encontra em expansão no século XII é a teologia, que toma o protagonismo especialmente nas escolas parisienses. Tanto Thomas Moses quanto Jacques Le Goff identificam a necessidade de discutir as questões ligadas ao comportamento e as virtudes e vícios por conta da expansão das cidades e a circulação de pessoas e ideias, a reabilitação do trabalho (que será incorporada inclusive por ordens monásticas como a de Cister) e a tomada de consciência do homem enquanto agente de seu próprio destino no além vida, que gera uma série de consequências. Jacques Verger, em sua obra sobre a história da educação medieval, identifica as sementes da universidade medieval justamente nessa tomada de consciência, na necessidade de inclusão de novas categorias sociais e nas reflexões sobre elas.

A Teologia continuava a ser a matéria mais difundida na Cristandade, seguindo uma tradição que começa a se instalar ainda na “Alta Idade Média”, principalmente devido à atividade dos monges, que estudavam as Escrituras e as aplicavam em todos os passos de suas vidas. O estudo das Escrituras nas cidades, porém, tomou outro rumo. Devido à proximidade com outras ciências, (e não só a gramática que era a única matéria estudada pelos monges nos mosteiros) fez com que novas abordagens e problemas fossem levantados acerca do texto sagrado, pela própria natureza do contexto em que estes estudiosos se inseriam.¹⁷⁹ Verger remete o início desta nova abordagem à Anselmo e sua atuação em Laon, grande escola de

¹⁷⁷ CURTIUS, E. *Op. Cit.* p. 141.

¹⁷⁸ LE GOFF, J. Os intelectuais... *Op. cit.* p. 61.

¹⁷⁹ VERGER, J. *Cultura, Ensino e sociedade no Ocidente nos séculos XII e XIII*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2001. p. 115-118.

teologia francesa no século XI. Isso porque para o autor foi Anselmo que “popularizou” a glosa, que se tornou uma ferramenta fundamental para o estudo das escrituras. No século XII, Paris toma o lugar de Laon como principal escola de teologia do reino, especialmente o distrito de Sant Victor. Hugo de Santo Victor explica em sua obra *Didascalicon* como funcionavam os estudos bíblicos, e aponta os livros sagrados e os apócrifos (para que as pessoas não se enganassem, mas também trata de história de alegorias e de outros aspectos das escrituras que podem ser alcançados por intermédio das disciplinas profanas a fim de guiar o aluno pelo caminho necessário da *lectio*, *meditatio*, *otario* e *operatio* (nessa ordem). Fiel a exegese monástica, mas introduzindo visões novas, numa mistura entre dogma e lógica.¹⁸⁰

Verger aponta que a popularidade dos estudos bíblicos pode ser verificada pela grande quantidade de cópias parciais ou completas glosadas que encontramos hoje, e que esses estudos gradativamente passaram da exegese pura das escrituras para questões teológicas mais amplas e profundas. Já no século XI Anselmo de Aosta (ou Bec) reproduziu pequenos tratados teológicos que buscavam “demonstrar por razões necessárias e sem recorrer à autoridade da escritura, o que mantemos pela fé”¹⁸¹. Abelardo parte do mesmo princípio sem recorrer tanto a glosa e focando-se nos aspectos dos textos e em suas dificuldades buscando analogias e formas que expliquem os aspectos da fé sem parecerem argumentos irracionais. Para Verger, a intenção de Abelardo era “com um espírito de humildade e não de orgulho, estando completamente consciente das imperfeições da linguagem humana de colocar os recursos da dialética, e logo, das técnicas concretas da ‘disputa’, que não são, por si sós, nem boas nem ruins, a serviço das formulações que permitem que a razão venha a aderir ao conteúdo da fé sem renegá-la”.¹⁸²

Abelardo é condenado duas vezes por causa disso, sendo visto como arrogante, mas nesse teor de sua obra prevalece nas décadas seguintes em obras teológicas como a de Guilbert de la Poreé, que comenta os Salmos e as cartas de São Paulo além da obra de Boécio; Pedro Lombardo, que escreve o livro das sentenças, que Verger considera como “a expressão de uma teologia muito original ou menos clara, bem informada, completa, em suma, moderna e aberta a todas as conquistas intelectuais e metodológicas de seu tempo.”¹⁸³ e que serve de modelo para as sumas teológicas posteriores, inclusive as de São Tomás.

¹⁸⁰ Idem, op. 119-121.

¹⁸¹ apud. VERGER, J. *Op. Cit.* p. 122.

¹⁸² Idem, p. 124.

¹⁸³ idem. p. 128.

Verger também fala de Allain de Lille, que viveu na segunda metade do século XII e que teve contato com as escolas de Chartres e Paris e escreveu as *Regras de Teologia*, que são axiomas do discurso teológico, com linguagem e corpo conceitual próprio, emprestando a teologia um caráter científico. Alain de Lille também escreveu obras com caráter pastoral, o que refletia seu interesse pela pregação e pelo impacto que essa teologia especulativa teve socialmente.

Essa tendência da teoria especulativa também encontrou resistências, que por um lado representa um desejo de retorno à exegese completa, e por outro a preocupação com outras questões, como a teologia moral, que tem relação com a criação da escola parisiense de direito canônico, e com outras tendências reformadoras. Há também a preocupação crescente com a pregação. Dessas correntes, o autor cita dois religiosos importantes: Pierre le Mangeur, autor de uma história escolástica que foi obra de referência até o fim da Idade Média, e Pedro Cantor e seu círculo de discípulos, cuja obra mais importante é o *Verbum Abreviatum*, um manual de pregação. Verger observa a vontade de aplicação concreta dos estudos bíblicos por parte desses religiosos, uma “preocupação vulgarizadora e pedagógica.”¹⁸⁴. A tensão entre a teologia especulativa e essa mais prática é o que, de certa forma, dá origem à universidade.

Essas tensões têm na canção CB 27, de autoria de Felipe, o Chanceler, um reflexo do impacto das discussões humanistas, presentes no contexto e na cidade em que vive, e encontramos nela reminiscências tanto dos discursos de Bernardo Silvestre em que defende o papel da poesia como maneira de educar, quanto a tensão entre vícios e virtudes presente nas cidades e em seus habitantes, e por fim há também uma defesa da evangelização por meio de parábolas. Vamos a ela:

[1]	[1]
Bueno es confiar	Bonum est confidere
en el Señor de los Señores,	in dominorum Domino,
bueno es esperar	bonum est spem ponere
cuando nuestra esperanza se acabó.	in spei nostre termino.
Tú que en el poder de los reyes	qui de regum potentia,
y no en la clemencia de Dios	non de Dei clementia
tu esperanza estableces,	spem concipis,
te engañas	te decipis
y te apartas	et excipis
de la corte del supremo Señor.	ab aula summi principis.
¿Por qué en el acervo de tus obras	quid in opum aggere
acumulas pecado tras pecado?	exaggeras peccatum?
en Dios debes poner	in Deo cogitatum
tus cuidados,	tuum iacta,

¹⁸⁴ Idem, p. 135.

pero antes corrige	prius acta,
tu pasado,	studeas corrigere,
con el trabajo de tus manos,	in labore manuum
con el sudor de tu frente	et sudore vultuum
gana el sustento diario.	pane tuo vescere!
[2]	[2]
De la cárcel de la carne	Carnis ab ergastulo
salga libre el espíritu,	liber eat spiritus,
para que no nos aten	ne peccati vinculo
las cadenas del vicio	vinciatur
y nos arrastren	et trahatur
los gemidos del infierno,	ad inferni gemitus,
donde el lamento,	ubi locus flentium
donde el rechinar de dientes,	ubi stridor dentium,
donde las penas de la Gehena	ubi pena gehennali
afligirán a todos los malos	affliguntur omnes mali
el día final,	in die novissimo,
el día fatal,	in die gravissimo,
cuando el juez llegue	quando iudex venerit,
y trille la era	ut trituret aream
y arranque la viña	et extirpet vineam,
que fruto no diere.	que fructum non fecerit.
Así el grano de la paja	sic granum a palea
separará	separabit,
y acumulará	congregabit
el trigo en el hórreo de la granja.	triticum in horrea.
[3]	[3]
¡Bienaventurados	O beati
los de corazón puro	mundo corde,
a los que de la suciedad impolutos	quos peccati
del pecado	tersa sorde
el vicio no los mancha,	vitium non inquinat,
ni sus pecados les delatan,	scelus non examinat,
ni les recrimina su acción,	nec arguunt peccata,
que los mandatos del Señor	qui Domini mandata
guardan	custodiunt
y desean en su alma!	et sitiunt!
¡Bienaventurados los que su hambre no sacian	beati qui seu riunt
y confían en el Señor	et confidunt in Domino
y no piensan en el día de mañana!	nec cogitant de crastino!
¡Bienaventurados los que no se implican	beati qui non implicant
en las cuitas temporales,	se curis temporalibus,
que el talento multiplican	qui talentum multiplicant
y la palabra de Dios predicán	et verbum Dei predicant
despreciando las cosas seculares! ¹⁸⁵	omissis secularibus! ¹⁸⁶

([1] Bom é confiar / no Senhor dos Senhores, / bom é esperar / quando nossa esperança acabou. / Tu, que no poder dos reis / e não na clemência de Deus / estabelece sua esperança, / te enganas, / e te

¹⁸⁵ CARTELLE, E. M. OP. Cit. p. 90-91. Todas as traduções das canções para o português brasileiro foram feitas pela autora a partir da versão de Enrico Cartelle, salvo as canções 1 e 19, que foram traduzidas por Maurice Woensel.

¹⁸⁶ HILKA, A. SCHUMANN, O. Op. Cit. p. 64-66.

separas / da corte do supremo Senhor. / Por que no acervo de suas obras / acumulas pecado atrás de pecado? / em Deus deve pôr / teus cuidados / mas antes corrige / teu passado, / com o trabalho de suas mãos, / com o suor de seu rosto / ganhas o sustento diário.

[2]Do cárcere da carne / saia livre o espírito, / para que não nos atem / as cadeias do vício / e nos arrastem / os gemidos do inferno, / de onde o lamento, / de onde o ranger de dentes, / de onde as penas da Gehena / afligirão a todos os maus / o dia final / o dia fatal / quando o juiz chegue / e extirpe a hera / e arranque a vinha / que não deu fruto. / Assim o grão da palha / separará / e acumulará / o trigo no celeiro da fazenda.

[3]Bem-aventurados / os de coração puro / os que da sujidade [saem] impolutos / do pecado / o vício não os mancha / nem se delatam [deles] pecado, / nem suas ações são recriminadas, / que os mandatos do Senhor / guardam / e desejam em sua alma! / Bem-aventurados os que não saciam sua fome / e confiam no Senhor / e não pensam no dia de amanhã! / Bem-aventurados aqueles que não se entrelaçam / nas aflições temporais, / que o talento multiplicam / e a palavra de Deus pregam / depreciando as coisas seculares!)

Tanto Cartelle¹⁸⁷ quanto Traill¹⁸⁸ são breves em suas descrições dessa canção, caracterizando-a apenas como um elogio à confiança a Deus e um aviso para que os pecadores se arrependam. Ao esmiuçarmos os versos, percebemos que cada passagem bíblica citada é propositalmente escolhida para potencializar o efeito evangelizador, pois são passagens bastante conhecidas e reproduzidas no cânone. A Bíblia é a maior voz de autoridade que a Cristandade possui, e Felipe a utiliza para formar uma linha narrativa bastante clara em que primeiro apresenta as benesses da fé, para depois expor os pecados e suas consequências a fim de que na repetição, ao final, da mensagem dos primeiros versos, o efeito seja potencializado. A canção 27 se inicia com uma reminiscência dos Salmos, em que a fórmula “bom é confiar” é utilizada logo no começo do salmo 117: “é melhor abrigar-se em Iahweh/ do que confiar no homem/ é melhor abrigar-se em Iahweh do que confiar nos nobres”¹⁸⁹. Esse salmo, que é cantado em dias de festa e em procissão, tem um tom bastante similar ao da canção no que diz respeito à exortação da fé e da confiança em Deus.

No verso 5, o eu lírico avisa que aqueles que confiam nos homens (“o poder dos reis”) ao invés da clemência de Deus estão se enganando e se afastando do paraíso prometido, estendendo as reminiscências com o salmo citado. Mais uma vez há a menção da necessidade de remissão dos pecados e correção dos comportamentos, e o que chama a atenção são os dois versos finais, que são referência ao Gênesis¹⁹⁰, quando Deus está condenando Adão e Eva à uma vida de sofrimento e pesar por terem comido do fruto proibido. É interessante que essa seja a passagem mencionada na canção, pois lhe dá um dois sentidos complementares: o

¹⁸⁷ Idem, p. 90.

¹⁸⁸ TRAILL, D. *Carmina Burana*. Vol I. Massachusetts/ London: Harvard University Press, 2018. p. 482.

¹⁸⁹ BÍBLIA. A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Editora Paulus, 2002. Salmo 117, v. 8-9. p. 988.

¹⁹⁰ Idem. Gênesis, 3, 19. p. 38.

primeiro, mais latente, é de que o sofrimento cristão é a única forma de acessar o paraíso no além vida, portanto é necessário viver uma vida de contrição e penitência tomada dos ideais monásticos; o segundo diz respeito ao trabalho em si e o sustento que se tira dele, com um sentido implícito de que qualquer tipo de desvio, suborno e forma de se aproveitar de outras pessoas é um pecado que precisa ser corrigido. Além disso, o trabalho é representado claramente como uma forma de viver em virtude e com honestidade, uma visão que demonstra a ressignificação do trabalho nesse contexto, de castigo para uma forma de edificar.

Outras formas líricas tratam o trabalho de maneira mais sutil, conforme analisa Mateus Sokolowski em seu trabalho sobre as cantigas produzidas nas cortes ibéricas.¹⁹¹ Trabalhando com cantigas circulantes no contexto, o autor seleciona uma em particular, presente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional e de autoria de Afonso X (1221-1284), na qual, por meio de um mecanismo poético conhecido como *hablar en gasaiado*¹⁹² (em que o que está escrito nos versos é o oposto da intenção do autor e essa inversão é que causa o riso) trata da ascensão social de um tal vilão de nome Ansur. O que, à primeira vista, parece uma canção que escarnece o trabalho pois é através dele que esse vilão pretende ascender socialmente, na verdade esconde uma nuance que coloca o trabalho sob uma luz mais positiva. Em ambas as canções podemos ver essas mudanças comportamentais sendo representadas, ainda que com propósitos diferentes: o monarca, de entreter e fazer rir, e o goliardo de, além de entreter, ensinar e transmitir valores ligados às ideias circulantes nas escolas.

Na segunda estrofe, o “cárcere da carne” representa os desejos, não somente sexuais mas todos os que se ligam ao corpo e levam aos vícios, que são como correntes atrelando o ouvinte ao inferno, que é descrito detalhadamente nos versos que se seguem: o “ranger dos dentes” é retirado de Mateus¹⁹³, em uma passagem que descreve a fé inabalável de um centurião e que leva Jesus a comentar que os “herdeiros naturais das promessas”, ou seja, os judeus, terão seus lugares tomados por povos do oriente e do ocidente pois estes acreditam nas suas palavras enquanto seu próprio povo duvida delas. Logo, aqueles que insistem nos vícios serão excluídos do reino dos céus no dia do juízo final, e queimarão na Gehena, o inferno judeu. Após descrever a chegada do juízo final, o eu lírico mais uma vez se utiliza da

¹⁹¹ SOKOLOWSKI, M. *Trabalho e Servidão segundo as Cantigas de Santa Maria e as Siete Partidas de Afonso X (1252-1284)*. Tese de Doutorado defendida ao programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2022. p. 112-113.

¹⁹² esse conceito foi elaborado pelo pesquisador Paulo Sodré, em sua obra *O riso no Jogo e o jogo no riso na sátira galego portuguesa*, que citamos anteriormente, e que demonstra o desenvolvimento bastante diverso da sátira em língua romance da sátira latina que é nosso foco, pois esta segue os modelos clássicos enquanto aquela representa o intrincado jogo político e social das cortes ibéricas.

¹⁹³ BÍBLIA, *Op. Cit.* Mateus, 8, 5-13. p. 1716-1717.

passagem de Lucas em que descreve a figueira que não dá frutos, e por isso deve ser cortada, que também está presente na CB 26, seguida de uma dupla reminiscência de ambos Mateus, que na pregação de João Batista, mais uma vez temos a imagem da árvore infrutífera que é cortada, seguida da separação do trigo da palha, que deve ser queimada¹⁹⁴, e Lucas, que narra o mesmo episódio.¹⁹⁵

Na última estrofe a reminiscência clara ao sermão da montanha (também chamado de “as bem-aventuranças”¹⁹⁶) logo no primeiro verso também constitui um retorno ao tom da primeira estrofe, que começa em exaltação e demonstrando uma certa circularidade do tema geral da canção. Nessa estrofe, o elogio é direcionado àqueles que se mantêm inabaláveis em sua fé e em seu comportamento, que não incorrem nos vícios narrados nos versos anteriores. No verso “bem aventurados aqueles que não saciam sua fome” podemos perceber como os ideias monásticos de santidade através da contrição de todos os impulsos do corpo, incluindo a fome, é resgatado como exemplo na canção e estendido nos versos seguintes em que o eu lírico elogia aqueles que não se envolvem nas aflições temporais, mas que “multiplicam os talentos”, uma referência à parábola dos talentos presente em Mateus¹⁹⁷, na qual um senhor deixa cinco, dois e um talento com cada um de seus servos, respectivamente, e cada um deles multiplicou os talentos recebidos à exceção do que recebeu apenas um, pois decidiu enterrá-lo. Este foi punido por isso, pois a intenção da história era de defender a evangelização, o espalhar da palavra; logo, *aquele que recebe a palavra, mas a guarda para si é culpado e preguiçoso, e merece punição*. Na canção, o eu lírico defende tanto o afastamento das questões seculares quando a evangelização, um sentimento latente nas ordens mendicantes que surgem por volta do contexto de Felipe o Chanceler.

Outra canção de Felipe o Chanceler é adereçada aos mestres. Vejamos a CB 23:

[1]	[1]
Mira, tú que conoces las Escrituras	Vide, qui nosti litteras
y a vivir con rectitud enseñas,	et bene doces vivere,
qué es lo que enseñan las Escrituras,	quid sit doctrina littere,
sobre qué y para qué las empleas.	de quo et ad quid referas.
Con diligencia considera,	diligenter considera,
si eres maestro, lo que enseñas,	si sis doctor, quid doceas,
y lo que enseñas, eso observa,	et quod doces, hoc teneas,
no vayas a perder con tus obras	ne tua perdant opera
DE LA VIDA ETERNA LA CORONA.	ETERNA CHRISTI MUNERA.
[2]	[2]
Mira, tú que cultivas el estudio	Vide, qui colis studium

¹⁹⁴ Idem, Mateus 3, 1-12. p. 1706-1707.

¹⁹⁵ Idem, Lucas 3, 1-17. p. 1792-1793.

¹⁹⁶ Idem, Mateus, 5, 1-12. p. 1710-1711.

¹⁹⁷ Idem, Mateus, 25, 14-30. p. 1749-1750.

de Dios en el ministerio,	pro Dei ministerio,
no hagas equivocado uso de tu estudio,	ne abutaris studio
suspirando por el dispendio	suspirans ad dispendium
del lucro, ni te hagas del vicio partícipe,	lucri, nec te participes
haciéndolo de la vida compañero,	coniuge vite vitio;
pues yo muchos encuentro	namque multos invenio,
que son de él partícipes	qui sunt huius participes,
DE LA IGLESIA LOS PRÍNCIPES.	ECCLESIARUM PRINCIPES.
[3]	[3]
Mira, tú que debes alcanzar	Vide, qui debes sumere
la gloria de la religión	religionis gloriam
por la gracia de Dios,	summi per Dei gratiam,
que no te pueda engañar	ne te possit decipere
ni te arrastre a la perdición,	nec trudat in interitum
al cogerte desprevenido, el Filisteo	Philisteus improvide
- pues las Dalilas son seres traicioneros.	-namque prodent te Dalide-,
¡Que no pierdas el honor ganado	ut non amittas meritum,
OH DIOS, DE TUS SOLDADOS! ¹⁹⁸	DEUS, TUORUM MILITUM! ¹⁹⁹

([1] Olha, tu que conheces as Escrituras / e a viver com retidão ensinas, / que é que ensinam as Escrituras,/ sobre o que e para que as emprega./ Com diligência considera,/ se és professor, o que ensinas,/ e o que ensinas, isso observa,/ não vais a perder com suas obras / A COROA DA VIDA ETERNA.

[2] Olha, tu que cultivas o estudo / de Deus o ministério,/ não faça uso equivocado de seu estudo,/ suspirando pelo dispêndio / do lucro, nem te faças partícipe do vício,/ fazendo-o companheiro de vida,/ pois eu muitos encontro / que são dele partícipes / OS PRÍNCIPES DA IGREJA.

[3] Olha, tú que debes alcançar / a glória da religião / pela graça de Deus,/ que não te possas enganar / nem te arraste à perdição,/ ao pegar-te desprevenido, o Filisteu / -pois as Dalilas são seres traçoeiros - / que não percas a honra ganha / Ó DEUS, DE TEUS SOLDADOS!)

Cartelle aponta que essa canção contém, nos últimos versos de cada estrofe, trechos de um conhecido hino de Santo Ambrósio, presente na *Annalecta Hymnica*²⁰⁰, bem como uma fórmula comum aos hinos medievais na terceira estrofe. Traill, por sua vez, enfatiza na separação da conduta ideal para o monge (que deve estar vigilante às tentações) e o padre (que deve se manter longe dos subornos)²⁰¹. O eu lírico se dirige nessa canção aos clérigos, visto que são eles que “conhecem as escrituras” e as “ensinam com retitude”. Na primeira estrofe, pede que esses clérigos observem bem as escrituras que ensinam aos outros, que absorvam suas mensagens e vivam de acordo com elas, para evitar que “com suas obras”, ou seja, através de comportamentos indesejados, perca a “coroa da vida eterna”, um tema que

¹⁹⁸ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 84-85.

¹⁹⁹ HILKA, A. SHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 58.

²⁰⁰ vol. 50, nº 17, p. 19 apud CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 84.

²⁰¹ TRAILL, D. *Carmina...* *Op. Cit.* p. 480.

também está presente na CB 22. Na segunda estrofe, o eu lírico se dirige aos clérigos que se dedicam aos estudos da teologia e os alerta para que não sejam movidos pela avareza, “suspirando pelo dispêndio do lucro”, o que é uma referência aos mestres que são pagos por seus alunos e que consistiam na maior força intelectual das escolas e universidades medievais, pois sua fama atraía alunos, especialmente no século XII, e para que também não se desvirtuem do caminho da virtude, participando em atividades mundanas e incorrendo nos vícios.

O eu lírico avisa que “encontra muitos que são partícipes do vício” o que pode se referir tanto a estudantes boêmios (exatamente como os goliardos são descritos por grande parte dos especialistas) quanto pessoas de dentro da igreja, outros clérigos estudantes, os “príncipes da Igreja”. Por fim, a terceira estrofe se volta para a contrição dos impulsos sexuais, ao determinar que quem ouve a canção deve buscar a “glória de Deus” na religião e não cair em perdição, pois “as Dalilas são seres traiçoeiros”, em referência ao texto de Juízes²⁰² em que é narrada a história de Sansão, que havia sido abençoado com força sobre humana e com ela batalhava contra os filisteus, mas que foi traído por sua amante Dalila, que descobriu que seus cabelos eram o segredo de sua força e contou aos seus inimigos, que puderam capturá-lo após seus cabelos terem sido cortados. Durante a Idade Média, o nome de Dalila é utilizado para se referir à prostitutas em diversas fontes, inclusive em outras canções do *Carmina Burana*, e nessa canção sua menção ganha a dimensão de que não é possível se relacionar com mulheres sem “perder a honra ganha”. Nessa última estrofe a fórmula retirada dos hinos religiosos faz alusão à ideia de que os cristãos são “soldados de Deus”, o que estava muito em evidência durante esse período por conta das cruzadas.

De maneira geral, esse é o tom das canções presentes no segmento satírico moral do *Carmina Burana*. Utilizando-se das discussões provenientes das escolas e da nova teologia, apoiando-se nas Escrituras tanto quanto nos autores pagãos para que suas ideias sirvam de exemplo comportamental e transformando todas essas nuances em poesia para que a mensagem seja melhor compreendida por seus pares, os goliardos que selecionamos para este trabalho se colocam como agentes em seu contexto, como pensadores que tinham na poesia uma ferramenta a mais de propagação de suas ideias, pois como vimos todos os três personagens tiveram contribuições importantes em outros campos e com outros formatos textuais. Suas poesias presentes no *Carmina Burana* são, ao mesmo tempo, exercício de erudição, entretenimento para seus pares e obras com o intuito de evangelizar, e veremos

²⁰² BÍBLIA, *Op. Cit.* Juízes, 16. p. 374-376.

todas essas nuances no decorrer do trabalho. O humanismo medieval proporciona, através das escolas, novas formas de argumentar a respeito da doutrina, e há uma mudança de eixo, da autoridade do texto bíblico em si e por si própria para a autoridade do texto bíblico baseada nas inovações trazidas pelo estudo da teologia, e vemos que Felipe utiliza de argumentos em sua canção, amparados pelos Evangelhos, para expor seu ponto de vista, o que sugere a familiaridade do Chanceler de Paris com os temas tratados nas escolas às quais seu cargo o ligava.

2.2. SEXUALIDADE, CULPA E CONFISSÃO

O humanismo medieval também produz argumentos que partem de um ponto de vista mais positivo em relação ao papel da sexualidade na vida dos fiéis. Thomas Moses analisa três obras fundamentais de dois autores que representam esse movimento, a *Cosmographia*, de Bernardo Silvestre, e *De Planctu Naturae* e *Anticlaudianus* de Alain de Lille, escritas em 1147, 1160 e 1181 respectivamente, por serem obras nas quais os autores exploram a poesia e a contemplação de si, no que concerne a escrita e o pensamento em relação ao comportamento, especialmente sexual. Começando pela *Cosmographia*, o autor narra como Bernardo estrutura sua obra a fim de demonstrar o lugar reservado ao sexo dentro do plano divino. Ao dividir a criação em três partes, na qual Deus é a primeira parte, os animais a terceira e os seres humanos a segunda parte, responsáveis pela ligação entre as outras duas, Bernardo também divide a Criação em dois momentos: o *Megacosmos*, no qual se ordenam os elementos, e o *Microcosmos*, a formação do homem e sua vida mundana. No Megacosmos residem os grandes valores, como a paz, o amor e a ordem, resultados da junção entre natureza e mente (ou consciência).

Bernardo representa essa união em cinco hipóstases, ou substâncias, todas derivadas da primeira (Deus) e da junção da segunda (Noys, ou consciência) com a terceira (Natura), resultando em Imarmene (o tempo, ou a linha temporal) e Actualia, o agora. O interessante para o autor é o lugar da criação do homem, por Noys, em que em um jardim paradisíaco este deve aprender a conviver com suas duas “metades”, o intelecto e o corpo. Segundo Moses, “a sua forma de homem ideal se situa no coração na fecundidade animal natural e o entendimento intelectual – um microcosmo do impulso criador original na mente divina de

Deus”²⁰³. Essa obra de Bernardo contém algumas poesias, e o autor destaca duas em que a atividade sexual é representada como parte do plano divino, não apenas com propósito reprodutivo, mas também de prazer, relacionada ao tato, o último e menos sublime dos sentidos em sua obra. Porém, é o sentido reprodutivo que o eleva ao plano divino, uma vez que possibilita a perpetuação da espécie humana, logo, na renovação orquestrada pela Natura, a terceira hipóstase, no mundo.

Essa proposição de Bernardo Silvestre encontra ecos em outros escritos. Alain de Libera, historiador francês especialista em filosofia medieval, em sua obra sobre as ideias circulantes na Cristandade Latina aponta que, no que concerne o sexo, há uma disputa entre esses diferentes discursos, da contrição e da liberação, e o próprio papel do sexo na vida dos cristãos para além da reprodução. Para o autor, esse antagonismo ao sexo vai além de uma dualidade mosteiro versus cidade, e ao mesmo tempo não se trata de uma defesa incondicional do sexo (e nesse ponto, o autor menciona a “figura do goliardo” como um libertino, o que veremos ao longo do trabalho que não corresponde exatamente a realidade). Na verdade, essas obras do humanismo medieval tentam contrapor outras tendências conservadores, voltadas ao que o autor chama de “ascetismo filosófico”, um retorno a uma moralidade retirada de Agostinho de total repulsa pelo mundano.²⁰⁴

No que diz respeito à Alain de Lille, Moses aborda suas obras *De Planctu Natura* e *Anticlaudianus*, o primeiro, de teor satírico sobre os vícios humanos e o segundo sobre a criação do homem perfeito, em corpo e alma, por Deus e pela natureza. Em *De Planctu Natura*, Alain de Lille amplia a visão presente na *Cosmographia* de Bernardo Silvestre de que a escrita é uma manifestação do plano divino, assim como também o é a reprodução através do sexo. Deus teria ordenado o universo como uma gramática, regrada e previsível, em que diferentes elementos se combinam. Dessa forma,

A gramática verbal humana e a gramática sexual humana são ontologicamente equivalentes no sistema de descendência de Deus de Alain, assim como eram implicitamente na *Cosmographia*. A escrita de um homem e sua atividade sexual não estavam apenas metaforicamente ligados, mas eram equivalentes em algum modo ‘real’: como manifestações ontologicamente paralelas da ideia original de Deus, ambas as atividades participam implicitamente da divindade de Deus, na mesma extensão.²⁰⁵

²⁰³ Original: “in his ideal form man stands at the heart of natural animal fecundity and intellectual understanding – a microcosmo of the original creative impulse in the divine mind of God” MOSES, T. Op. Cit. p. 137.

²⁰⁴ LIBERA, A. O pensar na Idade Média. Lisboa: Edições 34, 1999. p. 192-193.

²⁰⁵ Original: “human verbal grammar and human sexual grammar are ontologically equivalent in Alain’s system of descent from God, as they were also implicitly in the *Cosmographia*. A man’s writing and his sexual activity are not just metaphorically related, but equivalent in some ‘real’ way; as ontologically parallel manifestations of God’s originary idea both activities implicitly participate to the same extent in God’s divinity.” MOSES, T. Op. Cit. p. 141.

Não é por acaso que a reprodução sexual é identificada com a gramática, e neste caso falamos da gramática latina pois esta era a única organizada e aprendida nas escolas. Robert Swanson, em sua obra sobre o renascimento do século XII, observa que, das artes do *trivium*, que era o currículo obrigatório em todas as escolas, a gramática era a primeira a ser aprendida por ser a base de todas as outras artes da linguagem e ser imprescindível nos estudos do *quadrivium*.²⁰⁶ Ler e escrever em latim era o início de qualquer trajetória intelectual, assim como o nascimento, possível através da reprodução, é o início da vida.

Na poesia de Alain de Lille, Natura é retratada como pura e desejável, e seu vestido tem um rasgo que simboliza a falta de controle e indulgência do homem em seus desejos; Vênus e o cupido, outras personagens presentes na alegoria da canção, são representadas como subordinados de Natura, que, no caso de Vênus, se cansa de seu papel de assegurar a reprodução e rompe com Natura para produzir, juntamente com Antigenius, uma criatura chamada “jocus” que derrama no mundo os vícios. O cupido, por sua vez, é representado como um oxímoro, espelho da própria natureza do amor.

Esses personagens dentro da poesia tem o papel de alertar o homem sobre a volatilidade do desejo e a dificuldade de controlar os impulsos, ao mesmo tempo em que os impulsos, tanto sexuais quanto criativos, são manifestações de Deus e de seu poder. Em outro momento, Natura é apresentada juntamente com materiais para escrita, como cálamo (uma espécie de caneta) e tábuas de argila, e como tutora de Vênus, que aprende a gramática com ela e deve reproduzi-la. Nesse sentido, tudo é visto como ato de escrita, desde a criação por Deus até o uso mundano do cálamo (para reproduzir letras) e do pênis (para perpetuação humana). Para o autor, Alain

Se preocupa com a energia sexual mal direcionada, mas ele não pode deixar de ver o poder fálico inerente no papel do clérigo no mundo e ver, metaforicamente, através do veículo da linguagem da gramática, como a função literária do clérigo e a energia sexual eram ambas fragmentárias, reflexos temporais do ato originário da criação e das ideias que fluem da mente divina.²⁰⁷

Já a obra *Anticlaudianus*, a poesia que dá continuidade às ideias de *De Planctu*, trata da criação do homem novo, um amálgama do pensamento humanista do século XII em que o homem perfeito derrota os vícios e traz através da vida vivida em virtude uma era de ouro

²⁰⁶ SWANSON, R. *Op. Cit.* p. 109-111.

²⁰⁷ Original: “[Alain] worries about misdirected sexual energy, but he could not help but see the phallic power inherent in the clerk’s role in the world and see metaphorically, through the vehicle of the language of grammar, how the clerk’s literary function and sexual energy were both fragmentary, temporal reflections of the originary act of Creation and the flow of Ideas from the divine mind”. MOSES, T. *Op. Cit.* p. 146.

para a Terra; diferentemente de outros autores neoplatônicos, Alain de Lille não se retém à representação do cosmos nessa obra, com Natura, Vênus e outros personagens complexificando a existência humana, mas sim representando o homem perfeito de forma linear, uma criação divina que não se deixa tentar pelo erótico. Imbuído de corpo e alma, o homem perfeito recebe as virtudes como presente, e de Sophia (a sabedoria) recebe as sete artes liberais e a teologia. Moses chama a atenção para o fato de Alain de Lille apontar a facilidade de exercer a virtude da nobreza quando se pertence a um status econômico e social mais elevado, que permite ao homem a contemplação, ao fazer da fome, da pobreza e da dor os inimigos do homem novo; enquanto em outras instâncias da religião a pobreza e o jejum são parte de uma devoção almejada, os humanistas rejeitam esses aspectos por se colocarem no caminho de uma vida de estudos. O autor explica que os humanistas medievais, ao buscar incorporar o erótico na sua visão de vida, o representa como parte da jornada para a sabedoria, que passa pelo terreno em direção à contemplação do divino.

Outro aspecto dessa contemplação da esfera sexual na vida humana vem do próprio interesse nas coisas que concernem a natureza e seus ciclos, que está presente nas três obras apresentadas por Moses. Para Swanson, na tentativa dos humanistas de entender o lugar da humanidade e seu lugar na criação, Deus acaba por assumir um papel secundário no que diz respeito aos acontecimentos, sendo a Natureza uma criação divina perfeita em si e autossuficiente. Nessas três obras há também a ênfase do papel do ser humano em sua própria salvação, que “deve aceitar as responsabilidades morais de distinguir entre o bem e o mal, e derrotar [esse] último”²⁰⁸. É desse foco no protagonismo humano na distinção entre o bem e o mal e o livre arbítrio de escolher um desses caminhos que vem o discurso sobre o sexo do ponto de vista humanista, e é exatamente esse ponto de vista que vemos nas canções de Pedro de Blois, mais adiante.

A contribuição do humanismo medieval no que concerne a questão do desejo sexual é reunir, como duas metades de um mesmo ser, o que havia sido dividido por Paulo em seus escritos, muito discutidos pelos autores patrísticos. Paulo, em suas cartas, defende que o homem que se casa é aquele que não consegue viver em continência de seus impulsos sexuais e escolhe o casamento como um “mal menor”, uma vez que o sexo é permitido dentro de uma união que teve o aval da Igreja. No entanto, este homem casado não pode mais se dedicar completamente a Deus, pois deve dispendar tempo e atenção à sua esposa e, portanto, se torna

²⁰⁸ Original: “must accept the moral responsibilities of distinguishing between good and evil, and defeat the latter”. SWANSON, R. *Op. Cit.* p. 113.

um homem dividido entre o mundano e o espiritual.²⁰⁹ Para os humanistas medievais, o sexo é incorporado à busca por elevação espiritual e não representa uma ameaça a essa jornada, e é assim que ele é retratado, em certa medida, por Pedro de Blois. A porção positiva do sexo, como uma ferramenta no plano divino para a perpetuação da espécie humana, e, no caso de *De Planctu Natura* como manifestação em si da vontade divina e de seu impulso, é contraposta com argumentos anti-sexuais nas três canções atribuídas a ele que pertencem ao segmento das canções satírico-morais que tratam sobre os desejos sexuais.

A visão de Pedro de Blois nessas três canções se aproxima mais do *Anticlaudianus* de Alain de Lille, uma vez que também almeja alcançar esse homem perfeito que venceu os impulsos sexuais, além de ter ecos dos ideais ascéticos, beneditinos e cistercienses, pois nas três canções o eu lírico urge para que aqueles que incorrem nos pecados da carne fujam desses impulsos, afastem-se do mundo, das mulheres, se arrependam e cumpram suas penitências. Essas ideias ascéticas também estão ecoando dentro das escolas através de um viés filosófico, no qual a contrição dos impulsos é a maneira de alcançar a contemplação filosófica, sem, no entanto, pregar o completo celibato. Segundo de Libera, o mote desse pensamento é a temperança, o equilíbrio, a “justa medida” à qual os medievais devotam muita atenção e que perpassa as mais diversas formas de poesia lírica e épica. Portanto, Pedro de Blois e, em menor monta, Felipe o Chanceler, estão “cercados por todos os lados” por essas ideias negativas com relação ao sexo, mas que não tratam o sexo como um pecado irremediável, e sim como um “deslize” que uma vez remediado, não impede a jornada rumo ao Paraíso, e essa informação é crucial para desvendar o tom de suas canções.

É necessário mencionar que vários especialistas²¹⁰ concordam que as canções goliardas, e dentre elas as canções de Pedro de Blois, são direcionadas a seus pares, e no caso de Pedro, seus pares são os homens da Igreja presentes nas cortes e os outros intelectuais, os membros das escolas e aqueles que, como demonstrada na CB 6 mencionada acima, estão “deixando de lado” seus estudos para atuar em diferentes esferas da sociedade. Para esses homens, a visão cosmológica do sexo como parte do plano divino não se aplicaria a eles mesmos, mas aos leigos, aos outros. Homens de letras e religiosos, porém, devem ter outras prioridades. No entanto, devemos mencionar que nas três canções, em maior ou menor grau, há uma certa leniência com relação ao sexo praticado na juventude, pois é esperado dos jovens que ajam impulsivamente e seguindo seus desejos.

²⁰⁹ LIBERA, A. *Op. Cit.* p. 178.

²¹⁰ Dentre eles Paul Zumthor e Jacques Verger, além de alguns tradutores e editores do *Carmina Burana* para o idioma espanhol, como Juan Estevez Sola e Enrique Cartelle.

Tal leniência também é observada nas canções dos outros segmentos do manuscrito, nas quais o sexo por vezes é retratado como positivo, seguindo a linha humanista, e por vezes é usado como uma forma de causar humor através do exagero, como é o caso, por exemplo, da CB 76²¹¹. No segmento satírico moral, no entanto, o sexo tende a ser representado mais negativamente, e especificamente para Pedro de Blois, o problema é o clérigo, como dissemos, mas sobretudo o clérigo *idoso* que insistem em seguir seus impulsos sexuais quando, em tese, deveriam estar cientes das implicações espirituais para tais comportamentos, uma vez que já teve contato com as Escrituras e os cânones que tratam do assunto, e já “passou da idade” de tal comportamento ser visto como natural e tratado com menos rigor.

Olhemos para a canção 29 (CB 29):

[1]	[1]
¡Em el hoyo de la miseria	In lacu misere
y en el lodo de la lujuria	et luto luxurie
te revuelcas, y en vano	volveris, inutile
pierdes el tiempo, Pánfilo!	tempus perdens, Panphile!
¿Es que no temes	cur offensas numinum
a la divinidad las afrentas	aut derisum hominum
o las burlas de la gente	non metuis,
mientras tiras por tierra	dum destruis
tu cuerpo, tu alma y tu hacienda?	corpus, rem et animam?
¡Salva, al menos, la parte	salva saltem ultimam
final de tu existencia,	vite portiunculam,
ofrendando a la divinidad	offerens celestibus
en lugar de las flores de tu mocedad	pro iuvente floribus
los rastros de tu ancianidad!	senectutis stipulam!

([1] Na cova da miséria / e no lodo da luxúria / te atiras, e em vão / perdes o tempo, Pânfilo! / É que não temes / as afrontas à divindade, / ou as piadas da gente / enquanto atira por terra / teu corpo, tua alma, seus bens? / Salva, ao menos a parte / final de sua existência / oferecendo à divindade / no lugar das flores de sua mocidade / os rastros de sua ancianidade!)

Cartelle descreve essa canção apenas como uma admoestação contra o apetite sexual desenfreado, atribuindo-a a Pedro de Blois²¹²; Traill, por outro lado, a descreve como uma reprimenda ao sexo no geral, pois sua prática pode causar dependência, como uma droga, e ainda aponta que o nome Pânfilo, a quem o eu lírico se refere, significa “amante promíscuo”²¹³.

²¹¹ Na qual o eu lírico narra suas aventuras em um prostíbulo. Trabalhamos com essa canção em nossa dissertação: RIBAS, H. M. *Op. Cit.* p. 87 e seguintes.

²¹² CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 93.

²¹³ TRAILL, D. *Op. Cit.* p. 482.

Nessa canção²¹⁴, Pedro abre os dois primeiros versos resgatando o salmo 39²¹⁵, no qual o eu lírico narra a forma como Deus o resgata da miséria e lhe ouve as preces. Pedro diz a quem ouve que essa pessoa se encontra na miséria e envolto em um lodo de luxúria, desperdiçando tempo enquanto se debate nesse lugar de pecado, e chama esse ouvinte de Pânfilo. Pânfilo, por sua vez, é um personagem de uma das comédias de Terêncio²¹⁶, que conforme aponta Cartelle, em nota, se torna sinônimo de um homem jovem, imprudente e impulsionado pela luxúria. No quinto verso, o eu lírico pergunta a esse homem Pânfilo se ele não teme as afrontas cometidas diante de Deus, e nem as piadas das pessoas (o que Cartelle aponta ser uma referência provável à idade desse Pânfilo, avançada demais para que seus atos sejam amenizados pela juventude) enquanto desperdiça seu corpo, alma e riquezas com tais levandades. Nos últimos cinco versos, Pedro exorta a esse Pânfilo que ao menos salve o fim de sua vida para Deus, lhe ofereça ao menos o restolho (termo agrícola que designa o campo pós-colheita) de sua velhice no lugar das flores de sua mocidade.

A primeira estrofe introduz o assunto geral da canção, que em tom de conselho se dirige a um homem (ou homens, no geral) mais velho que insiste em perseguir os impulsos sexuais ao invés de “agir conforme sua idade” e entregar o que lhe resta de tempo à adoração a Deus. Há pelo menos duas esferas de interpretação nesse tema: a primeira, partindo da tradição clássica da sátira romana, que em poetas como Juvenal e Tibulo podemos ver a ridicularização do homem velho que insiste em agir como jovem. Ambos os satiristas, bem como vários outros poetas clássicos, são lidos e estudados pelos eruditos medievais, em escolas catedrais e então nas universidades, e seus textos são referenciados largamente no *Carmina Burana*.

A segunda esfera diz respeito ao código moral ensinado e reiterado nas escolas e nas cortes, que se faz presente também nos mosteiros e nas fileiras eclesiásticas, que trata da contenção dos impulsos sexuais como parte primordial da doutrina cristã. O sexo está ligado

²¹⁴ É interessante perceber os títulos dados por Cartelle e Vollmann para essa canção. O primeiro a intitula “Temor de Dios”, o que evoca o sentimento geral dos versos. O segundo, por outro lado, traz o título original presente no manuscrito: “De conuersione hominum” ou “da conversão dos homens”, que reforça o caráter didático, se não dos versos em si, dos argumentos presentes neles. Lehtonen aponta, em relação à esse título, de que ele se aplicaria ao bloco de canções que compreende as canções 29-32. Além desse título presente no manuscrito, há outros três: “de correctione hominum” que compreende as canções 26-28, “de ammonitione prelatum” que compreende as canções 33-38 e por fim “de cruce signatis” que compreende as canções 46-55, sobre as cruzadas. CARTELLE, E. M. *Op. Cit.*, p. 93; VOLLMANN, B. K. *Op. Cit.*, p.68; LEHTONEN, T. *Op. Cit.* P. 17.

²¹⁵ Lemos na terceira estrofe do salmo 39: “ele me fez subir da cova fatal / do brejo lodoso / colocou meus pés sobre a rocha / firmando meus passos.” BÍBLIA. *Op. Cit.* p. 903. Para a versão da Vulgata, consultar: <https://www.bibliacatolica.com.br/vulgata-latina/liber-psalmorum/39/> Acesso em 09/05/2023. estrofe 3.

²¹⁶ Mais precisamente, a comédia “a sogra”, na qual o personagem Pânfilo resiste ao casamento arranjado por seu pai por estar apaixonado por uma prostituta.

ao pecado original e, portanto, aqueles que desejam seguir para o paraíso no além vida devem abster-se dele o máximo possível. O que chama a atenção nos últimos versos é a súplica para que aquele que ouve mude de atitude imediatamente, que tente salvar o tempo que lhe resta; os pecados de sua juventude ficam no passado, são relevados como comportamento tipicamente jovem, mas que não deve ser repetido em uma idade mais avançada. Ambas as tradições, clássica e cristã, convergem no mesmo ponto dos comportamentos aceitos ou rejeitados socialmente e que são observados e representados por poetas como Pedro, e a primeira estrofe da canção 29 mostra isso com primazia ao referenciar os salmos e a comédia romana lado a lado.

[2]	[2]
Quizá en el juego de Venus	Forsan ludo Veneris
Te abrasas hasta el agotamiento,	ultra vires ureris,
Para encontrar remédio	ut amoris tedium
en el placer de la carne al tedio.	tibi sit remedium.
Mas aunque tú hasta la medula	sed si te medullitus
Por completo exausto	exsiccatur penitus
Te agotes	exhaurias,
Hasta enfermar	ut febrias,
Nada con todo ganarás,	nichil tamen proficis,
Ya que con el tiempo sin fuerzas te quedarás;	dum ad tempus deficiis;
Pues más estrechamente te atacará	nam insurget artius
La hidra de muchas cabezas	Hydra multiplicior,
Y tras la caída con más fuerza	et post casum fortior
El hijo de la Tierra resucitará.	surget Terre filius.

([2] Quem sabe no jogo de Vênus / queimas até o esgotamento / para encontrar remédio / nos prazeres da carne, ao tédio. / mas enquanto tu, até a medula / por completo exausto / te esgotes, / até adoecer / nada com tudo [isso] ganharás, / já que, com o tempo, sem forças ficarás; / pois mais eficazmente te atacará / a hidra de muitas cabeças / e depois da queda, com mais força, / o filho da Terra ressuscitará.)

Na segunda estrofe, Pedro conjectura sobre as razões pelas quais esse Pânfilos se entrega aos seus impulsos, imaginando que ele o faça para afastar o tédio. Seu vocabulário é o do exagero, dizendo que esse homem esgota suas forças no jogo de Vênus e que não importa quanta energia ele gaste nessa prática, ele nunca terá nenhuma recompensa, pelo contrário: ele se encontrará sem forças e vulnerável a esse desejo que se comporta como a Hidra de Lerna e Anteu, insaciável. O imagético mitológico está mais presente nessa estrofe, e aparte de Vênus que dentro do *Carmina Burana* representa o amor carnal e o impulso sexual, Hidra e Anteu representam o ciclo de desejo e saciedade que se retroalimenta e se torna mais e mais intenso com o tempo, a ponto de então absorver todas as energias daqueles que nele caem, não

importa o quanto se lute contra: a Hidra tem o poder de, ao ter uma cabeça cortada, crescer outras duas no lugar, representando o potencial exponencial desse comportamento, e Anteu, filho da Terra, é ressuscitado por sua mãe toda vez que seu corpo morto toca o chão. Ambos são virtualmente impossíveis de matar, assim como é o desejo sexual.

[3]	[3]
Para mantenerme con pie estable	Ut stes pede stabili
Sin opción a uma caída fácil,	sine casu fscili,
Tem cuidado con el precipício,	cave precipitium,
Evitando el vicio,	devitando vitium.
Mas si te acosase	sed si te vexaverit
O te agarrase	aut si comprehenderit
Uma egípcia	Egyptia,
Al punto huye	mox pallia
Dejando el manto;	fugitivus desere,
Lo luches temerariamente,	nec lucteris temere;
Ya que en esta clase de guerra	nam resistens vincitur
Es vencido el que se queda	in hoc belli genere,
Y el que sabe ceder,	et qui novit cedere,
Huyendo se libera. ²¹⁷	fugiendo fugitur. ²¹⁸

([3] para te manter em pé estável / sem opção à uma queda fácil, / tenha cuidado com o precipício / evitando o vício / mas se te perseguir / ou te agarrar / uma egípcia, / prontamente fuja, / deixando o manto; / não lute temerariamente, / já que nesse tipo de guerra / é vencido quem fica / e quem sabe ceder, / fugindo se liberta.)

A solução para esse impasse é dada por Pedro na última estrofe. Os primeiros quatro versos falam sobre evitar cair em pecado em primeiro lugar, afastar-se das tentações. No quinto verso, Pedro adverte àqueles a quem essa possibilidade não existe: que fujam ao perceber-se nessa situação. Cartelle aponta que a menção à uma egípcia no verso 7 é uma referência a uma passagem do Gênesis, à qual já mencionamos, em que José do Egito, que viria a se tornar o rei do Egito e é uma figura proeminente dentro da narrativa do Gênesis e da história dos hebreus, teria negado se deitar com a esposa de um egípcio, seu patrão, quando ele, na juventude, serviu em sua casa como mordomo. Ela lhe teria agarrado o manto para impedir sua fuga, mas ele sucede abandonando a vestimenta. Munida dessa peça, a esposa acusa a José de tê-la estuprado, o que acarreta a prisão de José²¹⁹. Pedro de Blois exorta que, ao se ver em situação similar, o homem faça como José e fuja, que não lute ou tente negociar com o amor, pois “nessa classe de guerra/ é vencido o que fica”²²⁰. Ao referenciar essa

²¹⁷ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 93-94.

²¹⁸ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 66-68.

²¹⁹ BÍBLIA, *Op. Cit.* p. 85-86, versículos 7-20.

²²⁰ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 94.

passagem do livro do Gênesis, Pedro de Blois evoca o dogma cristão de que o sofrimento e a injustiça serão recompensados caso o fiel se mantenha firme em sua fé. Ao lermos alguns versículos adiante dos referenciados na canção, vemos que Deus favorece a José e faz com que a injustiça seja corrigida e ele solto. Ao se manter firme em renunciar às tentações sexuais, o fiel terá acesso às recompensas divinas; mas se incorrer no pecado, se aceitar o convite da esposa egípcia, nada pode ser feito e ele então deve ser punido.

É interessante apontar o contraste entre as estrofes 2 e 3. Na segunda estrofe, a imagem criada sobre o ato sexual se constrói ao redor das referências mitológicas, enquanto na terceira estrofe vemos o exemplo do hebreu que deve ser imitado. Combater a injustiça mundana não é importante, mas sim manter-se firme na fé e não incorrer em pecado, acreditando na justiça tardia da divindade. É impossível saber se Pedro de Blois, aquele que escreve as cartas, tinha alguma pessoa específica em mente ao compor essa canção, o que é reforçado pelo título generalizante que lhe é dada, talvez pelo próprio Pedro, talvez por quem compilou a canção para o *Carmina Burana*. No entanto, a memória do outro Pedro, cônego em Chartres, vêm à cabeça justamente por sua predileção pelos temas da antiguidade, como apontado por Southern.

Pedro de Blois poderia representar com essa canção duas mensagens: a de que os desejos sexuais devem ser contidos, sobretudo na maturidade, e de que os personagens dos poemas da antiguidade devem servir de contraexemplo para os personagens bíblicos virtuosos, estes sim, que devem ser emulados. Também podemos pensar em uma canção endereçada não a ouvintes específicos, mas a um comportamento que era observado por Pedro em seus círculos, nas cortes e nas escolas, e que ia ao encontro à educação cortesã de contrição dos impulsos. É claro que não podemos desvincular o sexo e sua condenação nessas canções às inúmeras teses sobre as mulheres na Cristandade Latina, afinal muito desse sentimento de que o contato sexual incorre no pecado está atrelado à forma como as mulheres eram pensadas e retratadas por esses clérigos medievais, que dedicam páginas e páginas de comentários as equiparando a tentações demoníacas, entre outras coisas.²²¹ Diferentemente dos monges, que por conta do claustro conviviam menos com mulheres, Pedro de Blois está inserido nas cortes e em constante contato com mulheres nobres (incluindo a rainha, Leonor da Aquitânia, de quem foi secretário) e com as mulheres das cidades, logo esse tom de retorno a uma prática correta pode ter relação com uma “tentação” que se apresenta mais próxima.

²²¹ DELARUN, J. Olhares de Clérigos. IN: DUBY, G. e PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*. v.2: a Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1993. p. 29-63.

Essa hipótese é reforçada se pensarmos nas regulações contra o casamento de clérigos e o reforço do celibato. Nicasio Miguel aponta que, somente no decorrer dos séculos XII e XIII houve oito concílios diferentes em que o celibato dos clérigos é reforçado e o concubinato criminalizado, e a luta pela “soltería devota”, como aponta o autor, se estende por toda a Idade Média, o que sugere que o problema era recorrente.²²² Nas obras medievais há diversas sátiras sobre clérigos que tem concubinas ou que não controlam seu impulso sexual, como no *Libro de Buen Amor*, do Arcipreste de Hita, em que várias ordens religiosas, regulares e seculares, se curvam ao “Don Amor”,²²³ e em duas canções do repertório de Afonso X, em que clérigos se arrependem do ato sexual após receberem um sinal divino.²²⁴ O objetivo dessas canções é satirizar os clérigos por seus desvios e denunciar uma recorrência naquelas sociedades, e, de certa forma, as canções de Pedro de Blois seguem pelo mesmo caminho, mas não como um observador externo, e sim como um eu lírico clérigo, idoso, que se arrepende assim como os clérigos que são observados pelo eu lírico de Afonso X. Nesse sentido, as canções de Pedro são mais lenientes pois o público receptor delas é diretamente afetado por esse reforço do celibato.

A canção que sucede a CB 29 no manuscrito também é de autoria de Pedro de Blois e tem tema similar. Cartelle brevemente faz referência à expiação dos pecados da juventude em sua descrição da CB 30²²⁵, assim como Traill²²⁶. Teresa Calvente aprofunda esse comentário e aponta que essa canção se enquadra na tópica do *decorum*, cuja característica é a anteposição entre a vida pregressa de juventude inconsequente e a vida presente que, com a idade, deve trazer uma reflexão sobre essas faltas.²²⁷ Podemos argumentar que essa canção representa também o conflito de geração do qual falou Curtius ao abordar a CB 6, que referenciamos acima. Ao contrário do choque geracional causado pelos idosos sendo céticos com relação às práticas novas de estudo, na CB 30 temos um eu lírico que olha para si mesmo, jovem, e reprova aquele comportamento, como é esperado dele uma vez que esse eu lírico é mais velho. Sola, por sua vez, defende que há uma ligação temática entre as CB 29 e 30, na qual “parece exemplificar de maneira concreta o que a anterior afirma de maneira geral”²²⁸ Nessa

²²² MIGUEL, N. S. soltería devota y sexo en la literatura: los clérigos. La familia en la edad media : *XI Semana de Estudios Medievales*, Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2000. p. 317-348. Para as citações, seguiremos a numeração de página do arquivo disponível em: https://www.researchgate.net/publication/28242492_Solteria_devota_y_sexo_en_la_Literatura_Medieval_Los_Clerigos. acesso em 26/06/2023.

²²³ Idem, p. 9.

²²⁴ Idem, p. 14.

²²⁵ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 95.

²²⁶ TRAILL, D. *Carmina...* *Op. Cit.* p. 483.

²²⁷ CALVENTE, T. *Op. Cit.* p. 272-273.

²²⁸ original: “parece ejemplificar de manera concreta lo que en el anterior se afirma de manera general”. SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 263.

canção²²⁹, o tema do contraste entre o comportamento juvenil e maduro é repetido. Em quatro estrofes de seis versos, a canção possui um ritmo mais acentuado, e não há referências a outros textos diretamente:

[1]	[1]
Mientras la juventude floreció,	Dum iuvrntus floruit,
Pudo y se le permitió	licuit et libuit
Hacer lo que e gustaba,	facere, quod placuit,
Como le viniera en gana	iuxta voluntatem
Hacer su vida y entregarse	curre, peragere
A los deseos de la carne.	carnis voluptatem.
[2]	[2]
Pero después así obrar,	Amodo sic agere,
Vivir con tal libertad,	vivere tam libere,
Llevar una vida tal,	talem vitam ducere
La edad de la madurez lo veda,	virii vetat etas,
Que anula y termina	perimit et eximit
Con las costumbres adquiridas.	leges assuetas.

([1] Enquanto a juventude floresceu, / pude, e se permitiu, / fazer o que gostava, / como [me] vinha a vontade / [de] fazer sua vida e se entregar / aos desejos da carne.

[2] Porém depois de assim fazer, / viver com tal liberdade, / levar uma vida tal, / a idade e a maturidade o proíbem, / que anula e termina / com os costumes adquiridos.)

A primeira estrofe trata da liberdade proporcionada pela juventude de perseguir os desejos sexuais, liberdade essa que na segunda estrofe é vedada pela maturidade, anulando os costumes juvenis. Essa vedação da qual o eu lírico fala pode ser tanto de caráter moral, baseado na doutrina cristã e no esforço comportamental de abdicação dos desejos a fim de garantir a elevação do espírito, quanto a vedação social, representada pela vergonha de se deixar sucumbir aos desejos. Sabemos que, se Pedro de Blois escreve canções sobre esse tema e que tanto humanistas quando pensadores monásticos estão preocupados com o papel do sexo na vida adulta de um cristão, havia indícios na convivência social de que as regras de castidade às quais vários pensadores são apegados não eram muito bem observadas na prática. O eu lírico então sente a necessidade de corrigir esse comportamento, tanto por conta dessa pressão ideológica que o cerca quanto talvez por exemplo de outros, tanto vivos ao seu entorno quanto santos e figuras emblemáticas.

[3]	[3]
Aquella edad moza me inspiraba,	Etas illa monuit,

²²⁹ O título presente no manuscrito é apenas “item”, significando “outro” ou “mais um”, ou ainda “de forma similar”. Cartelle, por outro lado, dá o título de Vida Nova, o que evoca a lembrança da obra de Dante de mesmo nome e, de certa forma, de temática próxima. CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 95; VOLLMANN, B. K. *Op. Cit.* p.70.

Me enseñaba, me admonestaba,	docuit, consuluit,
Y también esa edad me lo facultaba:	sic et etas annuit:
“¡Todo está permitido!”	“nichulnest exclusum!”
Todo com su venia	omnia cum venia
Lo puso a su servicio.	contulit ad usum.
[4]	[4]
Ahora me arrepiento,	Volo resipiscere,
Lo dejo y me enmiento	linquere, corrigere,
De mis pecados ciegos;	quod commisi temere;
Desde ahora me comportaré	deinceps intendam
Com gravedad, mis vícios	seriis, pro vitiis
Con la virtude compensaré. ²³⁰	virtutes rependam. ²³¹

([3] *Aquela idade moça me inspirava, / me ensinava, me admoestava, / e também essa idade me facultava: / "tudo está permitido!" / tudo com sua permissão / pus a seu serviço.*

([4] *Agora me arrependo, / o deixo e me emendo, / dos meus pecados ciegos; / desde já me comportarei, / com gravidade, meus vícios, / com virtude compensarei.*)

Na terceira estrofe, Pedro de Blois retrata a juventude não como uma idade tola, mas como uma oportunidade de aprendizagem de uma lição que o eu lírico não estava preparado para aprender. Ao dizer que a juventude lhe inspirava e admoestava, o deixando agir como bem entendesse, o eu lírico retrata o desejo sexual como algo difícil de se esquivar. O “tudo está permitido!” do quarto verso, é ouvido por esse eu lírico e posto em prática, como se tivesse sido autorizado a agir sem pensar nas consequências. A quarta estrofe então fecha a canção com o arrependimento de ter incorrido em pecados “cegos” e que a partir daquele momento ele mudaria seu comportamento, substituindo os vícios pelas virtudes.

O tom dessa canção é mais leve e irreverente do que a canção anterior, ainda que o tema seja praticamente o mesmo. A falta de reminiscências claras a outros textos, bem como a forma como o desejo sexual é representado evoca uma compaixão para consigo e que emula uma sinceridade maior, ainda que tal sinceridade seja difícil de medir por conta do teor satírico não só dessa canção, mas da coletânea como um todo, ao condenar comportamentos que eram correntes e comuns, ainda que bastante malvistas pelos homens de letras e clérigos dos círculos de Pedro de Blois. Mais uma vez temos o eu lírico adereçando erros do passado com promessas de retidão moral a partir do momento em que canta. O sexo é tratado não só como um desvio, mas também como algo passageiro. Não há amor romântico nessas canções, a não ser à Deus (e ainda assim, podemos argumentar que se trata mais de um temor do que de fato adoração). Mesmo nas canções amorosas atribuídas a Pedro de Blois, os temas retratados por ele não se parecem muito com o amor cortês, no qual os trovadores narram suas

²³⁰ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 95.

²³¹ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 70.

aventuras em encontros furtivos com essas damas, ou com as canções dos minnesänger, em que os portas cavaleiros se sentem enlutados por deixar a mulher amada para participar da guerra santa. Algumas das outras canções de Pedro, que não selecionamos nesse trabalho para abordar, retratam estupro²³², por exemplo. As canções satírico morais de Pedro, portanto, seguem a linha de raciocínio de que esses relacionamentos, estritamente carnavais e não necessariamente consentidos, são “deslizes” na busca por uma vida de virtude, ou seja, uma vida celibatária e afastada das mulheres.

É necessário também olhar com mais atenção à indicação de Calvente sobre essa canção fazer parte do tópico do *decorum*. Esse conceito é bastante antigo e difundido entre os medievais e em especial os humanistas, pois sua origem está nos escritos de Aristóteles. Segundo Eliana Mendes, há dois conceitos aristotélicos que são apropriados por Cícero e que constituem o *decorum*: o primeiro se chama *prepon*, que é o sentido apropriado, uma emoção expressa apropriadamente pela linguagem e que é apresentado na Retórica, e o segundo é *kairós*, que seria o “sincronismo e medida adequada”, relacionado à maneira de proferir uma mensagem que deve ser apropriado à ocasião, ao lugar e ao público. Um conceito não existe sem o outro, pois um trata do conteúdo e outro da forma de uma mensagem. Cícero transforma essas duas noções no conceito de *decorum* que é usado no meio jurídico até os dias atuais, e que diz respeito à adaptação do orador ao seu público para que a mensagem seja plenamente recepcionada, seja qual for a circunstância.²³³ A ideia central desse conceito é o “lugar certo, na hora certa” que, ao ser extrapolado para o entendimento da mensagem da canção, demonstra a separação clara entre o jovem e o velho, e o quão indecoroso é para o velho se comportar como jovem e seguir impulsos sexuais. A leniência com a juventude não exclui o “pecado” de se relacionar sexualmente, mas esse comportamento corresponde ao *decorum* desse período da vida de um homem, o que torna a recorrência desse comportamento sexual na maturidade um duplo engano, um “pecado” e uma falta de *decorum*.

Por fim, da autoria de Pedro de Blois, temos a canção 31²³⁴. Cartelle aponta em seu comentário a continuidade temática entre esta e a CB 30, com a lamentação dos pecados da juventude²³⁵, enquanto Traill se atem mais aos detalhes, e o estilo de seu comentário é narrativo no qual, emulando o eu lírico, o autor repete o mote geral da canção que é a renúncia às relações com prostitutas e a persistência no caminho mostrado ao eu lírico pelas

²³² como as CB 72 e 84, por exemplo.

²³³ MENDES, E. A. M. Sobre o *decorum*: dos clássicos à pós-modernidade / On *decorum*: from the classics to postmodernity. *REVISTA QUAESTIO IURIS*, [S.l.], v. 9, n. 3, p. 1321-1343, ago. 2016.p. 1322-1324.

²³⁴ A canção 33, cuja autoria causa divergências entre os especialistas, se seria de Pedro de Blois ou de Felipe o Chanceler, será analisada mais adiante.

²³⁵ CARTELLE, E. M. Op. Cit. p. 96.

Escrituras. É interessante que Traill tenha feito essa escolha estilística em seus comentários das canções, talvez para emular as vozes dos próprios goliardos que as escreveram.²³⁶ Essa canção²³⁷, mais próxima em estilo da canção 29, começa com o eu lírico falando de si e da quebra do voto de castidade, que ele cometeu levianamente, quando jovem:

[1]	[1]
De una vida corrompida	Vite perdit
A su ley	me legi
Me había entregado,	subdideram,
Cuando la ley despreciando	minus licite
Quebré	dum fregi,
Lo que en voto había ofrendado.	quod voveram;
Pero en el ocaso de me senectud	sed ad vite vesperam
A corregir me entregué	corrigendum legi,
Todo lo que antes en mi juventud	quicquid ante perperam
Mal obré.	puerilis egi.
[2]	[2]
Cuando trato	Rerum exitus
De indagar	dum quero
El final de las cosas,	discutere,
Lo falso por completo	falsum penitus
De lo verdadero	a vero
Separar	discernere,
A mi mismo me engano	falso fallor opere,
Si espero en premio	bravium si spero
De la virtud alcanzar	me virtutum metere,
Mientras el vicio siembro.	vitia dum sero.

([1] De uma vida corrompida / à sua lei / me havia entregado, / quando a lei, depreciando / quebrei / o que em voto havia oferecido. / Mas na ocasião da minha velhice / a corrigir me entreguei / tudo o que na Juventude / fiz de mal.

[2] Quando trato / de indagar / o final das coisas, / o falso, por completo, / do verdadeiro / separar, / a mim mesmo me engano / se espero o prêmio / da virtude alcançar / enquanto disperso o vício.)

No entanto, a idade faz com que ele queira se corrigir e desfazer todas as más obras de sua juventude. A segunda estrofe retoma a ideia da recompensa pela boa conduta e resistência aos pecados presente na canção 29, ao dizer que ele estaria enganando a si mesmo ao esperar qualquer recompensa pela virtude quando analisa as situações e separa a verdade da mentira e vê que persiste no vício. Ao introduzir o tema, o eu lírico não recorre, nesse momento, a intertextualidades, abundantes nas próximas estrofes, mas se utiliza das mesmas imagens das

²³⁶ TRAILL, D. Carmina... Op. cit. p. 483.

²³⁷ Mais uma vez, o título no manuscrito é “item”, enquanto Cartelle escolhe intitular essa canção “Pecados de Juventud”. CARTELLE, E. M. Op. Cit, p. 96; VOLLMANN, B. K. Op. Cit, p.72. Vollmann também aponta que essa canção está presente em outro manuscrito, o manuscrito Florença, com notações musicais claras. Idem, p. 956.

canções anteriores para iniciar seu argumento, de que ele mesmo, na velhice, tem a missão de redimir seus pecados da juventude, especificamente os pecados ligados ao desejo sexual.

[3]	[3]
no me encuentro perplejo	Non sum duplici
ante los dos caminos	perplexus
abiertos,	itinere,
ni he aprendido	nec addidici
a retirarme	reflexus
de Venus,	a venere,
ni me apropié con engaño	nec fraudavi temere
de los abrazos de uma esposa;	coniugis amplexus;
si andas detrás de Dalila,	Dalidam persequere,
no se engaña a su sexo.	ne fraudetur sexus!
[4]	[4]
Las algarrobas de los cerdos,	Famem siliqua
No calmaron	porcorum
Las misérias del hambre	non abstulit,
Que no me empujaron	que ad lubrica
Al resbaladizo	errorum
Camino del pecado,	me contulit.
Sino que las Escrituras santas,	sed scriptura consulit,
Que me ofrecieron abundante	viam intrem morum,
Cosecha de gracias,	que prelarga protulit
Al camino de la virtud me llevaron.	pabula donorum.
[5]	[5]
Cuando considero	Dum considero,
Lo que a Dina	quid Dine
Aconteció,	contigerit,
Y pienso	finem confero
En qué acabó	rapine
Aquella violación,	quis fuerit;
Entonces concluyo: no escapará	scio: vix evaserit
De su final el corazón depravado,	mens corrupta fine,
Mientras esté enfangado	diu quam contraxerit,
En el pozo de la suciedad.	maculam sentine.
[6]	[6]
Mas allá de lo que merezco	Preter meritum
Yo a la muerte	me neci
No me entrego	non dedero,
Si tengo que al vómito volver	si ad vomitum,
Que abandoné,	quem ieci,
Volveré,	rediero,
Y tampoco de las palabras de reparo	nec a verbo aspero
Me libraré,	liberum me feci,
Si serví como esclavo	servus si serviero
Del vicio a la hez.	vitiorum feci.

([3] Não me encontro perplexo / frente aos dois caminhos / abertos, / nem aprendi / a me retirar / de Vênus, / nem me apropriei com engano / dos abraços de uma esposa; / se andas atrás de Dalila, / não se engana o seu sexo.

[4] *as lavagens dos porcos, / não acalmaram / as misérias da fome / que não me empurraram / Ao escorregadio / caminho do pecado, / se não que as escrituras santas, / que me ofereceram abundante / colheita de graças, / ao caminho da virtude me levaram.*

[5] *Quando considero / o que aconteceu / à Dina, / e penso / no fim que teve / aquela violação, / então concluo: não escapará / do seu fim o coração depravado, / enquanto estiver enlameado / no poço de sujeira.*

[6] *Mas além do que mereço / eu à morte / não me entrego / se ao vômito tenho que voltar, / que abandonei, / voltarei, / e tampouco as palavras de reparo / me livrarei, / se servi como escravo / do vício, às fezes.)*

Na terceira estrofe, os primeiros versos referenciam “dois caminhos abertos”, o que Cartelle instrui para ser entendido em seu sentido sexual: ou uma alusão à homossexualidade ou ao adultério. Vollmann, em seu comentário, esclarece um pouco mais essa questão ao comparar as interpretações de outros editores, como Bernt, de que a estrofe se refere a um comportamento desejado, e o eu lírico então enumera alguns atos sexuais que não cometeu, apesar de os ter visto ou encontrado em seu caminho. Vollmann porém pensa se tratar de uma confissão de um ato ocorrido na juventude e portanto que deveria ser relativizado, seguindo o tema geral da canção²³⁸. Esse detalhe é importante pois dá uma profundidade maior ao verso como um todo: “não me encontro perplexo ante os dois caminhos abertos” indicaria a falta de estranhamento de tais práticas na própria vivência desse personagem, desse eu lírico. A estrofe continua com menções a outras práticas, como o coito interrompido (em referência a outra passagem do livro de Gênesis), e o sexo com prostitutas, generalizadas na canção sob o nome de Dalila, amante de Sansão e a causa da perda de suas forças. Outra interpretação desses versos é dada por Traill, que vê a escolha da imagem da encruzilhada como uma referência às Sátiras de Horácio, em que é Hércules quem tem que escolher entre um dos caminhos, entre o bem e o mal. O autor também aponta a ambiguidade intencional no uso da palavra “sexus”, no fim do último verso, pois significa tanto o gênero da pessoa quanto as genitais. Nesse sentido, é preferível que o eu lírico busque prostitutas do que tenha relações com mulheres casadas, o que também é uma referência ao comentário de Catão, presente na obra de Horácio citada anteriormente.²³⁹

A quarta estrofe compara o caminho da virtude, que leva o eu lírico por meio das escrituras e de suas graças, com o caminho do pecado, comparado ao cocho do qual o filho

²³⁸ VOLLMANN, B. K. *Op. Cit.*, p. 957.

²³⁹ TRAILL, D. *Carmina...* *Op. Cit.*, p. 483.

pródigo se alimenta após perder sua herança como narrado no evangelho de Lucas²⁴⁰. Um oferece abundante colheita; outro exacerba a miséria e a fome, não física, mas espiritual. A quinta estrofe retoma o tema da justiça divina, que vimos na canção 29. O eu lírico diz que ao relembrar o caso de Dina, conclui que aqueles que vivem em pecado terão o fim que merecem. Dina, personagem presente no livro do Gênesis, era filha de Jacó e foi capturada e estuprada por Siquem, o que causou a ira do povo judeu. Jacó orquestrou o assassinato dos homens e a destruição das cidades dos siquemitas após enganá-los com promessas de união entre os povos, aproveitando-se do estado vulnerável em que os homens se encontravam após terem se circuncidado, como parte do acordo²⁴¹. Nesse caso, como na canção anterior, a justiça não é imediata e parece inalcançável, para então se mostrar implacável. O eu lírico, inspirado por essas histórias, reflete sobre a punição que receberá se continuar a ceder a seus impulsos sexuais na próxima estrofe, e parece aceitar a justiça divina como preço por seus pecados. Os termos para representar a gravidade dessas faltas chamam a atenção, pois o eu lírico faz referência ao provérbio 26 ao dizer que, assim como um cão, voltaria ao seu próprio vômito e, em seguida, que como escravo do vício serviria aos excrementos, pois a morte é um destino muito melhor do que ele merece.

[7]	[7]
Mis passos	Vie veteris
del camino viejo	immuto
desvío,	vestigia,
me niego	ire Veneris
a seguir los extravios	refuto
de Venus	per devia:
pues la via regia	via namque regia
va por lugar seguro;	curritur in tuto;
quien se desvía por outra senda	si quis cedit alia,
sigue por el lodo su curso.	semper est in luto.
[8]	[8]
Dame la majestade de Belo,	Beli solium,
De Sinón	Sinonis
La astucia,	astutiam,
A Ciceron,	confer Tullium,
La sabiduría	Zenonis
de Zenón:	prudentiam:
Nada creería haber ganado,	nil conferre sentiam,
Sirviendome de estos bienes,	his abutens bonis,
Si no huyo escapando	ni fugando fugiam
De la Dalila de Sansón.	Dalidam Samsonis.
[9]	[9]

²⁴⁰ BÍBLIA. Op. cit. Lucas 15, 16. p. 1817.

²⁴¹ Idem, Gênesis, 34. p. 78-79.

Así que para conseguir	Ergo veniam
De la miseria	de rei
De mi condición	miseria
El perdón	ut inveniam
De la clemencia	de Dei
De Dios,	clementia:
Por estos y otros pecados semejantes	hec et his similia
Que, Señor, cometí,	quod peregi, rei
Que solo tu gracia puede perdonarme,	sola parcens gratia
Apiadate de mí. ²⁴²	miserere mei! ²⁴³

[7] *Meus passos / do caminho velho, / desvio, / me nego / a seguir os extravios / de Vênus, / pois a via régia / vai por lugar seguro; / quem se desvia por outro caminho / segue seu curso pela lama.*

[8] *Me dê a majestade de Belo, / a Astúcia / de Sião / à Cícero, / a sabedoria de Zenão: / nada acreditaria ter ganhado / servindo-me desses bens, / se não fujo escapando / da Dalila de Sansão.*

[9] *Assim que para conseguir / da miséria / da minha condição / o perdão / da clemência / de Deus, / por estes e outros pecados semelhantes / que [eu] cometi, Senhor, / que somente sua Graça pode me perdoar, / tenha piedade de mim.)*

Nas três últimas estrofes, o eu lírico busca inspiração para acertar seus caminhos, dizendo que irá desviar dos caminhos velhos (ou seja, sua conduta anterior) e recusar os atalhos de Vênus, “pois a via régia vai por lugar seguro”. Esse verso em particular suscita algumas reflexões, acerca da natureza desse caminho régio. Há a possibilidade de o eu lírico estar se referindo a um modelo de governante virtuoso, que inspira seus súditos a seguir seu exemplo, bem como pode ser uma alusão à própria doutrina cristã que governa os homens. A ideia de um modelo se reforça na estrofe 8, na qual são listadas várias figuras emblemáticas por seus bons exemplos: pede a majestade de Belo, rei do Egito e personagem das *Metamorfoses* de Ovídio que seria o primeiro rei dos assírios e a origem de várias linhagens gregas notáveis²⁴⁴ e a astúcia de Sinão, que convence os troianos a receber o presente dos gregos durante a guerra de Troia, que culmina na ruína dos primeiros. Em seguida, o eu lírico pede que a Cícero seja dada a sabedoria de Zenão, ou seja, que a retórica e a argumentação do primeiro sejam substituídas pelo estoicismo do segundo, para que, servido dessas qualidades (astúcia, prudência e serenidade) possa repelir à Dalila, que aparece mais uma vez aqui como

²⁴² CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 96-98.

²⁴³ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 70-76.

²⁴⁴ Belo também é pai de Nino, que viria a se casar com a rainha Semíramis. Esse personagem é citado primeiramente por Castor de Rodes (cujos escritos foram perdidos), e posteriormente, também por Eusébio de Cesareia, como um rei que iniciou dinastias, ainda que, nas *Metamorfoses*, não haja indicações qualitativas acerca de seu reinado. OVIDIO. *As Metamorfoses*. Org. FURLAN, M. NUNES, Z. G. Florianópolis, Editora da UFSC, 2017. P. 175-176.

sinônimo de prostituta e do ato sexual que drena as forças dos homens. A estrofe 9 então fecha a canção com um pedido de perdão a Deus pelas falhas e pecados, repetidamente.

Ao olharmos para essas três canções como um bloco temático dentro do segmento satírico-moral do *Carmina Burana*, percebemos que há duas formas de interpretar o teor dos comentários feitos acerca do impulso sexual e sua repressão. A primeira forma é pensarmos essas canções como sátiras, propriamente ditas, em que Pedro de Blois expressa exageradamente o arrependimento pelos atos de cunho sexual, baseados em sua experiência de vida ou de outrem, para causar o riso com o objetivo de entreter. A segunda, por outro lado, baseada nas informações biográficas que apresentamos, nos faz pensar nas canções como exemplos de cunho moralizante. Ambas as alternativas são possíveis, e encontram ecos tanto em outros escritos de Pedro, como vimos no capítulo 1, como em outras canções goliardas.

Para avançarmos nesse tema, é necessário pensar sobre as mudanças na forma como a sexualidade é retratada nesse período, pois essas mudanças encontram ecos na poesia que vimos acima. Jacques Le Goff, em um texto chamado *A Rejeição do Prazer*²⁴⁵, aponta que há um momento de virada na história ocidental na qual a sexualidade, que era aceita como parte natural da vida humana, passa a ser reprimida. Uma tese tradicional dos historiadores atribui esse momento à disseminação do Cristianismo, o que encontra eco na interpretação das cartas de Paulo pelos Pais da Igreja que comentamos mais acima. No entanto, Le Goff repercute a tese de Paul Veyne de que a associação do sexo a um comportamento negativo remonta ao Império Romano, entre os séculos I e II. O Cristianismo é influenciado por essa virilidade pagã e pelo judaísmo, bem como pelo contexto de transformações sociais e ideológicas dos primeiros séculos da era cristã. Para Veyne, a contribuição dos pensadores cristãos primitivos é fundamentar a teologia e utilizar a Bíblia para normatizar uma tendência de uma minoria, construindo um novo “enquadramento conceitual” fundamentado em um controle social e ideológico rigoroso e perpetrado tanto pelo poder eclesiástico quanto laico. O impulso cristão para a castidade é fomentado pela crença no fim do mundo e na interpretação patrística das cartas de Paulo.

Com efeito, o uso da Bíblia passa a ser frequente durante a Idade Média para condenar diversas práticas sexuais, associando assim a carne ao desejo mesmo que essa mesma carne, de acordo com o dogma cristão, tenha sido purificada pelo sacrifício de Jesus, representado pelo consumo da hóstia, o “corpo de Cristo”, em rituais cristãos. Como a Bíblia é um livro

²⁴⁵ LE GOFF, J. A rejeição do prazer. IN: DUBY, G. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Lisboa: Terramar, 1991. p. 191-207.

vasto e muitas vezes contraditório, há passagens em que o corpo é tratado como algo impuro e que deve ser controlado, bem como passagens em que o sexo é tratado com naturalidade, como no Cântico dos Cânticos (cuja interpretação pelos Pais da Igreja se desvia para o sentido da alegoria da devoção dos homens a Deus) e até mesmo episódios de violência sexual e estupro. Nesse sentido, Le Goff aponta que a reprovação da sexualidade gira em torno de três bases: a fornicção, a concupiscência e a luxúria, e a argumentação ideológica para reprovação dessas três bases extrapola os argumentos bíblicos justamente pelo texto sagrado conter essas nuances. O Novo Testamento estipula algumas premissas básicas para essa repressão, como o celibato de Cristo e a virgindade de Maria, mas são as cartas de Paulo que ditam o tom pois, nas palavras de Le Goff, o apóstolo “insiste na oposição entre carne e espírito, vê na carne a fonte principal do pecado e não aceita o casamento se não como um mal menor que é preferível evitar”.²⁴⁶

Na poesia de Pedro de Blois que analisamos, é possível perceber todas essas nuances na medida em que seu eu lírico descreve os atos sexuais como pecados a serem redimidos por uma vida de celibato a contar do momento do arrependimento, reverberando essa interpretação das cartas de Paulo da qual tratou Le Goff e De Libera. No entanto, o tom das canções aproxima Pedro de Blois das ideias que circulam nas obras humanistas, que reabilitam o sexo não como um comportamento positivo, mas sim como um comportamento difícil de ser evitado e que deve ser perdoado e corrigido, em uma visão mais suave e leniente do que pregam os monges com seus ideais ascéticos, por exemplo. Além disso, é necessário ter em mente a dimensão discursiva de todas essas ideias, o que sugere um comportamento real das pessoas que se distancia da prática que é reforçada nos textos, afinal se as pessoas se comportassem da maneira que esses pensadores da Igreja aconselhavam, não haveria tantas reiteraões, em tantas formas, e por tantos pensadores diferentes. A distância que podemos inferir entre o discurso e a experiência real adiciona uma camada de humor às canções de Pedro, pois essa distância também seria entendida por seus contemporâneos a quem a canção era direcionada. Logo, tanto o arrependimento exagerado e a forma de tratar o ato sexual como um “deslize” agem como fonte de humor e reforço de um pensamento sobre o sexo de cunho moralizante, seguindo teses cristãs bem estabelecidas.

Ainda sobre a rejeição das práticas sexuais, podemos estender o conceito de *Decorum*, que tratamos mais acima nos comentários à canção 29, para as três canções de Pedro de Blois, uma vez que a temática da juventude versus a velhice ocorre nas três composições, bem como

²⁴⁶ Idem, p. 195.

a reprimenda ao comportamento indecoroso e inadequado para o período da vida que é o alvo das canções, a maturidade. O mote provém das sátiras romanas e é aperfeiçoado pelo “mundo às avessas” mencionado por Curtius, em que o choque de gerações, ainda que mais tênue, é um dos motores para a indignação do eu lírico. Além disso, apontamos que havia uma visão geral negativa a respeito do sexo pela Igreja, e Jeffrey Richards, em seu trabalho sobre a sexualidade medieval aponta que a identificação do sexo com o pecado original remonta ao século II, com Clemente de Alexandria. Essa visão se sedimenta no imaginário cristão e nos discursos da Igreja, o que leva às interpretações das cartas de Paulo, por exemplo, mas também tem um papel importante em conferir à Igreja o controle sobre as uniões através da sacralização do casamento no século XII, uma vez que o sexo dentro do casamento era preferível do que fora dele, e visto como um “mal inevitável”. Richards também chama a atenção para as punições previstas nos manuais confessionais para os pecados relacionados ao sexo:

Havia uma escala variável de punição, dependendo do penitente ser velho ou jovem, casado ou solteiro, leigo ou clérigo, e se o pecado era um caso isolado ou habitual. Os velhos eram mais severamente punidos que os jovens, os casados mais que os solteiros, e os clérigos mais do que os leigos, devido à responsabilidade, maturidade e à obrigação de dar o exemplo vinculados a esses grupos.²⁴⁷

No entanto, a punição mais severa para os clérigos não significava que esse grupo social se mantinha longe das práticas sexuais, pelo contrário: “padres devassos e desrespeitosos do celibato eram um problema constante para as autoridades eclesiásticas. O clero, segundo estimava Jacques Roussiaud, constituía 20% da clientela dos bordeis e casas de banho de Dijon”²⁴⁸, continua Richards. Esses dados demonstram tanto a busca pelo sexo por essas pessoas, quanto aprofundam o sentido das canções de Pedro de Blois e de Felipe o Chanceler que mencionam a necessidade de expurgar pecados relacionados à carne, que extrapolam a esfera da vivência pessoal de nossos personagens e adereçam uma situação recorrente e de conhecimento geral, se posicionando, portanto, em alinhamento com o pensamento da Igreja.

Nas canções a seguir, de Felipe o Chanceler, em conjunto com o tema dos pecados da carne, há uma noção mais global do que é ser um homem virtuoso. Felipe não se refere aos

²⁴⁷ RICHARDS, J. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1993 p. 39.

²⁴⁸ idem, p. 45.

pecados da carne com tanta veemência quanto Pedro, mas é possível inferir em seus versos a inclusão dessas ideias. Primeiramente, a canção 22²⁴⁹:

[1]	[1]
¡Hombre, por lo que floreces	Homo, quo vigeas
contempla!	vide!
En la fe	Dei
de Dios	fidei
permanece,	adheras,
en la esperanza mantente	in spe gaudeas,
y en la fe	et in fide
en tu interior quémate,	intus ardeas,
en tu exterior	foris
resplandece.	luceas,
Hasta los hombros retuerce	turturis retorqueas
el pico de la tórtola.	os ad ascellas.
dando ejemplo de esta guisa	docens ita
con la palabra y la vida	verbo, vita
y de la boca	oris
con el arado	vomere
del corazón de los fieles	de cordibus fidelium
arranca	evellas
la cizaña	lolium,
el lirio	lilium
planta	insere
entre las rosas,	rose,
para que al prójimo	ut alium
con esto corregir	per hoc corripere
de manera honrosa	speciose
puedas.	valeas.
la virtud,	virtuti,
la salud	saluti
de todos	omnium
pretende	studeas,
los placeres	noxias
dañinos	delicias
detesta	detesteris,
las obras	opera
considera,	considera,
pues si no lo hicieres,	que si non feceris,
te vendrá el castigo que mereces.	damnaberis.
En esta vida	hac in via
milita	milota
por la gracia	gratie
y en el premio	et premia
piensa	cogita
de la patria,	patrie,
y así tu corazón	et sic tuum
toda la eternidad	cor in perpetuum
gozará. ²⁵⁰	gaudebit. ²⁵¹

²⁴⁹ CARTELLE, E. M. OP. cit. p. 82-83.

²⁵⁰ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 82-83.

([1] *Homem, pelo que floresces / contempla! / na fé / de Deus / permanece / na esperança mantém-se / e na fé / [que] em seu interior queima / em teu exterior / resplandece./ até os ombros retorce / o bico da rolinha / dando exemplo dessa forma / com a palavra e a vida / e da boca / com o arado / do coração dos fiéis / arranca / a erva daninha, / o lírio / planta / entre as rosas / para que ao próximo / com isto corrigir / de maneira honrosa / possas./ A virtude,/ a saúde / de todos / pretende,/ os prazeres / daninhos / detesta,/ as obras / considera,/ pois se não o fizeres,/ virá a ti o castigo que mereces./ Nesta vida / milita / pela graça / e no prêmio / da pátria / pensa,/ e assim teu coração / por toda a eternidade / gozará.)*

Esta canção é um exemplo do moteto, segundo Cartelle. Como vimos, o moteto era uma especialidade de Felipe o Chanceler, e consiste em um gênero polifônico em que dois ou mais textos distintos são performados simultaneamente²⁵², tendo um importante papel para a música sacra medieval e depois se popularizando entre compositores não sacros, especialmente durante o período barroco. O CB 22, portanto, se mantém no tema sacro, sendo uma canção que elogia a vida virtuosa. Temos nos dez primeiros versos uma exaltação da fé interior que transborda para o exterior, remontando a uma imagem recorrente na Bíblia de que a fé genuína parte da vontade do indivíduo, bem como lhe serve de fortaleza em momentos de provação, evocada pela menção da esperança. Esse é um tópico comum na lírica medieval, renovado a partir de metáforas teatrais da antiguidade em que cada um deveria se manter em seu papel. João de Salisbury, em seu *Policraticus*, utiliza a metáfora teatral para demonstrar que o exterior é passageiro e pode ser maquiado, transformado, assim como fazem os atores; no entanto, ao fim da peça, o que sobra ao ator é o que está no seu interior.²⁵³

Em seguida, o “bico da rolinha” é, para Cartelle, em referência à uma passagem de Levítico²⁵⁴, que detalha a maneira correta de oferecer uma ave em sacrifício à Javé, como a posição da ave no altar para ser queimada e a disposição de suas partes e sangue na oferenda. Para David Traill, porém, essa passagem é uma alegoria para a transformação da oração em ação ao “torcer até os ombros o bico da rolinha”, ou seja, que o prelado que ouve a canção dê o exemplo através de suas ações, e não apenas com palavras, o que é adereçado nos versos que se seguem.²⁵⁵ Gerald Hoekstra, em seu trabalho sobre o *topos* do moteto parisiense, adiciona mais um significado à presença da ave na canção, uma vez que essa espécie seria conhecida pelo fato dos casais se manterem fiéis aos seus companheiros mesmo após a morte de um deles. Nesse sentido, a rolinha representa a Igreja, que espera pelo retorno de Cristo.

²⁵¹ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 56-58.

²⁵² retirado de <http://moodle.stoa.usp.br/mod/glossary/view.php?id=38153> acesso em 26/01/2023.

²⁵³ CURTIUS, E. *Op. Cit.* p. 188-189.

²⁵⁴ BÍBLIA. *Op. Cit.* Levítico, 1, 14-17. p. 163.

²⁵⁵ TRAILL, D. *Carmina... Op. Cit.* p. 480.

Esse simbolismo ao redor da rolinha está presente nos bestiários medievais nas interpretações do Cântico dos Cânticos, e o homem a quem a canção chama logo no primeiro verso seriam, portanto, os prelados, que deveriam retornar para os ensinamentos da Igreja pois ela, assim como as rolinhas, permanece fiel ao seu par, que é Cristo.²⁵⁶

Os versos sugerem que aquele que a ouvir, ao invés de torcer o pescoço de uma rolinha em honra a Javé, que o faça através da pregação, “arando” os fiéis e lhes arrancando os vícios. No verso 20 e subsequentes, o eu lírico exorta o cristão a “plantar lírios entre as rosas” para que assim corrija o próximo. Ambas essas flores têm significados ligados ao comportamento humano, sendo o lírio um símbolo de castidade e de pureza espiritual, similarmente à rosa branca. Logo, “plantar lírios entre as rosas” pode significar a apologia a uma vida de castidade e de pureza espiritual, o que é reforçado pelos versos seguintes em que se menciona a necessidade de “corrigir o próximo de maneira honrosa”. Hoekstra sugere que a interpretação das flores deve seguir o Cântico dos Cânticos, na qual a rosa representa a Virgem Maria, enquanto o lírio representa a Igreja, uma metáfora para a pessoa amada.²⁵⁷ Além disso, esses versos parecem explicar a forma como a canção se inicia: “homem, contempla pelo que floresce!”, ou seja, quais virtudes ligadas a quais flores o prelado deve cultivar em si, uma vez que ele é o representante da Igreja na Terra, portanto os prelados devem trazer a Igreja para perto das virtudes, tal qual os lírios entre as rosas.

A canção segue, aconselhando os ouvintes a cuidar da saúde e da virtude do próximo, a abdicar de “prazeres daninhos” e considerar as obras do Senhor, pois se não for assim o castigo espera o cristão. No verso “milita nessa vida”, Cartelle identifica o tópico da milícia de Cristo, que é um paralelo à “milícia de amor” de Ovídio e que faz todo sentido no tema geral da canção, em que a vida de virtude pregada significa primeiramente a castidade. Hoekstra adiciona a essa interpretação o sentido de “via milita”, na qual o prelado deve ser um “militante da Igreja” e viver sua vida com um sentido de dever em defesa da Igreja, portanto a necessidade de adotar o melhor comportamento possível.²⁵⁸ Ao final, o eu lírico evoca a necessidade de se viver com virtude para ter acesso à vida eterna no paraíso, para que as pessoas aguentem o sacrifício terreno de não ceder aos impulsos para que assim possam ser felizes na eternidade, o que também é um argumento bastante recorrente não só no texto bíblico, mas também em outras canções presentes no *Carmina Burana*.

²⁵⁶ HOEKSTRA, G. The french motet as a trope: multiple levels of meaning in *Quant florist la violete / el mois de mai / et gaudebit. Speculum*, n° 73, 1998. p. 32-57.

²⁵⁷ idem, p. 40-41.

²⁵⁸ HOEKSTRA, G. *Op. Cit.* p. 41.

A seguir, temos a canção 26²⁵⁹, de tema similar:

[1]	[1]
A tu corazón regresa,	Ad cor tuum revertere,
hombre de condición funesta,	condicionis misere
¿por qué desprecias tu existencia?	homo! cur spernis vivere?
¿por qué te entregas a los vicios?	cur dedicas te vitiis?
¿por qué te entregas a los delitos?	cur indulges malitiis?
¿por qué no corriges tus extravíos	cur excessus non corrigis
y tus pasos no encaminas	nec gressus tuos dirigis
por la senda de la justicia,	in semitis iustitie,
sino que más bien de día en día	sed contra te cotidie
la ira de Dios exasperas?	iram Dei exasperas?
Teme que te pase a ti lo que a la higuiera estil	in te succidi metue
que es cortada de raíz,	radices ficus fatue,
ya que ningún fruto muestras.	cum fructus nullos afferas!
[2]	[2]
¡Ay, condición funesta!	O condicio misera!
considera	considera,
de cuánta aspereza	quam aspera
está llena esta vida, una primera muerte,	sit hec vita, mors altera,
que así cambia la suerte!	que sic immutat statum!
¿Por qué no purgas tu culpa	cur non purgas reatum
con premura	sine mora,
puesto que la hora	cum sit hora
de tu muerte es ignota?	tibi mortis incognita!
Además un amor contra voluntad,	et in vita
que no tiene utilidad,	caritas, que non proficit,
se muere y se seca	prorsus aret et deficit
y no lleva	nec efficit
a la felicidad.	beatum.
[3]	[3]
si invitado a las nupcias	Si vocatus ad nuptias
te presentas	advenias
sin ropa nupcial,	sine veste nuptiali,
por la curia real,	a curia regali
de ella te expulsarán,	expelleris,
y si ante el esposo te presentas	et obviam si veneris
con la lámpara vacía	sponso lampade vacua,
como la virgen necia serás.	es quasi virgo fatua.
[4]	[4]
¡Así que ten cuidado no te duermas,	Ergo vide, ne dormias,
sino que, vigilante, abre	sed vigilans asperias
al Señor, cuando llame a tu puerta!	Domino, cum pulsaverit!
¡Dichoso aquel al que encuentre	beatus, quem invenerit
vigilante, cuando Él apareciere! ²⁶⁰	vigilantem cum venerit! ²⁶¹

²⁵⁹ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 88-89.

²⁶⁰ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 88-89.

²⁶¹ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 60-62.

([1] Ao teu coração regressa,/ homem de condição funesta,/ por que deprecias tua existência?/ por que te entregas aos vícios? / por que não corriges teus extravios,/ e teus passos não encaminhas / pelo caminho da justiça,/ se não que mais, dia [após] dia / a ira de Deus exasperas? / teme que aconteça a ti o que à figueira estéril / que é cortada pela raiz,/ já que nenhum fruto mostras.

[2] Ai, condição funesta! / considera / de quanta aspereza / está cheia essa vida, uma primeira morte,/ que assim muda a sorte! / por que não purgas tua culpa / com prontidão / posto que a hora / de tua morte é desconhecida? / Ademais um amor contra vontade,/ que não tem utilidade / morre e seca / e não leva / à felicidade.

[3] Se convidado às núpcias / se apresenta / sem roupa nupcial,/ na Cúria real,/ dela te expulsarão,/ e se na frente do esposo te apresentas / com a lamparina vazia / como a virgem tola serás.

[4] Assim que tem cuidado [para que] não durmas,/ se não que, vigilante, abre / ao Senhor, quando bata à tua porta! / contente aquele que se encontre / vigilante, quando Ele aparecer! / [vós] dais espaço/ os que estás em lugar de honra.)

Tanto Cartelle²⁶² quanto Traill²⁶³ escrevem breves descrições para essa canção salientando o teor fatalista dos versos. Nessa canção, o eu lírico inicia a primeira estrofe com uma série de acusações àqueles que ouvem a canção, em um tom que sugere que se entregar aos vícios e aos delitos apenas causa mal à alma daquele que cede a essas tentações. O eu lírico clama para que os homens “regressem aos seus corações” em um sentido de que as pessoas são inerentemente boas e passíveis de seguir os ensinamentos de Deus, se não forem desvirtuadas por esses vícios que precisam, então, ser corrigidos. O eu lírico também anuncia que essa insistência nos vícios causa a ira de Deus, e clama mais uma vez para que os ouvintes “temam terminar como a figueira estéril”, em uma referência a uma imagem presente em pelo menos duas passagens no evangelho de Lucas: no capítulo 3, temos “o machado já está posto à raiz das árvores; e toda a árvore que não produzir bom fruto será cortada e lançada ao fogo”²⁶⁴ e no capítulo 13 temos a parábola da figueira estéril, também condenada ao corte caso não dê frutos, mesmo após adubada²⁶⁵.

A mensagem de ambas as passagens é a mesma: o fiel que não seguir os ensinamentos de Deus, que lhe servem de adubo para que cresça praticando o bem, deve ser cortado (do convívio da Igreja) e lançado ao fogo (após a morte, irá para o inferno). É essa mensagem que Felipe o Chanceler, através de seu eu lírico, quer emular em sua canção, para que os fiéis que a ouçam temam que seus atos sejam o motivo de sua condenação eterna.

Na segunda estrofe, o eu lírico se refere à vida terrena como uma primeira morte, uma vida que cheia de “asperezas” é capaz de transformar o destino do além vida, se vivida de

²⁶² CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 88.

²⁶³ TRAILL, D. *Carmina... Op. Cit.* p. 481.

²⁶⁴ BÍBLIA, *Op. Cit.* Lucas, 3, 9. p. 1793.

²⁶⁵ Idem, Lucas, 13, 6-9. p. 1813-14.

acordo com os ensinamentos da Igreja. A primeira morte é referenciada no livro do apocalipse, em que se refere à morte terrena, em oposição à segunda morte, que é eterna e apaga o ser humano da existência, devorado pelo fogo do inferno²⁶⁶. O eu lírico então pergunta ao ouvinte, convida-o a “purgar a culpa” dos pecados terrenos antes da ocorrência da primeira morte, a do corpo, que é incerta. Nos versos 10 a 14, temos a natureza dos pecados especificada: trata-se da luxúria, que é narrada como um “amor contra a vontade” que alude à forma como não é possível controlar quando e por quem nos apaixonamos; “não tem utilidade”, na canção, ao esforço de salvação eterna que leva à felicidade verdadeira. Logo, o caminho para a salvação da alma na ocasião da primeira morte começa pela contrição dos impulsos sexuais.

Na terceira estrofe, o assunto continua através de referências à duas parábolas presentes no evangelho de Mateus: a primeira trata de um rei que ao convidar a todos os seus súditos para o casamento de seu filho, notou que um homem não usava as vestes nupciais e o expulsou daquele lugar. Jesus diz então que “muitos são chamados, mas poucos escolhidos”²⁶⁷. A outra é a parábola das dez virgens, referenciada na CB 21, também de autoria de Felipe o Chanceler que mencionamos anteriormente e que será analisada adiante, encontrada, da mesma forma, no evangelho de Mateus, em que cinco virgens prudentes e cinco insensatas vão ao encontro de seu marido. As prudentes levavam azeite para as lamparinas, enquanto as insensatas o haviam esquecido, perdendo assim o encontro e sendo abandonadas pelo marido. Essa parábola encontra ressonâncias em outras formas líricas, como aponta Peter Dronke. No drama litúrgico *sponsus*²⁶⁸, de origem provençal e datado da primeira metade do século XII, há a mistura entre o latim e o provençal para contar o drama das virgens tolas e sábias, no qual a impaciência das virgens sábias para com as virgens tolas, ainda que presente nos versos latinos, é acentuada pelos versos vernáculos. Dronke argumenta que a organização dos versos latinos no *sponsus* sugere um poeta iniciante na língua da Igreja, mas não necessariamente no vernáculo, havendo a possibilidade de uma apropriação de uma tradição poética circulante que transmite a recepção do público comum às parábolas. A forma como as virgens sábias são retratadas como megeras e as tolas como inocentes tem pouco a ver com a leitura canônica desse episódio.²⁶⁹

²⁶⁶ Idem, Apocalipse, 20, 6 e 21, 8. p. 2164-2165.

²⁶⁷ Idem, Mateus, 22, 1-14. p. 1743.

²⁶⁸ Dronke consulta a edição de AVALLE, D’arco Silvio. *Sponsus*. Documenti di Filologia, 9, 1965.

²⁶⁹ DRONKE, P. *Poetic individuality in the middle ages: new departures in poetry 1000-1150*. Oxford: Oxford University press, 1970. p. 4-5.

É possível que a evocação, tanto na CB 26 quanto na CB 21, dessa parábola, desperte no ouvinte dessa canção a lembrança dessas diferentes interpretações, e percebemos que o teor geral da CB 26 é um tanto exasperado com os pecadores, logo, as virgens tolas são para esse eu lírico, tolas e não inocentes; são maus exemplos que devem ser evitados. As duas parábolas tratam do mesmo tema, que é o preparo e a antecipação sendo recompensados enquanto o despreparo é punido, aludindo à ideia de que aqueles que, mesmo avisados, não se comprometerem a redimir seus pecados, serão punidos como os despreparados das parábolas e serão excluídos do convívio celeste. A estrofe 4 é um amálgama de referências aos evangelhos que falam sobre aguardar a chegada do Senhor, como a própria parábola das dez virgens, além de Mateus (“vigiai, portanto, porque não sabeis em que dia vem vosso Senhor”²⁷⁰) Marcos (“atenção e vigiai, pois não sabeis quando será o momento”²⁷¹) e Lucas (“felizes os servos que o senhor à sua chegada encontrar vigilantes”²⁷² e “fikai acordados, portanto, orando em todo momento, para terdes a força de escapar de tudo o que deve acontecer e de ficar de pé diante do Filho do Homem”²⁷³)

Podemos apontar que a intenção das canções de Pedro e Felipe analisadas nesse segmento se aproximam, no sentido de conter avisos aos seus ouvintes sobre a importância de redimir os pecados para alcançar a vida eterna, e as consequências para o além vida que a falta dessa remissão pode trazer. Pedro de Blois se coloca como um eu lírico pecador que enxerga suas falhas, enquanto Felipe o Chanceler produz um eu lírico que olha de uma posição superior aos pecadores; fica claro que o eu lírico não comete essas faltas, mas as observa naqueles à sua volta. Há ainda uma nuance escatológica nessas canções, pela evocação constante do eu lírico das consequências para o além vida dos comportamentos terrenos. Para Bernhard Töpfer, a ideia de que “o fim” estaria próximo tem origem na interpretação medieval da obra Cidade de Deus de Santo Agostinho, que assinala alguns sinais do começo do apocalipse, como a conversão dos judeus e o aparecimento do anticristo. O Anticristo, em particular, é evocado por abades e papas em vários momentos na Cristandade, que vão além do Ano Mil: a querela das Investiduras e as Cruzadas, por exemplo, são reinterpretadas sob um viés escatológico como acontecimentos que sinalizam a ascensão desse anticristo. Nas palavras do autor, “O Anticristo e o fim do mundo estão próximos, portanto, é preciso estar vigilante e fazer penitência. Os autores eclesiásticos veem

²⁷⁰ Idem, Mateus 24, 42, p. 1748.

²⁷¹ Idem Marcos 13, 33., p. 1780.

²⁷² Idem, Lucas 12, 37, p. 1812.

²⁷³ Idem, Lucas, 21, 36. p. 1827.

na descrição dos pecados do homem e dos horrores do fim do mundo um bom meio de impressionar seus próximos e de levá-los a se converter”²⁷⁴.

Esse é o sentimento geral dessas duas canções e que alinha Felipe o Chanceler a uma visão mais negativa acerca do apocalipse iminente. Töpfer aponta que essa visão não era a única, pois no século XII surge a ideia de que a Igreja viveria um período de prosperidade e paz, estando “purificada” da presença de desvios como a quebra do celibato e a simonia, antes do aparecimento do Anticristo, na figura de governantes leigos e/ ou heréticos, que tentam tomar para si as prerrogativas da Igreja²⁷⁵. O uso das visões do apocalipse é importante no contexto do século XII justamente por conta da expansão da Cristandade e do surgimento de conflitos entre o poder temporal e espiritual, logo o foco no arrependimento dos pecados com a proximidade do Juízo Final ganha destaque nessas canções e perpassa o repertório de Felipe o Chanceler presente no *Carmina Burana*.

2.3: SINCERIDADE E ENTRETENIMENTO

Até o momento, vimos que a poesia de Pedro de Blois e Felipe o Chanceler se encontra na intersecção entre o moralismo rígido no que concerne às práticas sexuais e uma posição mais natural, ainda que negativa, sobre o sexo, ambas circulantes em seu contexto citadino e das cortes e escolas. Para pensar um pouco sobre a questão da efetividade dessa mensagem, precisamos refletir sobre o que caracteriza uma obra de entretenimento e uma obra edificante para os letrados medievais, para entendermos melhor as possíveis intenções de Pedro de Blois, e de Gautier de Chatillôn e de Felipe o Chanceler. Glending Olson, em sua obra *Literature as recreation in the later Middle ages*²⁷⁶, compara o lugar do prazer literário nas sociedades ocidentais em diferentes temporalidades, contrastando o lugar consolidado dos clássicos cultos e da cultura popular como fontes de entretenimento, de “prazer estético”, com o lugar delimitado à literatura pelos medievais, que segundo o autor derivam da necessária função educacional e moralizante de toda fonte de entretenimento, filtro que perpassa a interpretação medieval dos clássicos enquanto também é perpassada por eles. Dentro da mentalidade cristã, “a literatura se torna a serva da fé e moralidade cristãs. Reagir a um texto apenas pelo prazer que ele proporciona é desperdiçar tempo; o prazer, ao invés disso, deveria

²⁷⁴ TÖPFER, B. Escatologia e Milenarismo. IN: LE GOFF, J. e SCHMITT, J. C. *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval*. São Paulo: UNESP, 2017. p. 397.

²⁷⁵ Idem, p. 399.

²⁷⁶ OLSON, G. Medieval attitudes toward literary pleasure. IN: *Literature as recreation in the later Middle ages*. New York: Cornell University Press, 1982. P. 19-38.

estar na satisfação de usar a literatura para aprofundar o entendimento da ação certa ou da fé certa”²⁷⁷.

O autor aponta que grande parte da concepção medieval do papel da literatura na sociedade vem de Horácio, que em sua *Ars Poetica*, escreve que a poesia deveria ter três propósitos: prazer, benefício, e uma combinação dos dois, na qual o prazer está ligado à identificação do ouvinte e verossimilhança, o benefício está ligado à moral e às lições de vida retiradas da ficção, e a poesia que atinge ambas as intenções se torna atemporal e traz glória ao seu criador. Ao analisar mais detidamente a passagem de Horácio, até de um ponto de vista etimológico, o autor percebe que enquanto Horácio considera a poesia que causa prazer e benefício como a melhor, ela não é a única forma importante. Ainda que Aristóteles, em sua *Poética*, aprofunde a dicotomia entre conteúdo (significado) e forma (estilo), separando também a fonte de prazer (forma) do benefício (conteúdo), a visão de Horácio aponta para uma literatura dualista, mas “inteira”.

A partir dessas visões, o autor apresenta dois conceitos medievais: *delectare* (superfície) e *prodesse* (interior), como forma de conformar textos literários ao código moral religioso. Um poema se torna uma noz, na qual “seu significado literal [é] como uma casca que é necessário quebrar para alcançar o cerne desejável de verdade alegórica”²⁷⁸. Dessa forma, o benefício moral, o aprendizado, é superior à “casca”, ao prazer. O autor então argumenta que essa visão hierarquizada se consolidou na academia por conta dos trabalhos de D.W. Robertson, que toma uma interpretação mais “aristotélica” das fontes medievais; para o autor, é possível explorar uma pluralidade maior de ideias, partindo de Horácio e seus comentaristas. Um deles, do século XIV, escreve que há poetas que trazem prazer; há poetas que trazem benefício; e há poetas que trazem ambos, em referência à Ovídio; cada uma dessas modalidades contém tanto forma quanto conteúdo: “ainda que a melhor poesia preencha ambos os preceitos horacianos, existem tipos reconhecidos de literatura que focam em apenas um”.²⁷⁹

Nessa mesma linha, outros importantes pensadores medievais apresentam ideais próximos. Olson cita Agostinho (em seu *Solilóquio*), que separa as fábulas em mentiras para enganar (maléficas) e para entreter (inofensivas); Macróbio (em sua *Saturnália*) que

²⁷⁷ Original: “literature becomes the servant of christian morality and faith. To respond to a text only for the pleasure it gives it to mispend one’s time; the pleasure, rather, should lie in the satisfaction of using literature to further one’s understading of right action or right belief”. Idem, p. 20.

²⁷⁸ Original: “its literal meaning like a shell one need to break in order to get to the desirable kernel of allegorical truth”. Idem, p. 23.

²⁷⁹ Original: “although the best poetry fulfills both Horatian precepts, there are recognized types of literature that aim at only one” Idem, p. 25.

reconhece a existência de fábulas “sem lição moral”, com a missão de entreter e que seriam como anedotas, que na *Saturnália* são contadas a noite, após algumas taças de vinho e comida – o que também sugere o lugar legítimo de textos não moralizantes, se circunscritos em tempo e lugar adequados; Isidoro de Sevilha (nas suas *Etimologias*) que define a função das fábulas como entretenimento acerca da natureza das coisas e sobre o comportamento humano; Dominicus Gundissalinus (em seu *De Divisione Philosophiae*) que, seguindo a linha de Isidoro escreve que a poesia “deleita ou instrui em conhecimento ou comportamento”²⁸⁰.

Essa visão mais dicotômica entre poesia edificante e de entretenimento, apesar de proeminente, não é a única. O autor comenta que um dos comentadores de Ovídio, que normalmente é visto como um poeta “completo”, o vê apenas pela ótica do entretenimento, ao analisar uma passagem sobre a personagem Corinna e argumentar que aquela poesia tinha o propósito de entreter o próprio Ovídio, sem nenhum significado moralizante proeminente pois essa não seria a sua intenção. Para o autor, “literatura por prazer ao invés de ganho foi reconhecida, se não venerada, na Idade Média. Algumas composições clássicas foram pensadas por pelo menos alguns críticos como sendo para deleite ao invés de edificação, e a isso segue que trabalhos medievais podem ter o mesmo apelo”²⁸¹.

O autor explica no que consiste o prazer literário para os medievais, e aponta duas características: a forma, o estilo, que agrada aos ouvidos, que é bela; e a narrativa, as informações, o ato de sanar a curiosidade, e o autor aponta que tanto alegorias como exemplos, por serem verossímeis, causam prazer no ouvinte. Indo além, citando os estudos aristotélicos de Phillips Salman, o autor aponta que a resposta à literatura como uma das formas de percepção humana, no que tange a mediação entre o eu e o mundo. Essa mediação causa prazer pois fornece entretenimento desse mundo criado. Na medievalidade, as artes consideradas melhores forneciam meios de entretenimento e ligação com Deus, o que seria a maior possibilidade de prazer possível, e por isso a arte hedonista, que afasta o homem de Deus, deveria ser desencorajada.²⁸²

Por fim, Olson explora algumas possíveis respostas para a pergunta: “como o prazer pode ser benéfico?”. Um meio é através do aprendizado, no sentido de que quanto mais se escreve, independente do conteúdo, o poeta refina sua arte, seu estilo; outra forma de aprendizado, esse moral, é através da alegoria, de esconder a noz que contém a verdadeira

²⁸⁰ Original: “delights or instructs in knowledge or behavior”. Apud OLSON, G. *Op. Cit.* p. 28.

²⁸¹ Original: literature for pleasure rather than profit was acknowledged, if not venerated, in the Middle ages. Some classical compositions were thought by at least some critics to be for enjoyment rather than edification, and it would follow that medieval works might make the same appeal.” Idem, p. 31.

²⁸² Idem, p. 32-35.

lição em uma casca de entretenimento, o que torna o ato de descobrir a verdadeira mensagem da poesia prazeroso. Nas palavras de Bernardo Silvestre, ao comentar a *Eneida*: “alguns poetas (como os satiristas) escrevem para instrução; alguns (como os dramaturgos cósmicos) escrevem para o deleite; e alguns, (como os historiadores) escrevem para os dois”.²⁸³ Para Bernardo Silvestre, a *Eneida* apresenta todas as características de uma poesia plena: causa prazer pela narrativa e pelo estilo, e dentro desse prazer reside o benefício. Ao imitar o estilo da *Eneida*, o poeta se aperfeiçoa; ao prestar atenção na narrativa, aprende valiosas lições morais. Toda a poesia que não é a *Eneida*, que é “imperfeita”, não têm seu valor medido por quão edificante ou didática ela pode ser, porém. Interpretando as palavras de Bernardo Silvestre, Olson comenta que

O deleite não leva à utilidade, é em si mesmo útil. [...] Obtendo prazer na ficção, mesmo uma que pode não instruir o intelecto, é a resposta que, em circunstâncias próprias, contribui para o bem-estar físico ou mental e, portanto, para a capacidade [de realizar] atividades mais diretamente relacionadas com o propósito de cada um”.²⁸⁴

Nesse sentido, ainda que as fontes medievais pareçam valorizar mais as histórias e poesias com caráter didático, é possível estender esses argumentos presentes nos estudos de literatura mais “trivial” para toda a poesia medieval. Na poesia goliarda é possível entrever ambas as inspirações, de entreter e edificar, ao menos nas intenções desses goliardos que alinhavam seus versos com os versos clássicos e também com as escrituras, desenhando imagens que divertem, seja pela inversão de valores e pelo exagero, e que também buscam emular o sentido clássico da sátira, que era o de criticar aspectos da vida em sua sociedade, em relação aos pontos que estes intelectuais consideram discrepantes com a doutrina ou com a busca de realização pessoal.

Não é de se duvidar que Pedro de Blois, assim como Gautier de Chatillôn e, mais tarde, Felipe o Chanceler, busquem o equilíbrio entre o entretenimento e o ensinamento em suas canções. Observando as canções de Pedro, podemos perceber que ambas as interpretações são possíveis: se a intenção do goliardo era a de entreter, pura e simplesmente, a forma exagerada com que os pecados de cunho sexual são descritos, bem como a forma com que o eu lírico pede perdão a Deus e promete praticar apenas as virtudes daquele momento em diante, deve ter arrancado risos pelos lugares onde foi cantada. Porém, se a intenção era, além

²⁸³ Original: “some poets (such as satirists) write for instruction; some (such as the cosmic playwrights) write for delight; and some (such as the historians) write for both”. Idem, p. 36.

²⁸⁴ Original: Delight does not lead to usefulness, it is itself useful. [...] taking pleasure in fiction, even one that may not instruct the intellect, is a response that, in the proper circumstances, contributes to physical or mental well being and hence to one’s capacity for activities more directly related to one’s final end”. Idem, p. 37-38.

de entreter, edificar aqueles que ouvem e relembrar o lugar proibido do sexo para aqueles que almejam as graças de Deus, seguindo a tradição cristã da qual Pedro fazia parte, a escolha do tema e a execução da canção é fortuita e alcançou aos pares de Pedro a quem se direcionava. No caso de Felipe, o cunho edificante das canções ganha mais destaque, ainda que possamos argumentar que a forma como ele reitera seus conselhos para que os ouvintes não caiam em pecado seja um tanto alarmista e até ameaçadora, utilizando personagens e histórias bíblicas como exemplos de destinos terríveis que esperam aqueles que incorrem repetidamente em pecado, e que esse alarmismo pode ter tido um cunho satírico. No entanto, mesmo que esses exageros estejam presentes, o cunho moralizante ainda é bastante proeminente.

Outro aspecto a se considerar nessas canções é a sinceridade daquele eu lírico, já que fala sempre em seus pecados, em suas faltas, e em suas promessas para que daquele momento em diante passe a seguir a doutrina à risca, ignorando os seus impulsos. Peter Godman, em seu trabalho, explora as possibilidades de se pensar a sinceridade dos escritos medievais em um contexto em que se estava estabelecendo a confissão como uma prática dentro do dogma cristão. Em sua obra intitulada *Paradoxes of Conscience in the High Middle Ages*,²⁸⁵ Godman debate os momentos de virada moral, em que a sociedade medieval passa a valorizar e exortar certos aspectos de um comportamento e esquecer outros, o que cria paradoxos de consciência. No século XII, quando ocorrem alguns desses momentos, a iniciativa foi tanto espiritual quanto intelectual, em decorrência do chamado “renascimento” do século XII, cujo momento marcante foi sem dúvida a emergência de um movimento monástico que busca, entre outras coisas, estabelecer uma interpretação da Regra de São Bento cujo objetivo seria resgatar as “virtudes do passado”, mas que na verdade está mais próximo da realidade de seu contexto, em que novas categorias de indivíduos surgem, como os estudantes, e outras se fortalecem, como os comerciantes.

Os registros em documentos religiosos sobre a dissimulação da fé são escassos, pois são difíceis de julgar uma vez que residem na intenção do fiel; há duas razões possíveis para esse movimento: a própria doutrina cristã, que vê a auto confissão dos pecados como uma manifestação de humildade, e o que o autor chama de “literalismo”, que não favorece nuances de interpretação por parte dos confessores; seu papel não era o de julgar as intenções dos confessantes nem de especular a veracidade de seu arrependimento, mas sim de ouvir. Godman aponta que a *fictio* (e a ligação da palavra latina com a portuguesa “ficção” é fortuita,

²⁸⁵ GODMAN, P. *Paradoxes of Conscience in the High Middle Ages: Abelard, Heloise, and the Archpoet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

pois se trata de uma atuação exagerada da culpa) era especialmente praticada pelos monges desse período:

Nenhum registro de penitência fingida parece ser agora interpretado pela teologia moral e pastoral do Catolicismo, nem é registrada em todos os períodos da Cristandade ocidental. Sua identificação como um problema com uma vasta gama de implicações é distintiva da sensibilidade ética reavivada no século XII.²⁸⁶

Bernardo de Claraval, uma das figuras mais importantes na reintrodução da austeridade da regra de São Bento na vida monástica por ter sido membro da ordem de Cister, escreve em sua obra *De Grandibus Humilitatis Et Superbiae* (~1125), de forma jocosa, sobre os monges que exageradamente admitem e agravam suas faltas, na busca não da piedade divina mas da admiração dos homens. Ao admitirem faltas ainda mais graves do que das quais são acusados, esses monges fazem com que os confessores duvidem de suas próprias conclusões, e projetam para si uma humildade que tem o intuito de exaltar sua própria imagem. Bernardo adverte sobre o caráter teatral dessas confissões, a necessidade de uma audiência para oferecer validação, que tem por efeito reverter os papéis: agora o confessor é quem deve oferecer prova e navegar o paradoxo da culpa propositalmente exacerbada.

Bernardo foge das fórmulas confessionais que estabelecem punições como uma tabela de equivalências, representando a confissão como um “labirinto moral”, que busca perceber a ambiguidade ética desses monges, entre o pressentimento de punição e um senso invertido de obrigação (uma vez que a Regra de São Bento estabelece a necessidade de confissão regular aos monges superiores) em que a confissão é feita para *causar* tristeza e piedade, e não *obter* perdão. Nesse esforço de causar piedade, o monge é descrito por Bernardo como um mau ator, cujo choro é escasso e comicamente falso: “ao passo em que *páthos* se dissolve em *bathos*, sua retórica corporal de remorso – suspiros e gemidos, desânimo e prostração – é exposto como farsa”.²⁸⁷ Por sua vez, Bernardo reforça nos abades a necessidade de suspeitar e de fiscalizar essas confissões, o que tem mais a ver com sua própria interpretação da regra do que com a Regra de São Bento em si.

Outra dimensão da culpa e confissão pode ser observada na relação entre Abelardo e Heloísa, através das cartas trocadas pelos amantes em meados do século XII. Heloísa, abadessa de Paráclito por insistência de Abelardo, julgava a si mesma como alguém que vive

²⁸⁶ Original: no account of feigned penance appears now to be taken by the moral and pastoral theology of Catholicism, nor is it registered in all periods of Western Christianity. Its identification as a problem with wide-ranging implications is distinctive of the ethical sensibility refashioned in the twelfth century”. Idem, p. 4.

²⁸⁷ Original: “as *páthos* dwindles into *bathos*, his corporeal rethoric of remorse - sighs and groans, crestfallenness and prostration – is exposed as sham”. Idem, p. 8.

uma mentira, pois seu hábito não foi tomado por vocação, mas por necessidade devido ao seu envolvimento com Abelardo. Este, por sua vez, transitou entre as escolas de Paris e a abadia de Saint-Denis, também assumindo o hábito monástico após seu envolvimento com Heloísa ter sido revelado. Focando nas cartas de Heloísa, o autor aponta que sua escrita, em parte autobiografia em parte reflexão, emula a trajetória de Agostinho, focada na penitência por seus “pecados sexuais” paradoxalmente à famosas passagens em que Heloísa lamenta seu amor não correspondido e impossível. O autor argumenta que, enquanto Abelardo é acusado de ser obcecado com sua reputação, Heloísa também o é, de certa forma; ao ruminar sobre o passado em nostalgia, por ter orgulho de ser a musa das canções de seu amado, e orgulho em levar a vida restante em penitência, Heloísa constrói para si uma reputação, da mesma forma que seu amado.

Essa relação da abadessa com sua fama é ambígua e nuançada, aparente em outras passagens em que Heloísa reflete sobre a “vida dupla” que leva, entre a discrepância entre a forma como é vista por outros (casta) e como ela mesma se vê, como hipócrita. O ponto do autor é de que, através da sinceridade exacerbada, da auto-acusação, o penitente angaria para si mais compaixão e pena e ao mesmo tempo coloca em cheque a sinceridade de suas afirmações, e é exatamente isso que parece ser o ato de exame de consciência empreendido por Heloísa em suas cartas.²⁸⁸

Por fim, o autor trata do Archipoeta de Colônia. Para além da paródia e da sátira goliarda, o autor identifica na confissão²⁸⁹ do Archipoeta o caldeirão de tensões políticas que o cercavam. Membro da corte imperial de Frederico II e patrocinado por Rainaldo de Dassel, arcebispo de Colônia visto como cismático pelo papa, mas favorecido pelo imperador, e que tinha muitas críticas ao modelo monástico cisterciense de Bernardo de Claraval, cuja excessiva sobriedade lhe causava desdenha. Rainaldo, que transitava entre os mundos seculares e clericais, estava interessado na canonização de Carlos Magno, usando inclusive das barreiras linguísticas entre Roma e o Sacro Império para prejudicar seus rivais (entre eles o futuro papa Alexandre III).

O Archipoeta, afirma o autor, deve ter tido a mesma flexibilidade que seu patrono para transitar entre os espaços, e sua confissão é ao mesmo tempo sem precedentes (por ser em verso) e esculpida na familiaridade do latim e do sacramento cristão da confissão, o que torna a última estrofe, em que o Archipoeta celebra sua vida de excessos e bebida ao invés de se corroer em auto-acusação e penitência, emulando em seu jogo de palavras o evangelho de

²⁸⁸ Idem, p. 9-13.

²⁸⁹ Trata-se da CB 191, estrofe 12. CARTELLE, E.M. *Op. Cit.*, p. 180.

Lucas (no capítulo 18, versículo 13: O Archipoeta substitui o original “pecador” por “bebedor” em seu verso: Deus tenha piedade desse [bebedor]) causa o choque e o humor que agrada a seu patrono e solidifica a relação entre os dois.²⁹⁰ O autor por fim argumenta que a linha que liga as três personagens, Bernardo de Claraval, Heloísa de Paraclete e o Archipoeta de Colônia é a linha da transformação da consciência que está em curso durante o período de suas vidas, especialmente a primeira metade do século XII, na qual o sacramento da confissão impõe questionamentos acerca da veracidade das confissões e das intenções de cada pecador, tanto em cometer os pecados quando em admiti-los perante um membro da igreja.²⁹¹

Transpondo essas reflexões acerca da confissão para nosso entendimento dessas canções de Pedro de Blois, percebemos que existem diversas camadas de significado possíveis nesses versos. A contrição exagerada expressada na canção 31 pode muito bem ser uma emulação dessas confissões de clérigos das quais adverte Bernardo de Claraval, bem como as promessas que o eu lírico faz na canção 30, de que do momento da confissão de seus atos sexuais ao ouvinte, que assume o papel do confessor, em diante, irá dedicar-se somente às virtudes e à edificação. Entretenimento, sátira com o propósito de ensinar, ou um pouco de ambos, Pedro de Blois ainda imprime nessas três curtas canções as reflexões acerca das práticas cristãs recentemente adicionadas ao cânone em seu tempo, de forma que a pergunta que fica para quem lê e ouve a canção, ainda hoje, é a mesma: Como é possível saber se a confissão dos pecados nessas canções é sincera? A resposta, hoje e naquele tempo, é a mesma: não há.

A questão da confissão também é abordada por Felipe o Chanceler, na CB 36²⁹², mas de maneira bem diferente de Pedro de Blois. Para essa canção, Cartelle faz uma descrição que chama a atenção para que os ouvintes levem uma vida de acordo com o cargo de prelado que ocupam²⁹³, enquanto Traill aprofunda essa noção abordando propriamente o tema da confissão, que não deve ser negada a ninguém. O autor argumenta que “Eles [os prelados] devem lembrar que é esperado mais daqueles com mais responsabilidades e para ter cuidado para [não] ser um mau exemplo para seus rebanhos. No entanto, se eles se descuidarem e pecarem, eles não devem se desesperar pois a ninguém se deve negar a chance de se

²⁹⁰ No Evangelho se lê: “meu Deus, tenha piedade de mim, pecador!” BÍBLIA. Op. Cit. Lucas, 18. p. 1821. GODMAN, P. *Op. Cit.* p. 13-16.

²⁹¹ Idem, p. 16-17.

²⁹² CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 107-109.

²⁹³ idem, p. 107.

arrepender”²⁹⁴. Felipe compartilha com Bernardo de Claraval a preocupação acerca da sinceridade da confissão, e trata de aconselhar aqueles que ouvem, seus pares, para os malefícios trazidos pela confissão insincera no que concerne ao destino da alma. Também chama a atenção a maneira circular na qual os primeiros versos e os últimos são espelhos um do outro²⁹⁵, conforme podemos ver no original latino:

[1a]	[1a]
Al nadie el beneficio	Nulli beneficium
Del justo arrepentimiento	iuste penitudinis
Le es quitado,	amputatur,
A nadie mayor vicio	nulli maius vitium
Que el del desagradecimiento	quam ingratitude
Le es imputado.	imputatur.
Así pues, prelado confíesate,	ergo, presul confitens,
Muéstrate un verdadero penitente	esto vere penitens
Ya que nada la confesión	quia nil confessio
Limpiar puede, a quien contrición	lavatur, cui contritio
No muestre.	denegatur.

([1a] A ninguém o benefício / do justo arrependimento / é retirado / a ninguém vício maior / que o do desagradecimento / é imputado. / Assim pois, prelado, confessa-te, / mostra-te um penitente verdadeiro / já que a confissão / nada pode limpar, a quem/ não mostre contrição.)

O eu lírico se dirige àqueles que ouvem de maneira impessoal, como que para denunciar indiretamente um desvio específico, que é a falsa confissão. Esse sacramento católico, instaurado há pouco tempo no contexto de Felipe²⁹⁶, engendra uma série de questões ligadas à sua legitimidade enquanto instrumento da penitência, como vimos, uma vez que a sinceridade do arrependimento expresso por aquele que confessa é impossível de mensurar. Em outras canções vimos que a questão da confissão genuína também foi abordada, com tons similares de aviso. O prelado que se confessa deve se mostrar um “verdadeiro penitente” para que o sacramento surta o efeito de amenizar o pecado cometido, e isso inclui o comportamento posterior à confissão; a contrição deve ser mostrada. Seguimos:

²⁹⁴ Original: They should remember that more is expected from those with more responsibilities and to beware of setting a bad example to their flocks. However, if they slip up and sin, they should not despair, for no one should be denied the chance to repent”. TRAILL, D. *Carmina...* Op. Cit. p. 486-487.

²⁹⁵ No original, “nulli beneficium / iuste penitudinis / amputatur” e “nam iuste penitudinis/ nemi beneficium/ amputatur”, HILKA, A. SCHUMANN, O. Op. Cit. p. 84-88. Cartelle consegue, em sua tradução poética, emular de certa forma esse efeito.

²⁹⁶ Foi somente no IV Concílio de Latrão em 1215 que a confissão passa a figurar entre os sacramentos e se torna uma prática regulamentada e obrigatória para os cristãos, ao menos uma vez ao ano. DELUMEAU, J. . A *confissão e o perdão*. São Paulo: Cia das Letras, 1991. P. 383.

[1b]	[1b]
Si hicieres confesión	Si confessus fueris
De boca, será una confesión	ore, fit confessio
Que te dará la salvación,	ad salutem,
Si te arrepientes de corazón;	corde si contereris;
La contrición de corazón	animi contritio
Te dará la virtud;	dat virtutem,
Para ganar la salvación,	ut salutem habeas;
Para alcanzar la virtud,	ut virtutem teneas,
Abandonando las anteriores	relictis prioribus
Adorna con buenas costumbres	tuam orna moribus
Tu juventud.	iuventutem.

([1b] se fizeres confissão / de boca, será uma confissão / que te dará a salvação, / se te arrependeres de coração; / a contrição do coração / te dará a virtude, / para ganhar a salvação, / para alcançar a virtude, / abandonando os anteriores / adorna com bons costumes / tua juventude.)

Nessa estrofe fica claro que a confissão deve ser dita, proferida a um outro prelado que possa administrar o sacramento, saindo do campo da contemplação e do silêncio. A materialização do pecado cometido através da voz é uma parte importante na formulação do sentimento de arrependimento, uma vez que pode causar também sentimentos de vergonha e humilhação, e essas são ferramentas para que o “arrependimento de coração” ocorra: a “contrição do coração” mencionada na estrofe é a internalização dessa lição aprendida, que por sua vez trará a virtude uma vez que aquele que confessa se lembra desses sentimentos ruins e essa lembrança o impediria de cometer tais atos novamente. Nos últimos versos, o eu lírico foca no período em que esses pecados devem ser cometidos com mais frequência e menos arrependimento, a juventude. De maneira semelhante a Pedro de Blois, percebemos que Felipe se refere a um público mais velho que deve tentar redimir os excessos cometidos na juventude através de uma vida de confissão e de contrição, o que também implica que aqueles a quem a canção é dirigida se comportam de maneira adversa a esse conselho. Ao compararmos ambas as canções, nesse ponto, enquanto Pedro de Blois se coloca, na CB 30, como o confessante arrependido que se compromete a fazer exatamente o que Felipe o Chanceler propõe em seus versos, Felipe, por sua vez, se coloca como um observador desses prelados pecadores que, então, oferece conselhos para que as almas sejam salvas. Pedro reconhece em seu eu jovem essas falhas; Felipe as reconhece no outro.

[2a]	[2a]
En virtud, no en linaje,	Virtute, non sanguine
Hay que brillar;	deceat niti;
En la cumbre de los honores	sub honorum culmine

Con el corazón lleno de bondad	corde miti
Favorece el honrado;	foveas innoxium;
Reprime el pecado	reprime flagitium
Del soberbio y del ímpio;	superbi et impii;
Acordándote del último juicio	supremi iudicii
Juzga con justicia,	memor iuste iudica,
Predicando no sigas la senda torcida.	predicans non claudica.
[2b]	[2b]
Sea lo tuyo despreciar	Tuum sit contemnere
A los que desprecian	contemnentes
Y llenar de favores	et favore munere
A los que sin nada se quedan.	nil habentes.
Lavanta al débil	relevato debiles
Y exalta al humilde.	et exaltes humiles.
Sea tuya la humildad	in te sit humilitas,
Acompañada de la gravedad	cui mixta sit gravitas,
Para corregir con mansedumbre	ut lene corripias
Y apaciguar con serenidad.	et serene lenias.

([2a] em virtude, não em linhagem, / tens que brilhar; / no pico das honras / com coração cheio de bondade / favorece o honrado; / reprime o pecado / do soberbo e do ímpio; / recordando-te do último juízo / julga com justiça, / pregando não seguir o caminho torcido.

[2b] seja o tem a depreciação / aos que depreciam / e encher de favores / aos que nada tem. / Levanta o fraco, / e exalta o humilde. / seja sua a humildade / acompanhada da gravidade / para corrigir com mansidão / e apaziguar com serenidade.)

Os primeiros versos dessa estrofe ganham nova camada de significado quando pensamos na origem bastarda de Felipe. De maneira geral, o pensamento de que a virtude deve ser superior a linhagem, implicando que mesmo nobres e monarcas devem se comportar exemplarmente e seguir modelos virtuosos para serem reconhecidos como verdadeiros nobres, tanto em sangue quanto em virtude, pode ser aferido deste verso. No entanto, o fato de que Felipe, não importando o quão virtuoso fosse em sua vida particular, não teve as mesmas oportunidades de ascensão social que seus familiares nobres por conta de sua origem ilegítima, faz com que sua virtude se tornasse a principal e mais importante fonte de nobreza, pela qual é, mais tarde, reconhecido e aceito, ainda que em um cargo menor, em Paris.

Os próximos versos exaltam os atos virtuosos que devem ser cometidos, como a recusa da soberba, o julgamento justo; o “caminho torcido” do pecado, desviante e deturpado, deve também ser evitado. A estrofe seguinte segue enumerando os atos virtuosos que devem ser exemplos para os prelados, dentre eles o favorecimento dos pobres e o auxílio aos fracos e doentes, além da humildade e serenidade para ensinar aos outros essas virtudes e corrigir os erros e vícios das pessoas a seu redor. Podemos pensar que a construção dessas estrofes,

pensadas em conjunto com a estrofe anterior, aponta para o próprio Felipe enquanto modelo de comportamento para esses outros prelados, nobres que, aos seus olhos, insistem no pecado, pela maneira assertiva com a qual os conselhos são dados, e pela forma persuasiva do benefício para a alma que a vida virtuosa traz.

[3a]	[3a]
Al que más se le regala,	Cui magis committitur,
Es al que más se le demanda.	ab eo plus exigitur.
¿qué al Señor devuelves	quid Domino retribuis
Por tantas cosas que te concede,	pro tot, que tibi tribuit,
Cuando te llevas la leche y la lana	quod lac et lanam eruis
De la grey a ti confiada	gregis, cuius constituit
Como pastor?	te pastorem?
¡Mas tem cuidado no sea que cuando llege,	sec cave ne, cum venerit,
A ti entonces te aplaste severamente	te districte tunc conterat
Por ladrón!	ut raptorem!
Como juez severo llegará;	districtus iudex aderit;
No con indulgencia mirará	nunc sustinens considerat
Al pecador.	peccatorem.
[3b]	[3b]
Para que no perezcas con tus feligreses,	Cum subiectis ne pereas,
Teme dar mal ejemplo	exempla prava timeas
A tus feligreses;	in subiectos transfundere;
Pues cuanto más alta es la jerarquía	nam quanto gradus altior
Con más oneroso peso,	cum gravioli pondere,
Con tanta mayor gravedad del que se desliza	tanto labenti gravior
Se produce la caída.	lapsus datur.
No desesperes, si por tu pecado	ne desperes, si criminis
En el oculto precipicio	in latens precipitium
Tu pie te ha precipitado,	pes labatur,
Pues a nadie el beneficio	nam iuste penitudinis
Del justo arrepentimiento	nemini beneficium
Le hes quitado.	amputatur. ²⁹⁷

([3a] ao que mais se presenteia, / é o que mais precisa./ O que devolve ao Senhor / por tantas coisas que [Ele] concede, / quando levas o leite e a lã / do rebanho a ti confiada / como pastor? / mas tenha cuidado [para que] quando chegue, / a ti então não seja severamente derrotado / por ladrão! / como juiz severo chegará;/ não olhará com indulgência / ao pecador.

[3b] para que não padeça com seus paroquianos, / teme dar mau exemplo / aos seus paroquianos ;/ pois quanto mais alta a hierarquia / com peso mais oneroso,/ com tão maior gravidade do que se desliza/ se produz a queda. / não se desespere, se por seu pecado / no precipício oculto / seu pé tenha se precipitado, / pois a ninguém o benefício / do justo arrependimento / é retirado.)

Nas duas últimas estrofes, o tom mais severo retorna de um modo um tanto inesperado. Os dois primeiros versos, num primeiro momento, parecem apontar para a construção de uma contraposição entre a vida de virtudes e a vida de vícios, especialmente o

²⁹⁷ HILKA, A. e SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 84-88.

vício dos prelados de favorecer aos mais ricos ao invés dos mais pobres. Essa forma de construção é similar às encontradas nas canções de Gautier de Chatillôn, em que quanto mais favores são concedidos pelos prelados aos ricos, mais favores eles irão demandar. Felipe, por outro lado, usa dessa construção para firmar uma ponte entre o dom de Deus e seu uso pelo prelado, no sentido de que a obra de devoção permanece sempre inacabada: sempre haverá novos pobres, doentes e necessitados que precisam de assistência e serviço dos prelados, e realizar esse serviço é a obrigação mínima destes que recebem o dom de Deus, a ordenação. Essa vocação é representada por Felipe como “leite e lã” proveniente do “rebanho” de fiéis do qual o prelado é pastor. Isso implica que o serviço religioso em favor dos necessitados deveria ser o suficiente para o prelado, da mesma forma como o leite e a lã o são, já que alimentam e aquecem o corpo.

O prelado que utilizar dessa vocação sacerdotal para qualquer outro fim além da dedicação aos necessitados estaria “roubando” essa graça, que pertence a Deus, e este, por sua vez, não mostrará misericórdia àqueles que o roubaram. Mais uma vez temos nesta canção a representação de Deus como um juiz austero, um vingador que não hesitará em punir aqueles que fizerem o mal. Na última estrofe, temos o aviso final: para que o prelado não pereça junto com seus paroquianos, cujo destino no além vida são sua responsabilidade como o “pastor de homens” que sua vocação implica, ele deve temer ser mau exemplo, “pois quanto mais alta a hierarquia”, maior a queda provocada pelo pecado. Nesses versos, o aviso se estende para toda a hierarquia da Igreja, não somente os prelados, mas também ao alto escalão, o que encontra reminiscências em outras canções goliardas em que os estratos mais altos da Cúria são alvos de críticas e admoestações. A construção da canção em formato circular empresta um novo sentido para os primeiros versos, pois no fim da canção eles transmitem a esperança de que é possível que haja salvação, se o arrependimento na hora da confissão for sincero.

Enquanto nas canções sobre as virtudes, dissemos que Felipe o Chanceler parece se colocar em um lugar mais afastado do ouvinte, dando um tom de impessoalidade à essas canções, nesta podemos perceber que essa escolha estilística e narrativa por parte do goliardo se mantém, de certa forma, ainda que o tom seja mais urgente e incisivo pois o tema da confissão está mais próximo da vivência e da experiência dele enquanto homem da Igreja diretamente responsável pela catedral de Notre Dame e pelas escolas. A dimensão do entretenimento edificante e da veracidade da confissão dos pecados também são representados nesses versos, assim como o são nas canções de Pedro de Blois. Se compararmos a dimensão da confissão presente na CB 36 com a confissão do Archipoeta, que vimos mais acima, percebemos duas formas bastante distintas de abordar esse tema. O Archipoeta tem um

ouvinte em particular em mente, seu mecenas, e sua abordagem é satírica e com o propósito de entreter a corte germânica na qual ela foi apresentada; Felipe, por outro lado, tem um propósito edificante em mente, aproximando-o das canções sacras.

Para finalizar o capítulo, a canção 21 (CB 21²⁹⁸) de Felipe o Chanceler constrói uma ponte entre o tema da confissão e da contrição dos impulsos sexuais, que vimos neste capítulo, com o tema do próximo capítulo que é a relação da Igreja com o dinheiro:

[1]	[1]
La verdad sobre todas las verdades,	Veritas veritatum,
Vía, camino, verdad,	via, vita, veritas,
Por la senda de la verdad	per veritatis semitas
Se borran los pecados capitales.	eliminans peccatum!
A ti, Verbo encarnado,	te verbum incarnatum
Te proclaman la fe, la esperanza, la caridad,	clamant fides, spes, caritas,
Tú nuestro primer estado de paz,	tu prime pacis statum
Rehaces tras nuestro pecado,	reformas post reatum
Tú tras los placeres carnales	tu pst carnis dilicias
Nos devuelves la gracia	das gratias
Para que seamos	ut facias
Bienaventurados.	beatum.
Qué milagrosa potencia	o quam mira potentia,
Qué regia	quam regia
Voz real,	vox principis,
Cuando ordenas al enfermo:	cum egrotanti precipis:
“levántate, coge tu lecho”.	“surge, tolle grabatum!”.

([1] A verdade sobre as verdades,/ via, caminho, verdade,/ pelo meio da verdade/ se apagam os pecados capitais. / A ti, Verbo encarnado,/ te proclamam a fé, a esperança, a caridade,/ tu, nosso primeiro estado de paz, / refaz após nosso pecado,/ tu, após os pecados carnaís / nos devolve a graça / para que sejamos/ bem-aventurados./ Que potência milagrosa,/ que régia / voz real,/ quando ordenas ao enfermo: / “levanta-te, recolhe teu leito”.)

Cartelle brevemente menciona o tema da confissão, do arrependimento sincero e da busca pela penitência, o que liga as duas canções²⁹⁹. Traill, por sua vez, foca sua descrição na simonia dos prelados, na sua ganância, que “estabelece um mau exemplo para todos”³⁰⁰, como a raiz dos vícios desses prelados. Logo no começo da canção, na primeira estrofe temos uma ressonância interessante com o livro de Eclesiastes: onde se lê, na Vulgata, “vanitas vanitatum”³⁰¹, Felipe escreve “veritas, veritatum”³⁰², substituindo o significado de vaidade para verdade. O capítulo bíblico, de maneira geral, transmite o significado de que o homem

²⁹⁸ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 79-81.

²⁹⁹ Idem, p. 79.

³⁰⁰ Original: “their pursuit of money sets an evil exemple for everyone”. TRAILL, D. Carmina... *Op. cit.* p. 478.

³⁰¹ A versão da Vulgata consultada foi retirada de: <https://www.bibliacatolica.com.br/vulgata-latina/liber-ecclesiastes/1/> acesso em 06/08/2022. Também em BÍBLIA. *Op. Cit.* Eclesiástico, 1. p. 1144.

³⁰² HILKA, A.; SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 50.

que busca apenas a riqueza e foca sua vida no trabalho age com vaidade pois a vida terrena é transitória; sábio é aquele que se dedica a outras coisas para além da vaidade. A verdade, por sua vez, está na devoção a Deus e na prática das virtudes, enumeradas logo em seguida: fé, esperança, caridade. O “verbo encarnado”, ou seja, Jesus, tem o poder de livrar o coração dos homens dos vícios, dos pecados carnavais, e lhes “devolve a graça”. Nota-se aqui que a luxúria foi singularizada frente aos outros pecados capitais, o que lhe dá mais importância no sentido de ser um dos pecados mais perigosos para os prelados. No fim da estrofe, uma referência a um dos milagres de Jesus, narrado por João, quando ele cura um homem acamado e lhe pede que “recolha o leito e ande”. De forma sutil, essa primeira estrofe apresenta com ironia o principal ponto da canção ao ligar o início do Eclesiastes sobre a vaidade ao evangelho de João: a verdade, do dogma, das virtudes, das lições presentes no texto bíblico, é substituída pela vaidade, disfarçada de verdade. Se se trata de uma inversão, da verdade pela vaidade, tudo o que é proporcionado pela verdade é substituído pelos vícios e pela vaidade e o egoísmo.

[2]	[2]
Lo envolvió todo en pecado	Omnia sub peccato
De Adán el vicio;	clausit Ade meritum;
Cuando escogiendo lo prohibido	dum pronior in vetitum
No siguió de Dios el mandato,	non paruit mandato,
De tan feliz estado	de statu tam beato
Nos entregó de la muerte al dominio;	nos dedic in interitum;
Con un mordisco envenenado	de morsu venenato
Al paladar con veneno quedó infectado	fel inhesit palato
Por la culpa de este castigo	per hoc culpe dispendium
Como vicio	in vitium
De los nacidos	nascentium
Merecido.	translato.
De la muerte amarga la bebida	mortis amare poculum
A esta vida	in seculum
Se transfiere,	transfunditur,
Y nada en ella dulce se bebe	nil cui dulce bibitur
De un vaso macillado.	de vase vitiato.

([2] O envolveu todo em pecado / o vício de Adão;/ quando escolhendo o proibido / não seguiu a ordem de Deus,/ de estado tão feliz/ nos entregou ao domínio da morte; / com uma mordida envenenada / o paladar com veneno ficou infectado / pela culpa desse castigo / como vício / dos nascidos / merecido./ Da morte amarga a bebida / a esta vida / se transfere /e nada doce nela se bebe / de um vaso manchado.)

Nessa segunda estrofe, Felipe identifica a origem dessa inversão no pecado original. A desobediência de Adão, sua vaidade, condena a humanidade ao reino da morte, e o veneno

contido na fruta proibida é o veneno dos vícios, uma vez que depois dele, todos os nascimentos são “envenenados” merecidamente. A condenação de Adão da humanidade é um tópico bastante explorado no dogma cristão, especialmente no Antigo Testamento e é um dos argumentos que sustentam a visão de que o tempo do homem na Terra é um tempo de sofrimento e penitência, pois sua própria existência está manchada com o pecado original, portanto, é necessário levar uma vida o mais virtuosa possível a fim de expiar o pecado intrínseco da existência e possibilitar que, na morte, o indivíduo seja readmitido no reino dos céus. Na segunda metade do século XII, período em que vive Felipe, essa visão de mundo está sendo debatida nas escolas e, no século seguinte, nas universidades; essa visão pessimista da existência condenada no nascimento começa a dar lugar a uma visão mais otimista, que vê com bons olhos as felicidades terrenas e se põe contrário ao distanciamento e desprezo do mundo do qual essa visão do pecado de Adão se origina. Essa estrofe demonstra exatamente o que Georges Duby³⁰³ comenta em seu ensaio sobre o sistema de valores medieval: as mudanças são gradativas, não lineares e Felipe, inserido em um contexto citadino e estudantil, representa o desprezo pelo mundo que ainda era uma narrativa importante e corrente entre seus pares e entre os monges de sua família.

[3]	[3]
El espíritu de la verdad,	Spiritus veritatis,
El espíritu del buen consejo	spiritus consilii
Ya la pena del infierno	modo penam supplicii
No da por la maldad,	non reddit pro peccatis,
Para que el respeto de la castidad	ut timor castitatis,
Al que volverán vuestros hijos,	quo revertentur filii
Enmiende en los prelados,	castiget in prelati
El fermento de la maldad,	fermentum vetustatis.
Mas quando el esposo venga ya,	sed quando sponsus veniet,
Bien sabrá	inveniet,
Lo que dispondrá	quid faciet
Con los ingratos.	ingratis.
No del castigo privó	non huic penam abstulit,
A quien lo difirió,	cui distulit,
Sino que a su alma	sed animam
Ahora hace engordar como la víctima inmolada	nunc impinguat ad victimam
La gordura de la iniquidad.	adept iniquitatis.

([3] O espírito da verdade,/ o espírito do bom conselho / já a pena do inferno / não dá por maldade,/ para que o respeito da castidade / ao que voltarão seus filhos,/ conserte nos prelados,/ o fermento da maldade./ Mas quando o esposo já vem,/ bem saberá/ o que determinará / com os ingratos. / Não privou do castigo / a quem o deferiu, / se não que a sua alma / agora engorda como vítima imolada / a gordura da iniquidade.)

³⁰³ DUBY, G. *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011, p. 162.

A estrofe se inicia com mais alusões ao evangelho de João, que fala do espírito da verdade e do bom conselho e busca resgatar os prelados da punição do inferno ao consertar neles o respeito pela castidade. Por extensão de sentido, entendemos que o abandono da luxúria e a volta à castidade são proporcionados por um retorno aos preceitos da doutrina, o que implica que a “cura” ou o “remédio” para esse desvio é acessível para esses prelados, que não mudam suas condutas por uma escolha consciente. Logo, o eu lírico passa a enumerar as consequências para essa escolha deliberada de se desviar do caminho de redenção. A estrofe “o fermento da maldade” pode ser interpretada de diferentes formas, de acordo com o que aponta Cartelle, pois há a possibilidade de se tratar tanto de uma referência à Jeremias quando narra a saída dos filhos de Israel para a guerra e seu eventual retorno, quanto aos primeiros capítulos do livro de Oséias, no qual Deus, para se vingar do povo de Israel que o havia abandonado, os compara com filhos de prostitutas. Em ambos os casos, o povo de Israel sofre a ira divina causada por descrença ou desobediência às suas ordens, o que mantém o tema geral da canção, apesar de serem referências um tanto obscuras. Ao olhar os primeiros versos como uma unidade percebemos que a castidade dos prelados é uma ordem de Deus, que deve ser obedecida e que o espírito da verdade (logo, da doutrina, como estabelecido no começo da canção) busca reestabelecer esse mandamento nesses prelados, e que estes, por sua vez, têm a obrigação de seguir essas ordens.

A segunda metade da estrofe trata justamente das punições reservadas a esses clérigos que insistem em incorrer no pecado da luxúria. A vinda do esposo é uma referência à parábola das dez virgens³⁰⁴ que mencionamos anteriormente e que se faz presente nos escritos de outros pensadores medievais. Essa estrofe pode ser entendida como alusão de que a vida em virtude é uma precaução, como o óleo extra para as lamparinas, e que o arrependimento no momento da chegada do esposo, e por extensão de sentido, no momento da morte, não é suficiente para que Deus se comisere do pecador. Esse sentido é reforçado pelos versos seguintes, pois não só o castigo seria desferido, ainda que com atrasos, mas seria ainda mais severo por conta da resistência em mudar seus comportamentos e adotar uma postura de penitência e contrição. A canção continua:

[4]	[4]
La torpeza de los prelados	Tarditas prelatorum
Al juez exaspera,	iudicem exasperat;
Mas a quienes él solo considera	sed his qui solus reserat

³⁰⁴ Presente em BÍBLIA. Op. Cit. Mateus, 25. p. 1749-1750.

Las profundidades de su corazón	medullas animorum,
Por los frutos de su amor	a fructibus eorum
Los conoce y los sustenta,	novit eos tolerat,
Si a ellos fuera del camino el honor	quos extra viam morum
Los lleva el ímpetu a su error.	fert impetus errorum.
Pero mira que exclama: “Vengo	sed “ecce” clamat “venio
Con mi acero	cum gladio
Para vilipendio	flagitio
Del pecador”	malorum!”
Y cuando limpie la era,	et cum purgabit aream,
Entonces la paja	tunc paleam
Desechará,	abiciet:
Cuando venga, y así será,	sic erit, quando veniet
La Santísima Santidad.	ille Sanctus Sanctorum.

([4] A estupidez dos prelados / aos juízes exaspera,/ mas a quem ele só considera / as profundidades de seu coração / pelos frutos de seu amor / os conhece e sustenta,/ se a eles fora do caminho da honra / o ímpeto de seu erro os leva./ Mas olha que exclama: “Venho / com meu punhal / para aviltamento / do pecador”. / E quando limpe a hera,/ então a palha,/ descartará,/ quando venha, e assim será,/ a Santíssima Trindade.)

Nessa estrofe a torpeza dos prelados apresenta uma continuidade em relação à torpeza das mulheres que esqueceram do óleo para as suas lamparinas, e essa falta de preparo partida de pessoas que deveriam estar cientes de que esse esquecimento traria punições exaspera o juiz, ou seja, Deus. Por sua onisciência, Deus conhece os corações dos homens, pois são “frutos de seu amor”, em um verso que faz referência à várias passagens bíblicas, e por conta disso sabe que os que se desviam do caminho da honra incorrem no pecado, caem em tentação. O eu lírico fala com seu interlocutor e pede especial atenção às palavras desse Deus: com um punhal irá vilipendiar os pecadores, extirpá-los como a palha que se separa do trigo no momento de seu retorno, no Juízo Final. Felipe retrata um Deus implacável, com o qual é impossível argumentar uma vez que ele conhece o âmago de sua própria criação, o que reforça a necessidade de que o arrependimento, quando acontecer, deve ser absolutamente sincero. Os últimos quatro versos fazem referência a duas passagens bíblicas diferentes, sendo a primeira ao evangelho de Mateus³⁰⁵, que se insere em um discurso sobre a fé como fundação da alma, que lhe sustenta frente às adversidades e a segunda ao evangelho de Daniel, que faz alusão a uma profecia sobre o destino da cidade de Jerusalém em que o povo deve extinguir o pecado, a prevaricação e a inequidade para que possa ser implementada uma justiça eterna.³⁰⁶

[5]	[5]
-----	-----

³⁰⁵ nos capítulos 7, 20 e 26, segundo o que aponta Cartelle em nota. *BÍBLIA, Op. Cit.* Mateus. p. 1703 e seguintes.

³⁰⁶ Idem, Daniel, 9, 20-27. p. 1572-1573.

Cayeron las cuerdas	Cecidit in preclaris
sobre los hombres preclaros;	hominum funiculus;
mas el ojo de nuestro ánimo	sed nostre mentis oculus
por los caminos de este mar	per vias huius maris
a una meta singular	ad vie singularis
se dirige apresurado.	metam contendit sedulus.
El lujo secular	sed luxus secularis
De los ministros del altar	per ministros altaris
Ahora se dedica solo a las riquezas,	nunc solis vacat opibus
Abiertas	patentibus
Las puertas	hiatibus
Avarientas.	avaris.
Así es cómo los prelados por el dinero	sic per prelatos mammone
La muerte de su alma	mors anime
Se ganan,	concupitur,
Mientras viven de manera malvada	dum cunctis male vivitur
Dando a todos ejemplo inmoral. ³⁰⁷	ad formam exemplaris. ³⁰⁸

([5] Caíram as cordas / sobre os homens iluminados;/, mas o olho de nosso ânimo / pelos caminhos desse mar / a uma meta singular / se dirige apressado. / o luxo secular / dos ministros do altar / agora se dedica apenas às riquezas,/ abertas / as portas / avarentas. / Assim é como os prelados, por dinheiro / a morte de sua alma / ganham / enquanto vivem de maneira malvada / dando a todos exemplo imoral.)

Com a construção do cenário apocalíptico e de juízo final na estrofe anterior, nesta estrofe, que fecha a canção, temos a certeza da condenação e um sentimento de impotência. Os homens iluminados (e Felipe deve se considerar um deles) estão amarrados, ainda que seu ânimo siga na direção certa, ou seja, que seu coração esteja no lugar certo. Os prelados a sua volta, no entanto, se dedicam ao luxo e a riqueza, à vaidade, e por conta disso “as portas avarentas” estão abertas. A avareza dos prelados se refere em especial à assistência aos pobres, como vemos ser tema recorrente de várias canções goliardas, e seu exemplo além de corromper suas próprias almas individuais, ainda servem de lição para todos a sua volta. São dois, portanto, os pecados mortais dos prelados: o desafio à castidade e a predileção pela riqueza. Felipe não se atém muito, nesta canção, ao primeiro, ainda que não deixe de apontá-lo. O segundo, no entanto, é duplamente grave pois põe em risco não somente o pecador, mas aqueles que dependem dele como guia moral.

O pecado, em si, é uma questão central para os cristãos, que rege todos os aspectos da vida em sociedade. Como aponta Carla Casagrande e Silvana Vecchio,

³⁰⁷ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 79-81.

³⁰⁸ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. cit.* p. 50-54.

a vida social parece-lhe dirigida, em todos os níveis e em todos os seus mecanismos, por esse laço de solidariedade criminosa na qual está baseada: as relações entre homem e mulher são dominadas pela luxúria, o exercício do poder gera ambição e vaidade, a atividade econômica transforma-se em avareza, e a corrente de subordinações alimenta a inveja.³⁰⁹

Percebemos, dessa forma, que todas as relações sociais têm uma duplicidade e se encontram na linha tênue entre o permitido e o proibido no dogma cristão, e essa tensão é sentida tanto na elaboração dos tratados e dos dogmas quanto durante a confissão e nos esforços de evangelização.³¹⁰ A tensão causada pela onipresença do pecado se faz presente nas canções, pois o tema da contrição dos impulsos sexuais se relaciona com outros tipos de comedimento, como a renúncia ao acúmulo de riquezas, e que ambos são partes fundamentais para a vida virtuosa dos clérigos. A recepção das ideias de Bernardo Silvestre e Allain de Lille, e por sua vez das teses humanistas medievais, é sutil nas canções que analisamos, tanto de Pedro de Blois quanto de Felipe o Chanceler, e vemos de forma mais proeminente nessa retórica da canção as teses ligadas ao ideal ascético e monástico de afastamento do mundo, pois esse ideal afasta a possibilidade de cometer pecados.

Ao compararmos Felipe e Pedro, também temos diferentes formas de abordar esses temas, pois vemos que Pedro se coloca, muitas vezes, dentre os pecadores a quem se dirige, como alguém que está disposto a mudar seu comportamento para alcançar esses ideais; ou ainda, que constrói um eu lírico não necessariamente autobiográfico, mas acessível a esses prelados a quem as canções se dirigem, como alguém que compreende as tentações e tem uma escolha ativa de mudar esses comportamentos. Felipe, por outro lado, constrói um eu lírico mais próximo de um pai autoritário, um Deus vingador (que é mencionado em outras canções de sua autoria, como veremos) que julga e amedronta os pecadores, que devem, portanto, obedecer às suas regras pelo medo do que pode acontecer no futuro, não oferecendo em seus versos qualquer tipo de leniência aos desvios dos homens.

Pedro se coloca como pecador também, alguém que cometeu as faltas relacionadas aos impulsos sexuais e que, juntamente com os seus ouvintes, faz a promessa de se redimir. A veracidade dessa promessa não é o foco, já que é impossível de delimitar: a forma em que o eu lírico de Pedro se prostra diante de suas faltas pode ser interpretada como satírica, através do exagero e com finalidade de entretenimento; também podemos ver esse mesmo entretenimento com um propósito edificante, aos moldes das teses de Bernardo Silvestre sobre a poesia antiga. Há também de se levar em conta a misoginia do período, que abomina o sexo

³⁰⁹ CASAGRANDE, C. e VECCHIO, S. Pecado. IN: LE GOFF, J. e SCHMITT, J. C. *Dicionário... Op. Cit.* p. 379.

³¹⁰ Idem, p. 380.

por conectá-lo diretamente com a mulher, com a tentação do Diabo, e que esse contexto perpassa essas canções, no sentido de que as regras de conduta sexual serem o tema de tantos tratados medievais indica que, na prática, os comportamentos desejados pela Igreja e seu sistema de valores precisavam ser reiteradamente, exaustivamente, reforçados.

Em comparação com Pedro de Blois, Felipe o Chanceler adota uma postura bem diferente em seu eu lírico: há um afastamento moral claro entre a voz que ecoa na canção e aquele que a ouve, que deve ouvir esses conselhos e segui-los se um dia quiser pisar na Jerusalém Celeste. Essa é a postura que Felipe adota de maneira geral em suas canções; seu eu lírico é muito mais um observador dos homens e suas faltas, e não há pudores em apontá-las e lembrar os pecadores do destino trágico que suas almas terão no além-vida caso persistam nesses comportamentos. Sua poesia tem um viés muito mais moralizante, no sentido que admoesta sem se colocar como pecador também; é quase como se Felipe ecoasse em suas canções as próprias Escrituras, sua interpretação se coloca como verdade. A questão sexual é adicionada nas canções desse capítulo em conjunto com outras faltas, outros comportamentos tão danosos para o destino da alma quanto, o que sugere que seu eu lírico não lhe dá uma atenção especial, como faz Pedro.

4. CAPÍTULO 3: O PROBLEMA DO DINHEIRO

Um dos temas mais importantes e presentes na porção de canções satírico morais do *Carmina Burana* é, sem dúvida, o comportamento dos clérigos em relação ao dinheiro. Havia duas forças opostas no que concerne ao acúmulo de riqueza nesse contexto do século XII: de um lado, o comércio efervescente e as cidades de população sempre crescente, onde o dinheiro circulava, vindo de diferentes partes da Cristandade Latina e enriquecia, pela primeira vez, pessoas não nobres, mercadores itinerantes e burgueses. De outro, a sempre presente ideia do ascetismo, proveniente dos antigos exemplos de monges eremitas que abdicaram de todos os confortos materiais em nome de sua busca de Deus, e que passam a ganhar mais atenção e admiração desses novos ricos burgueses, interessados em salvar sua alma. No meio desse turbilhão, o dinheiro circulante que se torna mais e mais imprescindível, ainda que abominado por aqueles que se seguravam firmemente nos ideais monásticos, perpassando toda a sociedade. Jacques Le Goff, em sua obra *A Idade Média e o Dinheiro*, aponta logo na introdução que certos textos bíblicos, como os evangelhos de Mateus e Lucas, falam sobre o dinheiro, especialmente seu acúmulo, como um grande pecado, e ambos narram histórias em que Jesus aconselha seus seguidores a se desfazerem de seus bens e doá-los aos pobres. Dessa forma,

Expressa-se aqui o que será essencial durante toda a Idade Média, ainda que interpretações novas enfraquecessem o rigor do que foi dito, assim como o contexto econômico e religioso do uso do dinheiro: a condenação da avareza, pecado capital, o elogio da caridade (generosidade) e, afinal, na perspectiva da salvação, essencial para os homens e mulheres da Idade Média, a exaltação dos pobres e a apresentação da pobreza como um ideal encarnado por Jesus”.³¹¹

Essa questão é de crucial importância para os pensadores da Igreja nesse período, pois a necessidade de acomodar o novo contexto em que o dinheiro circula mais e mais, faz com que diversas resistências se apresentem, caracterizadas pelo resgate dos ideais antigos. Vamos entender um pouco melhor o peso desses ideais, que são resgatados repetidamente pelos teólogos e pensadores das escolas catedrais que se aperfeiçoam nesse período e das universidades, e que são representados na poesia que analisamos. No contexto do século XII-XIII, a origem da riqueza e da pobreza passam por uma mudança, com enfoque no ambiente citadino: os “novos ricos” são os burgueses, os comerciantes, que se beneficiam da circulação

³¹¹ LE GOFF, J. *A idade média e o dinheiro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015. P. 13-14.

de moeda e que não estão ligados à nobreza da terra, uma riqueza “antiga”, e os “novos pobres” também vivem nas cidades e são o alvo dos esforços de caridade perpetrados pelas ordens mendicantes³¹², por exemplo. O gérmen da ordem franciscana surge justamente, como aponta Le Goff³¹³, do fino equilíbrio entre vício e virtude ocasionado pelo dinheiro. Essa pobreza era valorizada, representada em Cristo que se apresenta nu, o “pobre entre os pobres”, e não mais o Cristo todo-poderoso vencedor da morte dos séculos anteriores.

Os novos pobres combatem, no âmbito moral, os novos ricos e simbolizam um lugar para o qual canalizar a riqueza a fim de se garantir a salvação, o que significa que há a criação, nas cidades, de uma rede de assistência aos pobres, como os hospitais.³¹⁴ A riqueza, em si, não representa um problema uma vez que ela pode ser direcionada para a caridade; o pecado jaz, portanto, na sua acumulação, na avareza, na cobiça e na inveja que ela causa. A ideia de canalizar a riqueza para uma causa cristã, no entanto, não é nova. Vemos nos diversos movimentos monásticos a consolidação de um modelo de vida que promove tanto a caridade quanto o afastamento do mundo. A Cristandade Latina sempre teve admiração pelos monges eremitas, que eram considerados grandes exemplos de homens santos que abdicaram de todos os confortos do mundo para se aproximar de Deus. Ainda que no século XII os eremitas estejam muito mais vinculados a histórias antigas do que a comportamentos correntes, alguns de seus traços são aproveitados e transformados nas regras monásticas. É importante entendermos a forma como esse pensamento com relação à mortificação da carne e ao voto de pobreza se transforma durante a Idade Média, para entendermos o apelo que tais ideais tem para os nossos poetas.

Há outro fator que influencia na valorização do voto de pobreza por essas ordens monásticas emergentes, que é a existência persistente da figura do pobre. Michel Mollat, em sua obra *Os Pobres na Idade Média*, narra como diversos fatores, como colheitas ruins, epidemias e pestes agrícolas fazem crescer, entre os séculos XI e XII, a massa de pessoas nos campos e nas cidades que simplesmente não tem como se sustentar, e se voltam aos mosteiros para poderem, através da caridade, sobreviver. Por conta da escassez de comida em diversas

³¹² São ordens monásticas que surgem nas cidades medievais no fim do século XII e início do século XIII, tendo como principais expoentes Francisco de Assis e Domingos de Gusmão. Sem estar baseados em mosteiros e tendo como principal premissa a participação no dia a dia dos fiéis, ao contrário dos ideais de afastamento do mundo de outras ordens monásticas, os mendicantes, com seu voto de pobreza, foram muito importantes para a disseminação das novas ideias circulantes na Igreja e no combate às heresias, que representam uma ameaça para a Igreja nesse contexto. Para saber mais, consultar: TEIXEIRA, I., BOENAVIDES, D. FLECK, L. O. FONTOURA, O. *Santos, Hereges e pregadores dos séculos XIII a XV: estudos de antropologia escolástica*. Porto Alegre: Metamorfose, 2017.

³¹³ Idem, p. 129-130.

³¹⁴ Idem, p. 131-134.

regiões da Cristandade, há também relatos nas crônicas do período de que comerciantes elevavam enormemente o preço do trigo, fazendo com que “aos rigores da natureza vinha somar-se a malícia do homem. A economia de troca e o desenvolvimento de uma cidade comercial ofereciam uma ocasião para que se especulasse em torno da fome dos pobres”³¹⁵. Um problema social e econômico concreto que se atrela a um problema moral faz com que o tema da pobreza ocupe um lugar de destaque não só nos escritos dos pensadores da Igreja, amparados em leituras bíblicas e das obras dos Pais, mas também na arte, como podemos ver nas representações do período. Nesse sentido, Mollat aponta que

Na iconografia, a enfermidade e a pobreza uniam-se para compor as características do esfomeado, do mendigo, do doente, do prisioneiro e do peregrino. A preocupação dos artistas, essencialmente religiosa e moral, é incitar a realização de obras de misericórdia. O tema não é tratado somente sob a forma alegórica do conflito entre vícios e virtudes: percebe-se, por vezes, um reflexo de realidades vividas.³¹⁶

A uma realidade concreta se alia uma necessidade de atribuição de significado moral e religioso para a pobreza, que no século XII passa a ter um papel na salvação dos ricos. Como objetos aos quais se direciona a caridade, os pobres que vivem em condições precárias por conta das sucessivas crises auxiliam à salvação dos ricos como receptores das esmolas, sem que, no entanto, sua imagem social seja aprimorada. O autor argumenta que a caridade dos ricos vem acompanhada de um certo desdém aos pobres, e a tese de que seus sofrimentos são castigos ou provações impostas por Deus ganham notoriedade.³¹⁷ No campo da teologia, os pobres são vistos como os “verdadeiros merecedores”³¹⁸ do reino dos céus, e é sobre essa tese que se constrói a doutrina que alimenta os movimentos monásticos. Clifford Lawrence, em sua obra *Medieval Monasticism*³¹⁹, se dedica a mapear os movimentos monásticos que floresceram na Cristandade Latina desde o estabelecimento do cristianismo como religião hegemônica, e nos interessa em particular os capítulos sobre a regra de São Bento, uma vez que ela é a origem dos movimentos monásticos que estavam presentes em nosso contexto, Cluny e Cister.

Lawrence aponta que o período turbulento de reinos bárbaros nos territórios que um dia foram parte do império romano ocidental, além das incursões de Justiniano para, a partir do oriente, tentar reaver parte desses territórios, levou a um esvaziamento das cidades e a uma

³¹⁵ MOLLAT, M. *Os Pobres na Idade Média*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989. p. 61.

³¹⁶ Idem, p. 64.

³¹⁷ Idem, p. 71-73.

³¹⁸ Idem, p. 74.

³¹⁹ LAWRENCE, C.H. *Medieval monasticism*. Forms of religious life in western Europe in the Middle Ages. New York: Longman INC. 1989.

escassez de fontes documentais sobre o período em que São Bento viveu, o século VI. Nas igrejas e mosteiros o gênero literário mais popular eram as hagiografias, e é uma dessas hagiografias que contém o primeiro relato sobre a vida de São Bento, que parecia ter poderes taumatúrgicos e ser capaz de operar milagres. O papa Gregório Magno é o responsável por esse relato (datado aproximadamente de 594) que faz parte de seus *Diálogos* e que foi muito lida dentro da Igreja nesse período. O autor explica que é injustificável a tese, sustentada por alguns estudiosos, que essa hagiografia seria pura ficção, ou que São Bento sequer existiu; dentro da obra, Gregório enumera e cita as pessoas com quem conversou, algumas contemporâneas de São Bento; para além disso,

Para o historiador, a parte importante das histórias de milagre é seu contexto, e não há razão para pensar que esta [narrativa] é fictícia. Gregório, afinal de contas, estava escrevendo história oral para leitores italianos vivos. Se [sua intenção] era de que os leitores aceitassem sua mensagem, ele não poderia inventar nem o cenário topográfico das anedotas, nem inventar personalidades que existiram dentro da memória dos vivos.³²⁰

Outro movimento monástico surge entre os séculos X e XI inspirado pela regra de São Bento, e se espalha rapidamente nesse período por outras partes da Cristandade além da Itália e da Gália. Odo, monge beneditino, teve um importante papel em espalhar a regra de São Bento pela Cristandade. Sucessor do abade Berno, que foi um dos primeiros da abadia de Cluny e que tinha recebido de Guilherme, o Conquistador, a garantia da autonomia do mosteiro frente ao poder secular, o que significou que os sucessores de Berno seriam escolhidos pelos próprios monges, e não por forças externas como as famílias nobiliárquicas das quais provinham as doações para o funcionamento dos mosteiros, Odo propaga uma versão mais austera da Regra de São Bento, baseada na leitura de Bento de Aniano, e que pregava a total obediência, o silêncio e a contrição, que era entendida como a única forma de ascender ao Reino dos céus. a vida em reza constante, os inúmeros serviços e o silêncio marcavam Cluny. Odo também desenvolve uma relação positiva com a Sé e o papado, que também impulsiona a propagação da regra nos reinos da Península Itálica, após seu sucesso no reino franco.³²¹

Concomitantemente com a versão cluniacense da regra de São Bento, que estende sua influência principalmente nos territórios franceses e italianos, nos mosteiros do Sacro Império

³²⁰ Original: “for the historian, the important part of the miracle stories is their context, and there is no reason to think this was fictitious. Gregory, after all, was writing oral history for a live Italian readership. If his readers were to accept his message, he could neither invent the topographical setting of the anecdotes, nor could he invent personalities who had existed within living memory”. Idem, p.21.

³²¹ Idem, p. 86-91.

havia um outro modelo protagonizado pela abadia de Gorze. Esse modelo, de forma semelhante à Cluny, segue a regra reformada de Bento de Aniano, mas seus mosteiros não estão subordinados a Gorze, diferentemente dos mosteiros que seguiram o modelo de Cluny. Há uma espécie de federação de mosteiros igualitários que seguem o modelo de Gorze, dentre os quais o mosteiro de São Emerão³²². Outro ponto de destaque é a encenação litúrgica da Páscoa, que é uma inovação sem precedente em Cluny e que se torna parte importante da tradição germânica.³²³

Ao longo dos séculos XI e XII, outras ordens surgem em oposição a ordem de Cluny, que tinha um objetivo comum de buscar um retorno à observância completa da regra de São Bento original, preservando os votos de pobreza e trabalho e reduzindo as longuíssimas horas de serviço religioso dos cluniacenses, e Cister é uma dessas novas ordens, e de longe a mais bem sucedida. Através do documento “*Exordium Cisterci*”, o autor narra que, em 1098, o abade de Molesme, Robert de Molesme que um era conhecido líder dos ascetas, estabelece a regra de São Bento no mosteiro. Porém, a forma como o mosteiro era administrada e a Regra observada passa a causar descontentamento entre os monges, e os ideais ascetas vão aos poucos sendo substituídos por uma versão diluída da Regra de São Bento a medida em que o mosteiro se envolve mais com as coisas do mundo secular.³²⁴ Conforme essa tendência se consolidava, esse grupo de cerca de 20 monges deixa o mosteiro para se estabelecer em uma região deserta, que era Citêaux.

O autor comenta que os hagiógrafos de Bernardo de Claraval provavelmente exacerbaram os sofrimentos e dificuldades que os monges se encontravam antes da chegada de Bernardo de Claraval, pois era provável que a iniciativa de criar uma ordem que retornasse às observações da regra de São Bento tinha atraído muitos monges. A partir da chegada de Bernardo em Citêaux, em 1112, que veio em companhia de um séquito de servos e vários de seus irmãos, porém, é que a ordem se estabelece. Ao decorrer dos anos, mosteiros em La Ferté (1113), Pontigni (1114), Clairvaux (1115, fundado pelo próprio Bernardo) e Morimond (1115) foram fundados, como “casas-filhas” de Citêaux, de maneira semelhante à organização em rede de Cluny.

³²² Destacamos esse mosteiro em particular por conta de um de seus monges, Otloh de São Emerão, que viveu no século XI e que foi autor de diversas obras, entre elas um livro de provérbios dos quais alguns foram selecionados e compilados no *Carmina Burana*, de temas principalmente ligados ao comportamento correto dos monges. Trabalhamos com esses provérbios em outra oportunidade: RIBAS, H. M. Os provérbios de Otloh de São Emerão presentes nas *Carmina Burana* – séculos XI-XIII. *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, 2021, Volume 10, Número 1, pp. 160-173.

³²³ LAWRENCE, C. H. Op. Cit. p. 103-104.

³²⁴ Idem, p. 175.

A austeridade e o culto a pobreza da nova ordem refletiam nas roupas dos novos monges (de lã não tingida, portanto branca, um contraste com os hábitos negros dos cluniacenses) e na aparência dos mosteiros, destituídos de ornamentos, estátuas e estruturas mais elaboradas. Além disso, o esforço para se afastar de qualquer contato com o mundo exterior faz com que os mosteiros cistercienses não aceitem a maioria das oferendas, dízimos e outros benefícios e doações. Nas palavras do autor,

Essa renúncia total dos meios usuais de suportar uma comunidade religiosa se provou impossível de manter por mais de uma geração. Foi causada por mais do que um simples desejo de evitar emaranhamentos seculares; era a expressão de um novo zelo pelo ideal de pobreza coletiva – um novo evangelismo, que retirou sua inspiração mais da tradição do deserto [os monges ascetas] do que de uma interpretação literal da Regra. Como aponta o *Exodium*, eles eram os ‘novos soldados de Cristo, homens pobres com Cristo o Pobre’.³²⁵

Percebemos que há uma convergência entre o que era pensado nos mosteiros e nas cidades no que concerne essa representação de Cristo como “O Pobre” nesse período. O autor aponta que o sucesso do modelo cisterciense foi tão grande e rápido, que na metade do século XIII já havia quase 350 abadias de Cister espalhadas pela Cristandade latina, um número que cresce (ainda que mais devagar) até o século XV. O autor atribui esse sucesso à personalidade e sermões de Bernardo de Claraval e ao próprio acesso laico ao mosteiro proporcionado por Cister. Quanto aos discursos de Bernardo, a propaganda da ordem era a de oferecer uma volta à ordem original de São Bento, o que corroborava com a ideia difundida na medievalidade (e dissolvida com dificuldade) de que a única possibilidade de vida que garantiria o acesso ao Paraíso é a vida dedicada à Deus, como monge. Essa ideia aos poucos perde força frente ao influxo de escolares que cresce a partir do século XII e que oferecem novas possibilidades. Ainda assim, a ideia de que os estudos, na extensão em que acontecem nas universidades, são inúteis à salvação, permanece assombrando os estudantes com muitos exemplos de importantes escolares como Pedro o Cantor e Allain de Lille, que terminam suas vidas como monges cistercienses. É visível que a ideia de que Cister oferecia uma forma de ascetismo desejado pelos cristãos é bastante difundida e impulsionada pela comparação com seus “concorrentes”, e que ou conquista ou repele novos seguidores com igual fervor.³²⁶

³²⁵ Original: “this total renunciation of the usual means of supporting a religious community proved impossible to sustain for more than one generation. It was prompted by more than a simple desire to avoid secular entanglements; it was the expression of a new zeal for the ideal of collective poverty— a new evangelism, which drew its inspiration more from the desert tradition than from a literal understanding of the rule. As the *Exodium* put it, they were the ‘new soldiers of Christ, poor men with Christ the pauper’”. Idem, p. 177.

³²⁶ Idem, p. 182-186.

Conforme a ordem cisterciense se estabelece, seu contato com o mundo faz com que seus preceitos se transformem paulatinamente, e Lawrence enumera as várias concessões e mudanças feitas por Cister para se adaptar ao contexto social em que se encontravam. Muitos dos críticos de Cister os achavam arrogantes, por dizerem que eles seguiam a “verdadeira e pura” regra de São Bento; o clero secular das cidades se envolviam em disputas com os monges brancos frequentemente, por conta do privilégio estendido obtido do papa pela ordem, que desobrigavam os monges de responder aos bispos, o que os desautorizava e gerava mais atrito; por fim, a imensa quantidade de doações de terras e bens por diversos nobres e a exploração dessa terra por força de trabalho pertencente à Cister (os irmãos leigos) a transformou em uma ordem riquíssima e que é administrada de acordo com esse acúmulo. Além disso, a pressão de monges estudantes para o estabelecimento de escolas e universidades ligadas à Ordem surte efeito no século XIII, ainda que esses pensadores oriundos dessas escolas não tiveram muito impacto dentro dos quadros intelectuais.³²⁷

O contexto, tanto citadino quanto rural, da Cristandade Latina durante esse período fez com que convergissem tanto uma necessidade de assistência social para as hordas crescentes de pobres, assolados por más colheitas e doenças, quanto uma retomada de um discurso religioso com relação a esses pobres, transformando essa assistência em ferramenta religiosa e moral para incentivar a caridade e a esmola a fim de garantir a vida eterna no paraíso. A vontade de seguir os passos de Jesus, que renunciou aos bens materiais e exortava seus seguidores a fazerem o mesmo, fez com que os ideais ascéticos, de afastamento do mundo, da pobreza e do isolamento, a fim de treinar o corpo e a mente para se purificarem do pecado, atraísse parte da Cristandade durante toda a Idade Média. No entanto, a vida prática, as tensões políticas, o aumento de circulação de moeda e por sua vez de sua importância, impactam diretamente a aplicabilidade desse ideal monástico pelos homens. Além disso, as hordas de empobrecidos inspiram medo e desprezo, pois a dificuldade de manter um meio de sobrevivência empurra uma parte dessas pessoas para a marginalidade, cometendo pequenos crimes nas cidades e piorando ainda mais essa imagem.³²⁸ Vemos que as ordens monásticas buscam de novo e de novo retomar o ideal de São Bento, seguindo suas próprias interpretações e incutindo nessa Regra os ideais ascéticos que eram pontos secundários em sua aplicação, incorrendo em um dilema entre a ajuda aos pobres e o afastamento do mundo no qual esses pobres estão inseridos, que são as cidades.

³²⁷ Idem, p. 197-202.

³²⁸ MOLLAT, M. *Op. Cit.* p. 241-243.

Os ideais de pobreza andam lado a lado com a ascensão da burguesia, e esse dado nos leva a pensar que há uma dimensão política para essa busca pelos ideais de pobreza, uma vez que o dinheiro dos mercadores introduz novas dinâmicas sociais que não são baseadas nas relações nobiliárquicas e que transforma as relações de poder nessa sociedade cristã. O interesse dos monges, que em boa parte tem origens nobiliárquicas, também pode ser pensado como o de manter essas estruturas de poder vigentes, que os favorecem em certa medida; lembremos que muitos mosteiros receberam terras e benesses de nobres ao longo da existência dessas ordens. Logo, a doutrina corrobora para o mantimento da ordem social vigente.

O protagonismo do indivíduo na questão do pecado e seu poder de escolha de como agir frente às tentações se reflete na consolidação de um entrelugar no além vida, o purgatório. Nas palavras de Jacques Le Goff, “mudar a geografia do além, do universo portanto, modificar o tempo do após vida, portanto a ligação entre o tempo terrestre, histórico e o tempo escatológico, o tempo da existência e o tempo da espera, significa operar uma revolução mental lenta, mas essencial”.³²⁹

A dualidade da organização do espaço do além vida entre céu e inferno, entre morada dos justos e dos santos *versus* a morada dos pecadores, perpassa o cristianismo como uma herança das religiões antigas e molda toda a mentalidade cristã no que concerne seus valores. O purgatório como entrelugar é criado no século XIII e representa para Le Goff o processo de “espacialização do pensamento”, que é um reflexo da própria instabilidade territorial da Cristandade nesse contexto, e implica tanto na noção de “julgamento” dos mortos para que, alguns deles, possam alcançar o paraíso após uma única passagem pela Terra, com o auxílio dos vivos e de suas rezas, quanto na imposição de uma provação a esses mortos para que então adentrem no paraíso. Esse sistema de pensamento pressupõe dois julgamentos, um no momento da morte e outro no Juízo Final, com o primeiro julgamento servindo como um “encurtador” das penas, fruto de uma sociedade em que o saber jurídico já era bastante avançado. Outro traço dessa lógica é a noção de livre arbítrio, que separa esses pecadores entre aqueles que cometem faltas leves e cotidianas, que seriam então mandados para esse purgatório, e os irremediáveis pecadores criminosos.

Le Goff argumenta que pensar o purgatório como um entrelugar não significa que ele se encontra na “metade do caminho” entre o céu e o inferno; pelo contrário, o purgatório como lugar transitório das almas surge como uma antessala do paraíso, que existe em função

³²⁹ LE GOFF, J. *O nascimento do purgatório*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.p. 16.

desses lugares do além vida e que representa as estruturas de poder vigentes na medievalidade, como os laços vassálicos e o casamento, no qual a igualdade humana no além vida é submetida a essas categorias, uma pseudo igualdade. quanto à simbologia, o fogo e a fênix assumem papéis de expurgo e renovação no imaginário cristão, enquanto entendido como par em conjunto com a água e o gelo. O sofrimento pelos dois extremos representa os “dois batismos”, o primeiro pela água feito por João Batista, e o segundo pelo fogo que será feito por Jesus no juízo final. Através dessas simbologias é possível perceber que a crença no purgatório se constrói durante toda a medievalidade, para culminar em um entrelugar como o descrito por Dante em sua Divina Comédia; o autor aponta que essa crença é um reflexo do sistema feudal consolidado na Baixa Idade Média.³³⁰

o autor inicia a parte do livro apontando dois principais dados contextuais para entender a difusão da ideia de purgatório: a feudalidade (que gere as relações pessoais entre camponeses e senhores de terras, que os dominam, e entre senhores e baixa nobreza, a quem se ligam por laços de vassalagem) e a expansão “geográfica e ideológica” das cruzadas, possibilitada por um fortalecimento da Igreja e dos clérigos como força motriz da ideologia cristã medieval, que são uma “sociedade de celibatários que se furtam à mácula sexual” e pela consolidação do ideal tripartite da sociedade, entre *oratores* (o clero), *bellatores* (os guerreiros nobres) e os *laboratores* (não os camponeses, como se pensa, mas sim a elite rural, os proprietários de terras). A esses dados, se soma o aumento populacional significativo pelo qual a Cristandade passa entre os séculos XI e XII, o surgimento de novas ordens monásticas como Cister, e a criação das universidades e de seu método dialético, a escolástica. Nas palavras do autor, “o Purgatório é um elemento dessa expansão no imaginário social, na geografia do além, na certeza religiosa. Uma peça do sistema. É uma conquista do século XII”.³³¹

O autor aponta que no início do século XII o purgatório é discutido como um entrelugar: para alguns, trata-se de um limbo para o qual todas as almas, justas e más, vão assim que desencarnam para sofrer uma “triagem”, que as condenará ao inferno, as elevará aos céus ou então irá impor purgações dos pecados, em um nível inferior, mas “mais alto” do que o inferno dos injustos. Para outros, trata-se de um espaço do Juízo Final, no qual todas as almas serão julgadas juntas. Se daria em uma espécie de fogo, mas não o fogo eterno; tal discussão ocupa as mentes do século XII que leem e digerem as palavras de Agostinho e Gregório, e isso impõe um problema ao historiador contemporâneo, já que muitas das obras

³³⁰ Idem, p. 23-28.

³³¹ Idem, p. 160-161.

legadas a nós pela medievalidade são apócrifas, sem autoria determinada ou com autoria questionável, e há muitas obras de pensadores que são de fato anotações de seus estudantes e, portanto, estão cheias de intervenções.

O autor trata esse dado como um problema, que dificulta ou até impossibilita o acesso aos “originais”. No entanto, tais manuscritos descortinam exatamente a recepção e circulação dessas ideias e coloca os estudantes medievais como agentes pensantes que incutem em seus textos suas próprias interpretações. Enquanto para os filólogos, tais manuscritos sejam especialmente difíceis de editar pois exigem extensos cotejamentos, para nós historiadores, eles são “pratos cheios” para se pensar as sociedades medievais.³³²

Le Goff mesmo traz um exemplo dessa recepção e circulação na obra de Honorius Augustodunensis, que expande algumas das concepções agostinianas sobre a purgação dos pecados e dos pecadores com ideias circulantes em seu tempo, focando na imaterialidade da alma, o que mina a noção de lugar físico para o purgatório já que algo imaterial não pode ser contido por algo material. O julgamento dessas almas imateriais separaria os homens perfeitos (que excedem o que está prescrito, como os monges e as virgens que renunciam ao mundano) dos justos (homens bons que seguem os ensinamentos cristãos) e dos imperfeitos, que sofrerão as purgações através do fogo, mas ainda serão salvos, por terem se arrependido e pago por suas faltas. Esses imperfeitos se dirigiriam ao inferno superior, de sofrimento mais brando do que o inferno inferior, que seria eterno. Essas noções, segundo Le Goff, estão presentes em Agostinho, mas Honorius, com sua imaginação, extrapola o texto em que se baseia e estabelece algumas bases a serem seguidas por outros pensadores que se debruçam sobre o destino das almas.³³³ Entre os escritos monásticos, Le Goff seleciona um dos sermões do abade cisterciense Guerric, de Igny. Nele, um comentário à Segunda Carta de São Paulo aos Coríntios (texto muito utilizado pelos teóricos do purgatório), Guerric trata da noção de que o purgatório se inicia ainda em vida, com as provações que Deus coloca no caminho dos homens sendo parte de sua jornada de purificação, uma noção que vem das leituras de Orígenes. O purgatório, para Guerric, também não é um lugar, mas sim o fogo que queima tudo o que há de ruim na alma daqueles que permanecem arrependidos. Essa noção de que o pecado deve ser purgado ainda em vida é muito presente nas canções dos goliardos.

Para além dos textos dos pensadores da Igreja, tanto nos mosteiros quanto nas escolas catedrais (e o autor cita a Escola de São Vítor e seu idealizador, Hugo de São Vítor como grandes difusores da ideia de fogo purgatório nas suas obras), há também textos em

³³² Idem, p. 163-165.

³³³ Idem, p. 166-168.

vernáculo, sermões endereçados ao povo, que tratam do tema. Em um desses textos, os *Diálogos* de Gregório VII, o papa responde se a noção de fogo purgatório deve ser acreditada pelos fiéis, no qual determina que o purgatório não é um lugar; na *História das Cruzadas* de Guilherme de Tiro, a empreitada rumo à terra santa é tratada como uma espécie de fogo purgatório para as pessoas que se engajaram nela, reforçando a ideia de um purgatório terreno no qual os pecados são expiados ainda em vida.

Hugo de São Vitor escreveu que todas as almas passam pelo fogo purgatório, mas que os justos saem desse fogo “como argila que ao passar pelo fogo recebe uma grande solidez”³³⁴, enquanto os outros o recebem como uma punição que tem um prazo específico; cumprido esse prazo, as almas esperam pelo juízo final, no qual passarão mais uma vez pelo fogo, mas então sairão intactos. Hugo também se preocupa com o lugar no qual se dá essa punição, e Le Goff aponta que ele escolhe a “solução que não vingará”³³⁵, que é a de que o fogo purgatório ocorre nos lugares em que o pecado foi cometido, sem, no entanto, negar a validade de outras ideias sobre a localização de um purgatório “no além, entre a morte e o Julgamento”³³⁶. Bernardo de Claraval, por sua vez, trata em seus sermões de “lugares de purgação” dos homens no além vida. O autor traz as palavras de Bernardo: “Sabei, com efeito, que depois dessa vida, o que se deixou de pagar aqui embaixo terá de ser pago por cem vezes mais, até o último tostão (Mateus, V, 26), nos lugares de purgação”³³⁷. É refletida nos escritos de Bernardo uma preocupação com a espacialização do além, e o purgatório não é um evento no qual o fogo purifica as almas, mas sim um lugar para o qual as almas pecadoras são enviadas para serem redimidas em seus pecados.

Analisando a obra de Graciano, que Le Goff aponta ser um dos precursores do direito canônico medieval, encontra o argumento de que as almas ficariam escondidas em um lugar inacessível esperando o dia do julgamento ou sofrendo as penas pelos pecados cometidos em vida, baseado nas categorias criadas por Agostinho no que diz respeito às almas: dos totalmente bons aos totalmente maus e todos os que estão no meio do caminho. Para o autor, esse texto, por conter um argumento baseado em uma figura de autoridade, retarda o nascimento, propriamente dito, do purgatório enquanto um lugar na geografia celeste. Por fim, Pedro Lombardo agrupa em seus escritos algumas dessas premissas sobre o purgatório, e sua principal contribuição para o conceito é a separação entre os irremediavelmente maus e os não totalmente maus, a quem ainda caberia salvação ou senão uma pena menos severa de

³³⁴ Idem, p. 173.

³³⁵ Idem, p. 175.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Ibidem.

acordo com a misericórdia de Deus, sem misturá-los aos não totalmente bons, que cumpririam sua pena purgatória e estariam salvos.³³⁸

No final do capítulo, o autor trata de mais alguns relatos de pensadores medievais menos conhecidos que tem em comum a preocupação em delimitar o purgatório como um lugar para o qual as almas que devem expurgar seus pecados irão. Alguns desses pensadores encaram a questão do lugar do purgatório como um fogo finito, em contraposição ao fogo eterno da Geena, e o ligam aos pecados veniais, ou seja, aqueles que não são tão graves aos olhos da Igreja, que não são “mortais” e condenam a alma diretamente ao inferno. São faltas que precisam ser purgadas no fogo para que a alma se purifique, e isso estabelece uma diferenciação crucial entre aqueles que ainda podem ser salvos e os que já não tem salvação.

3.1: A RIR SE DIZEM AS VERDADES

A sátira contra o dinheiro se torna comum na poesia latina medieval entre os séculos XII e XIII, refletindo esse contexto de transformação na moralidade cristã impulsionada pela ascensão da burguesia e do crescimento do número de pessoas empobrecidas, e no *Carmina Burana* essa temática se relaciona com as canções acerca da Fortuna, pois ambos, sorte e dinheiro, tem influência na vida dos indivíduos, de forma incontrolável e imprevisível. Há uma extrapolação das visões monásticas que constituem o cerne dessas canções, e Tuomas Lehtonen localiza, portanto, as canções do *Carmina Burana* em um entrelugar: “a coletânea é, portanto, evidentemente localizada entre dois mundos: sendo eles o velho mundo monástico que detesta esse mundo e o novo mundo urbano das escolas catedrais, que era mais favorável às aspirações mundanas”³³⁹. A intenção do autor, nessa caracterização, é criar uma dicotomia entre o monasticismo e a cidade, a fim de localizar as canções goliardas no imaginário da época. No entanto, como vimos, o mundo monástico está longe de ser “velho” nesse contexto, pois também está se transformando, com a ascensão de novas ordens como os cistercienses e os mendicantes. Apesar do repetido resgate de ideais ascéticos por esses monges, nesse contexto o completo isolamento do mundo se torna mais e mais difícil. Logo, é mais produtivo localizar o *Carmina Burana* em seu próprio contexto complexo, sem grandes dicotomias, mas sim com vários elementos diferentes que compõem essas canções.

³³⁸ Idem, p. 176-180.

³³⁹ Original: “the collection is thus evidently located between two worlds; that is, the old monastic one despising this world and the new urban world of cathedral schools, which was more affirmative of worldly pursuits”. LEHTONEN, T. *Op. Cit.* p. 125-126.

A sátira era motivada pelo contexto de expansão monetária, mobilidade social, expansão e complexificação da burocracia eclesiástica e pela nova massa de letrados formadas por essas escolas catedrais, que, para o autor, ao retornarem a um passado cristão idealizado organizam a percepção dessas mudanças conceitualmente. Logo, canções como a CB 14³⁴⁰ representam ao dinheiro como uma divindade, assim como a Fortuna. O dinheiro, no entanto, é um disruptor, uma divindade que se dedica a desvirtuar os homens e as mulheres e cujo poder é implacável. O dinheiro, para o autor, extrapola as visões agostinianas sobre a avareza, pois agrega além desta a luxúria (o desejo por acumulação) e a ganância, também sendo caracterizada por Allain de Lille (Em *De Planctu Natura*) como um deus idólatra. A principal atualização da sátira goliarda em relação à sátira romana é o fato de que “o dinheiro é representado como um poder divino que desestabilizou as relações sociais baseadas no senhorio feudal e reciprocidade. Era um intruso falso que de repente se tornou um meio de definir valor social e ação”³⁴¹.

No contexto de Pedro de Blois, Gautier de Chatillôn e Felipe o Chanceler essas são as ideias que habitam a mente dos homens intelectuais, que se voltam para os textos sagrados, para os textos pagãos e as obras dos pais da Igreja para digerir essa dualidade, entre o dinheiro e as benesses que ele proporciona, e a abdicação de todo prazer mundano, no esforço de garantir a salvação eterna: dentre os monges, o dinheiro que era rechaçado, primeiramente por Cluny e então por Cister, se faz presente e abundante ao longo dos anos, movendo os corações para a cobiça e a ganância. Nas cidades, o clero secular se corrompia pelo dinheiro na forma em que incorre no pecado da Simonia. Podemos perceber que tanto o argumento dogmático contra o dinheiro baseado nos preceitos bíblicos e nos exemplos ascéticos quanto o argumento de disrupção da ordem social feudo-vassálica causada pela maior circulação de moeda são complementares e demonstram a complexidade dessas relações nessa sociedade, e a poesia do *Carmina Burana* representa essas tensões, como Gautier canta, na canção 8 (CB 8³⁴²):

[1]	[1]
Aunque enfermo entre los enfermos	Licet eger cum egrotis
Y desconocido entre los desconocidos,	et ignotus cum ignotis
Haré sin embargo de la piedra de afilar el oficio	fungar tamen vice cotis,

³⁴⁰ Coincidentemente uma das canções presente no projeto *Cantus Buranus* do conjunto Corvus Corax, sendo nomeada por seu primeiro verso, “*O Varium Fortune Lubricum*”, essa canção trata da volatilidade da Fortuna que em um momento dá benesses, para no momento seguinte as retirar, de maneira similar à CB 17, que deu origem à famigerada “*O Fortuna Imperatrix Mundi*” de Orff. Presente também em CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 66-68.

³⁴¹ Original: “money was represented as a god-like power which destabilized the social relations based on ou feudal lordship and reciprocity. It was a false intruder which suddenly became a means of defining social value and action”. LEHTONEN, T. *Op. Cit.* p. 128.

³⁴² CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 55-57.

Arrogándome las funciones del obispo.	ius usurpans sacerdotis.
¡Llorad, hijas de Sión!	flete, Sion filie!
Las guías de la Iglesia	presides ecclesie
Están muy alejados hoy	imitantur hodie
De los preceptos de Cristo.	Christum a remotis.

([1] Ainda que doente entre os doentes / e desconhecido entre os desconhecidos / farei porém do ofício da pedra de afiar / apropriando-me das funções do bispo./ Chorai, filhas de Sião!./ os guias da Igreja / estão muito longe hoje / dos preceitos de Cristo.)

Cartelle descreve essa canção como uma “crítica aos males da igreja: a simonia, a cobiça e o gozo dos prazeres”³⁴³, que é feita de maneira refinada, entrelaçado múltiplas referências bíblicas. Traill, por sua vez, a chama de “pequena obra de arte”, por sua crítica direcionada aos altos escalões da Igreja³⁴⁴. Na primeira estrofe, Gautier coloca-se em primeiro lugar em uma posição de humildade: ainda que seja o mais enfermo e o mais desconhecido (o que sabemos, é uma fórmula e não a realidade), diz que irá fazer o que é necessário e pegar para si as funções do bispo. Essa fórmula é remanescente dos discursos oratórios romanos, tendo sido usada por Cícero e Quintiliano para, através da menção de suas deficiências e imperfeições, pudessem “captar a benevolência dos juízes”³⁴⁵ e esse tipo de discurso se populariza nas obras literárias medievais para chamar a atenção do ouvinte, ganhar sua simpatia para que a mensagem tenha uma melhor absorção. O terceiro verso é uma referência à *Ars Poetica* de Horácio, cujo dizer completo é “eu irei cumprir a função da pedra de afiar, que é capaz de restaurar o fio do ferro, ainda que ela própria seja incapaz de cortar”³⁴⁶. Logo, Gautier diz que ainda que não possa exercer o papel do bispo, que seria de fiscalizar a conduta dos membros do clero sob sua supervisão e de guiar os fiéis por um caminho de virtude, sua canção ao menos pode adereçar a situação. Os quatro últimos versos são uma denúncia de que a Igreja se afasta dos preceitos de Cristo. A expressão “filhas de Sião” é uma reminiscência do evangelho de Lucas (23, 28) na qual o apóstolo urge para que as mulheres de Jerusalém, que choravam por ele, chorem por si mesmas e por seus filhos. Logo, os fiéis deveriam lamentar por si mesmos, que estão sob o jugo de uma guia espiritual corrompida e afastada dos ensinamentos de Cristo.

[2]	[2]
Si uno sin prebendas pasa su vida	Si privata degens vita

³⁴³ Tradução espanhola: “crítica a los males de la Iglesia: la simonia, la codicia y el goce de los placeres”. Idem, p. 55.

³⁴⁴ TRAILL, D. *Carmina...* Op. Cit. p. 471.

³⁴⁵ CURTIUS, E. Op. Cit. p. 124.

³⁴⁶ “Ergo fungar vice cotis, acutum Reddere quæ ferrum valet, exors ipsa secandi”. Horácio, *Ars Poetica*, 304. Retirado de <https://quotes.yourdictionary.com/author/quote/538170> acesso em 13/06/2022.

Sea un sacerdote o un levita	vel sacerdos vel levita
Y quiere conseguir lo que codicia,	sibi dari vult petita,
Seguirá sin duda alguna esta bien trillada vía:	hac incedit via trita:
Primero hará un pacto	previa fit pactio
Con Simón el Mago	Simonis auspicio,
Y le venderá lo deseado:	cui succedit datio:
Siguiendo así de Guejazi la vía.	sic fit Giezita.

([2] Se um passa sua vida sem prebendas / seja um sacerdote ou um levita / e quer conseguir o que cobiça, / seguirá sem dúvida alguma essa via bem trilhada: / primeiro fará um pacto / com Simão Mago / e o venderá o desejado: / seguindo assim a via de Guejazi.)

Nessa estrofe, o eu lírico quer dizer que aqueles sacerdotes que não têm bens ou dinheiro irão recorrer à simonia. Primeiramente, temos a menção às prebendas, os rendimentos dos sacerdotes e demais membros da Igreja em virtude das funções que desempenham e que permanece instituída até os dias atuais. Quanto à expressão “seja sacerdote ou levita”, Cartelle aponta em nota que essa construção é comum nas Escrituras, e que levita se refere aos cargos menores da administração de uma Sé, como os diáconos. Ao englobar essas categorias entre aqueles que fazem o “pacto” com Simão Mago, que nesta e em outras canções representa aqueles que incorrem no pecado da simonia, Gautier dá a entender que a prática era difundida entre o clero menor e o bispo, portanto, ou é complacente ou é cúmplice de tal delito. A via de Guejazi, como apontado no capítulo anterior, refere-se à lepra que é dada por Deus a esse personagem bíblico como punição pela simonia que ele praticou, usando do dom de seu amo, o profeta Eliseu, em benefício próprio. Percebemos aqui mais uma vez os exemplos bíblicos sendo evocados como forma de lembrar as punições sofridas pelos pecados cometidos, desta vez relacionado não à uma tentação, mas a malícia. A lepra então representa a marca pública da ira divina, que espera aqueles que incorrem na simonia.

Nesse ponto há uma nuance da representação do leproso. Gautier o associa ao pecado da simonia de acordo com o relato bíblico, mas o leproso, segundo Le Goff e Truong, era visto como alguém que exterioriza em seu corpo o pecado da alma, ligado geralmente ao sexo e à luxúria. Os autores apontam que uma concepção comum era de que o leproso havia sido concebido em períodos proibidos para o sexo, expurgando em si, portanto, o pecado de seus pais; outras ideias acerca da doença apontam para a depravação sexual que é punida por Deus de maneira visível, causando o ostracismo social desse doente, que é privado de sua família e posses e passa a viver marginalizado ou em leprosários, que se multiplicam durante o século

XII.³⁴⁷ Na canção, o contexto textual, aludindo à passagem bíblica, soma-se ao contexto social da forma como os doentes de lepra eram vistos, sugerindo uma nuance de depravação de cunho sexual no ato de praticar a simonia, uma “prostituição” da Igreja. Essa ideia é aprofundada nas estrofes seguintes:

[3]	[3]
Postrado yace el orden clerical	Iacet ordo clericalis
En comparación con el laical	in respectu laicalis,
La esposa de Cristo se hace venal	sponsa Christi fit mercalis,
Y su nobleza a disposición general	generosa generalis;
El altar se vende	veneunt altaria,
La eucaristia se vende	venit eucharistia,
Aunque la gracia que se vende	cum sit nugatoria
No valga ni um real.	gratia venalis.
[4]	[4]
El don de Dios no se entrega	Donum Dei non donatur,
Salvo si grátis se confiera;	nisi gratis conferatur;
El que lo vende o mercadea	quod qui vendit vel mercatur,
Es castigado como el asirio con la lepra.	lepra Syri vulneratur.
Quien así busca el benefício	quem sic ambit ambitus,
Es servidor de los ídolos,	idolorum servitus,
Con el templo del Santo Espíritu,	templo sancti Spiritus
Esto no concuerda.	non compaginatur.

([3] Prostrada jaz a ordem clerical / em comparação com a laical,/ a Esposa de Cristo se faz venal / e sua nobreza à disposição geral. / O altar se vende, / a Eucaristia se vende, / ainda que a graça que se vende / não valha nem um real.

[4] O dom de Deus não se entrega / salvo se gratuitamente entregue; / [aquele] que vende ou comercia / é castigado como o assírio, com a lepra. / quem assim busca o benefício / é servidor dos ídolos / com o templo do Espírito Santo / isto não concorda.)

Nessa estrofe, os dois primeiros versos dão uma dimensão interessante para a canção: o clero se ajoelha, se prostra diante dos leigos, por conta do dinheiro; aqueles com poder financeiro se colocam acima daqueles a serviço de Deus. No contexto de Gautier e da composição dessa canção, há muitas questões envolvendo os membros da Igreja e o dinheiro. Em primeiro lugar, dentre os monges, emerge e se fortalece a ordem de Cister, que se opõe à sua predecessora, Cluny, por buscar resgatar um estilo de vida despojado de bens e de opulência baseado na interpretação de Bernardo de Claraval da regra de São Bento; nas cidades, o reavivamento do comércio trazia riquezas para pessoas que não faziam parte das casas nobiliárquicas e que passam a demandar dos eclesiásticos um lugar no mundo; o

³⁴⁷ LE GOFF, J. TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 107-108.

reavivamento do projeto ideológico da trifuncionalidade vem como uma reação a essa nova burguesia que cava seu espaço dentro da Cristandade, então canções de intelectuais como Gautier, que também eram membros menores da igreja e ligados a universidades e escolas localizam a fonte dessa nova influência e a demonizam. Conforme demonstra Le Goff, a ascensão de uma ideologia que divide a sociedade em três segmentos diferentes alude ao fortalecimento das monarquias e à estratificação social que garantiria aos monarcas o direito de governar.³⁴⁸ Enquanto a primeira e segunda ordens (*oratores* e *bellatores*, clérigos e guerreiros) são, de certa forma, bem estabelecidas, a terceira ordem, dos *laboratores*, é muito mais restrita do que se pensa, para o autor. Em vez de representar a massa de agricultores ou de trabalhadores de maneira geral, essa terceira ordem representa os aristocratas do campo, os senhores: “*laboratores* acaba por designar mais particularmente os trabalhadores agrícolas que são os principais artífices e beneficiários deste progresso econômico, uma elite, um *méliorat* camponês [...]”³⁴⁹. Vemos que nesse modelo ideológico não há espaço para uma burguesia citadina e ascensão; logo o “problema do dinheiro” é o dinheiro nas mãos não “tradicionais”, evidenciado pelas repetidas menções ao ato de vender, nos versos.

Os próximos versos apontam para uma prostituição da Igreja, que “coloca sua nobreza à disposição” para venda. O eu lírico, no entanto, adverte: as graças obtidas pelo dinheiro não têm validade, pois o dom de Deus é entregue gratuitamente. Mais uma vez o eu lírico menciona que quem comete o pecado da simonia terminaria punido com a lepra, e o termo “assírio” refere-se, segundo Cartelle, à mesma história já referenciada na canção, de Naman e Guejazi. E vai além: quem incorre na simonia é “servidor dos ídolos”, ou seja, nem mesmo pode ser considerado cristão, mas um traidor. Gautier reverbera nesses versos a indignação que também observamos em outros tipos de texto, como as crônicas de Raul Glaber, que desde o século XI denuncia a tendência dos prelados de se renderem às tentações do dinheiro, pois se não temem “negligenciar o seu ofício pastoral, é porque a sua convicção se liga aos cofres onde encerram o seu dinheiro, e não a esses dons que a sabedoria traz consigo; obtido o poder, entregam-se tanto mais assiduamente à cupidez quanto devem a esse vício o coroamento de suas ambições; servem-no como um ídolo”.³⁵⁰

[5]	[5]
Si alguien sigue este tenor,	Si quis tenet hunc tenorem,
En vano se llame pastor,	frustra dicit se pastorem
Ni se rige como un rector	nec se regit ut rectorem,
Inmerso em la lujuria con ardor.	renum mersus in ardorem.

³⁴⁸ LE GOFF, J. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980. p. 76.

³⁴⁹ Idem, p. 82.

³⁵⁰ DUBY, G. *O ano mil*. Lisboa: Edições 70, 1967. p. 112.

Esta es la segunda de esta manera	hec est enim alia
Hija de la sanguijuela,	sanguisuge filia,
A la que la cúria en compraventa	quam venalis curia
Por esposa tomó.	duxit in uxorem.

([5] se alguém segue esse teor, /em vão se chame pastor,/ nem se rege como um reitor / imerso na luxúria com ardor./ Essa é a segunda dessa maneira / filha da sanguessuga, / a quem a Cúria em comércio,/ por esposa tomou.)

Nessa estrofe, o eu lírico fala sobre o comportamento sexual inadequado dos pastores, ou seja, dos sacerdotes, que não deveriam receber esse título nem governar as almas dos fiéis se vão cometer o pecado da luxúria. Essa abordagem une essa canção às canções de Pedro de Blois: vemos aqui que o pecado de cunho sexual desautoriza qualquer sacerdote que incorra nele. Também vemos que o eu lírico diz que esta é a “segunda maneira” em que a Igreja foi corrompida pelo dinheiro: ao aceitar sacerdotes que se comportam dessa forma, sem arcar com as consequências, a igreja aceita que seus fiéis sejam mal guiados nos caminhos da fé; a “filha da sanguessuga” aqui também representa a presença dos aproveitadores e dos mal-intencionados nas fileiras da Igreja. Conforme aponta Duby, nos seus comentários às crônicas de Raul Glaber, o esfacelamento da autoridade eclesiástica frente ao crescimento da influência da autoridade real faz com que os cargos mais altos dessa hierarquia sejam progressivamente ocupados por nobres escolhidos por esses poderes, que não estão necessariamente comprometidos com qualquer vocação pastoral ou obrigação de exemplo. Dessa forma, o dinheiro corrói a autoridade eclesiástica por dentro e transforma a Igreja em uma rede de influência ligada à riqueza e não ao dogma cristão.³⁵¹

[6]	[6]
Em los tempos de la juventud	In diebus iuventutis
Temem los años de la senectud	timent annos senectutis,
No sea que de la fortuna la vicisitud	ne fortuna destitutis
Les haga perder de la piel la salud.	desit eis splendor cutis.
Y mientras buscan el justo medio	et dum querunt medium,
Caen en los extremos,	vergunt in contrarium;
Pues su vicio toma su puesto	fallit enim vitium
Con apariencia de virtud.	specie virtutis.

([6] nos tempos da juventude / temem os anos de velhice / não seja que da fortuna a vicissitude / lhes faça perder da pele a saúde./ E enquanto buscam o meio justo / caem nos extremos, / pois o vício toma seu posto / com aparência de virtude.)

³⁵¹ idem, p. 112-113.

Essa estrofe é bastante clara no que concerne o comportamento desses clérigos. Gautier aborda a juventude versus a velhice de forma semelhante à Pedro de Blois, na qual a idade traz o arrependimento pelos pecados cometidos na juventude. Aqui, porém, Gautier aponta mais uma vez a lepra como castigo para esses pecadores, como uma vicissitude da fortuna: nas canções sobre a fortuna presentes no *Carmina Burana*, inclusive a famosa “O Fortuna” (CB 17) o sentimento expresso é o da volatilidade da vida, seus altos e baixos. Para Lehtonen, ambos, sorte e dinheiro, tem influência na vida dos indivíduos, de forma incontrollável e imprevisível. Porém, enquanto a Fortuna é uma força da natureza, não necessariamente boa ou má, o dinheiro é um disruptor, uma “divindade” que se dedica a desvirtuar os homens e cujo poder é implacável. O dinheiro, para o autor, extrapola as visões agostinianas sobre a avareza, pois agrea além desta a luxúria (através do desejo por acumulação) e a ganância, sendo representado por Allain de Lille (*De Planctu Natura*) como um deus idólatra.³⁵² Tal representação está presente nos versos de Gautier, como vimos. A imagem da fortuna aparece como uma certeza de punição, porém, como uma ameaça velada de que os pecados cometidos na juventude terão o preço da “saúde da pele” na velhice. Também temos o elemento da busca da justa medida, tema que aparece em outras canções do *Carmina Burana*, ainda que Gautier diga que a busca pela justa medida por essas pessoas leva ao pecado por incorrer nos extremos. Esse é um ponto interessante pois é possível pensar que Gautier alude à penitência exagerada também, pois é um dos extremos. O vício com aparência de virtude pode ser entendido como sendo o orgulho que motiva o pecador a se martirizar, como aponta Peter Godman no trabalho que citamos anteriormente.

[7]	[7]
Por decir ya lo más feo,	Ut iam loquar inamenum:
Ponen el Santo Crisma en comercio,	sanctum chrisma datur venum,
Reverdecen los corazones de los viejos,	iuvenantur corda senum
No se refrena el impulso de su deseo.	nec refrenant motus renum.
Viejos y decrepitos,	senes et decrepiti
Como recién nacidos,	quasi modo geniti
Del néctar prohibido	nectaris illiciti
Se tragan el veneno.	hauriunt venenum.

([7] Por dizer já o mais feio, / põem o Santo Crisma em comércio, / rejuvenescem os corações dos velhos, / não se freia o impulso de seu desejo. / Velhos e decrepitos, / como recém-nascidos, / do néctar proibido / bebem o veneno.)

³⁵² LEHTONEN, T. *Op. Cit.* p. 125-128.

Nessa estrofe a relação entre a corrupção do clero pelo dinheiro e a depravação dos velhos é reforçada, adicionando-se a noção de néctar proibido, o que pode ser uma alusão à castidade esperada e desrespeitada por esses clérigos, que não controlam seus impulsos. O tema do controle dos impulsos também aparece em outras canções, por ser um tema de grande interesse e circulação no período em que Gautier compõe a canção, assim como a justa medida da estrofe anterior. Por fim, vemos que “como recém-nascidos” faz referência à juventude, que por não saber ou não se importar com as consequências espirituais de incorrer na luxúria, se entregam ao “veneno” o que também dá a nuance de que clérigos jovens são perdoados e suas falhas compreendidas pelos outros. O problema, para o eu lírico de Gautier e de Pedro de Blois, é justamente quando o velho, que com sua experiência de vida deveria saber desses perigos, resolve se entregar a luxúria ao invés de tentar expiar seus pecados na velhice, a fim de na morte alcançar o paraíso. Há também o elemento satírico clássico³⁵³ de que homens velhos que se comportam como jovens no aspecto sexual deveriam ser ridicularizados. Na canção de Gautier, portanto, há a ligação da luxúria com a cobiça por bens materiais e dinheiro.

[8]	[8]
Total, que nadie vive puro,	Ergo nemo vivit purus,
De la castidad se cae el muro,	castitatis perit murus,
Todos se entregan a Epicuro,	commendatur Epicurus
Nadie espera la muerte en el futuro.	nec spectatur moriturus.
Gratos son los banquetes;	grata sunt convivía;
Con oro o con billetes	auro vel pecunia
Todo lo hace viable siempre	cuncta facit pervia
El obispo futuro. ³⁵⁴	pontifex futurus. ³⁵⁵

([8] Total, que ninguém vive puro, / da castidade se cai o muro, / todos se entregam à Epicuro, / ninguém espera a morte no futuro. / Gratos são os banquetes; / como ouro ou com bilhetes / tudo faz viável sempre / o bispo futuro.)

A canção termina com uma estrofe de impacto. A total desesperança na conduta desses clérigos, o sentimento de “tudo está perdido”, é representada pela quebra da castidade, a falta de preocupação com a morte no futuro e a “entrega” a Epicuro. Epicuro foi um filósofo bastante criticado na Idade Média por conta de sua noção de hedonismo, de que o ser humano deve buscar, com moderação, favorecer o prazer em lugar da dor e do sofrimento, o que vem de encontro com um dos pilares da doutrina judaico-cristã: de que através da dor se alcança o

³⁵³ Presente em Tibulo e Juvenal, por exemplo.

³⁵⁴ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 55-57.

³⁵⁵ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 20-24.

paraíso. Sua filosofia se baseia na noção de ataraxia, que é a busca pela ausência total de dor e sofrimento, um equilíbrio entre corpo e alma experimentado apenas pelos deuses do Olimpo, pois estes não se ocupam dos assuntos terrenos. A ataraxia tem um viés de apatia acarretada pela ausência de paixões, pois a fim de se evitar o sofrimento o indivíduo deve evitar o envolvimento com as coisas mundanas e se isolar³⁵⁶; no entanto, os medievais, através da patrística, rejeitam as noções epicuristas pois ligam essa filosofia com o hedonismo e a classificam como incompatível com o Cristianismo, ao contrário do estoicismo e do platonismo, que tem elementos incorporados à doutrina cristã. Mesmo na Bíblia, nas cartas de Paulo, os epicuristas são representados como antagonistas, que ouvem a mensagem do apóstolo, mas não a compreendem ou a dispensam.³⁵⁷ Gautier usa Epicuro para representar aqui a entrega total desses indivíduos ao pecado, especialmente da luxúria. A segunda parte do verso contém uma provocação ao bispo futuro, provavelmente alguém que Gautier conhecia e pessoalmente desaprovava, e a posição dessa provocação dá a entender que o conteúdo da canção como um todo é um ataque a essa pessoa. Na primeira estrofe, relembremos, Gautier diz que irá tomar para si o papel de bispo na duração dos versos, ainda que não fosse digno, para denunciar esses comportamentos que esse bispo novo, como vemos na última estrofe, permite e viabiliza.

De tema semelhante, temos a canção 3 (CB 3) do *Carmina Burana*, também de sua autoria:

[1]	[1]
La honradez yace muerta	Ecce torpet probitas,
Y la virtud enterrada;	virtus sepelitur;
La generosidad se ha vuelto cicatera,	fít iam parca largitas,
Y la tacañeria de mano larga;	parcitas largitur;
a falsedad dice lo verdadeiro,	verum dicit falsitas,
Y la verdad patrañas.	veritas mentitur.
<i>Estr.</i> todos a la ley quiebren,	<i>Refr.</i> Omnes iura ledunt
Y a ilícitas demandas	et ad res illicitas
Licitamente se entregan.	licite recedunt.
[2]	[2]
Reina la avaricia,	Regnat avaritia,
Reinan también los avaros;	regnant et avari;
Todos llenos de codicia	mente quivis anxia
Aspiran ser acaudalados,	nititur ditari,
Porque su mayor gloria sería	cum sit summa gloria
Gloriarse de sus cuartos.	censu gloriari.
<i>Estr.</i> todos a la ley quiebran	<i>Refr.</i> Omnes iura ledunt
Y a todo tipo de maldades	et ad prava quelibet

³⁵⁶ MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978. p. 24-25.

³⁵⁷ COUTINHO, J. *Elementos de história da filosofia medieval*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2008. p. 33-35.

Impiamente se entregan.	impie recedunt.
[3]	[3]
Tiene un peso sin par	Multum habet oneris
El “doy”, “das”, “he dado”, “dar”;	do das dedi dare;
Este verbo frente a los demás	verbum hoc pre ceteris
Saben ignorar	norunt ignorare
Los ricos a los que podrás	divites, quos poteris
A los malvados comparar.	mari comparare.
<i>Estr.</i> todos la ley quiebran	<i>Refr.</i> Omnes iura ledunt
Y sobrepasan sin limite	et in rerum numeris
El numero de sus riquezas.	numeros excedunt.
[4]	[4]
Todos se igualan a la par	Cunctis est equaliter
En la ambición sin tino:	insita cupido;
Yace torpemente la lealtad,	perit fides turpiter,
Nadie es leal al amigo	nullus fidus fido,
Ni Júpiter a Juno	nec Iunoni Iupiter
Ni a Eneas Dido.	nec Enee Dido.
<i>Estr.</i> todos la ley quiebran	<i>Refr.</i> Omnes iura ledunt
Y a los malos instintos	et ad mala devia
Licitamente se entregan.	licite recedunt.
[5]	[5]
Si sabes bien discernir	Si recte discernere
Verás que no es vida	velis, non est vita,
La que sin tino vive así	quod sic vivit temere
Esta gente de necia tontería,	gens hec imperita;
Pues no es vivir	non est enim vivere,
Quien lleva esa vida.	si quis vivit ita.
<i>Estr.</i> todos la ley quiebran	<i>Refr.</i> Omnes iura ledunt
Y en todas sus obras	et fidem in opere
La fidelidade quiebran. ³⁵⁸	quolibet excedunt. ³⁵⁹

([1] a honra jaz morta / e a virtude enterrada; / a generosidade se tornou mesquinha / e a avareza de mão larga; / a falsidade diz a verdade, / e a verdade é uma trapaça.

refr.: todos quebram a lei / e a demandas ilícitas / se entregam licitamente.

[2] reina a avareza / reinam também os avarentos; / todos cheios de cobiça / aspiram em ser abastados, / pois seria sua maior glória / vangloriar-se de seus quartos.

refr.: todos quebram a lei / e a todo tipo de maldade / impiamente se entregam.

[3] Tem um peso sem par / o “dou”, “dás”, “dado”, “dar”; / esse verbo frente aos demais / sabem ignorar / os ricos a os que poderás / aos malvados comparar.

refr.: todos quebram a lei / e ultrapassam sem limite / o número de suas riquezas

[4] Todos se igualam ao par / na ambição sem tino; / jaz tolamente a lealdade, / ninguém é leal ao amigo / nem Júpiter à Juno / nem Enéas à Dido.

refr.: todos quebram a lei / e aos maus instintos / licitamente se entregam.

³⁵⁸ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 47-48.

³⁵⁹ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 10-12.

[5] *Se sabes bem discernir / verás que não é vida / a que sem tino se vive assim / essa gente de estupidez tonta, / pois não é viver / quem leva essa vida.*

refr.: todos quebram a lei / e em todas as suas obras / quebram a fidelidade.)

Tanto Traill³⁶⁰ quanto Cartelle descrevem essa canção como sendo um lamento pela perda dos costumes em virtude do reinado de um novo senhor, o dinheiro³⁶¹. Nessa canção³⁶², o eu lírico se lamenta sobre a inversão de valores representada na primeira estrofe pela "verdade que se faz jogo e a falsidade que se faz verdadeira". Os pecados relacionados tanto ao acúmulo de riquezas quanto aos maus comportamentos, os pecados da avareza e da cobiça que fazem com que os homens deixem de praticar a caridade, representada na canção por um verso gramático, com as conjugações do verbo "dar". Jogos gramáticos são recorrentes nas canções de Gautier e de seu círculo, também presentes na canção a seguir. Na estrofe 4 temos referências a personagens da mitologia famosos por suas traições: Júpiter, marido de Juno, mas constantemente infiel a ela, tendo relações sexuais e filhos com várias mulheres mortais, e Eneias, personagem principal da Eneida de Virgílio e cuja história de traição à Dido, rainha de Cartago que acolhe os gregos após um naufrágio e que se apaixona por Eneias, apenas para ser abandonada por ele que se casa com outra mulher e a motiva ao suicídio.

Dido e Eneias também são personagens recorrentes dentro da lírica goliarda, especialmente amorosa, e sempre lembrados no aspecto da traição de Eneias para com a rainha cartaginesa.³⁶³ Nesse sentido, ainda que a estrofe 4 e 5 sejam de fato compostas por outra pessoa que não Gautier, elas se mantêm dentro do escopo temático da poesia goliarda presente no *Carmina Burana*. Com relação à Dido, Traill aponta que, ainda que a leitura dos medievais sobre Dido seja de comiseração por seu destino trágico, há também um viés interpretativo que a relaciona com a luxúria³⁶⁴. Outra interpretação, de Juliana Dresvina, a relaciona com a libido, no sentido de que Eneias, em sua jornada, deveria “conquistar” sua libido, ou seja, superar seus afetos por Dido a fim de amadurecer e abandonar a adolescência.³⁶⁵ Percebemos que Gautier utiliza a referência à Eneias e Dido no sentido da

³⁶⁰ TRAILL, D. *Carmina...* Op. Cit. p. 469.

³⁶¹ CARTELLE, E. M. Op. Cit. p. 47.

³⁶² Cartelle aponta em nota que existem dúvidas sobre a autenticidade das estrofes 4 e 5, pela variação de tema. No entanto, não existe indicação de dúvida de autoria dessas estrofes tanto na edição de Hilka e Schumann quanto na edição de Vollmann. David Traill também não menciona qualquer dúvida sobre a autoria dessas estrofes, já que a variação de tema dentro da canção se mantém dentro do escopo moralizante. A fins de análise, consideraremos a canção como um todo.

³⁶³ As canções sobre Dido e Eneias foram tema de nosso trabalho anterior. RIBAS, H. M. Op. Cit. p. 87.

³⁶⁴ TRAILL, D. *Carmina...* Op. Cit. p. 469.

³⁶⁵ DESVINA, J. The shadow of Dido: an interpretation of the trojan episodes in Sir Gawain and the Green Knight. IN: SPARKS, N. DRESVINA, J. *Authority and gender in Medieval and Renaissance Chronicles*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 260-290. p. 268-270.

traição que a rainha cartaginense sofre, sendo Eneias um antagonista em sua história, movido pela ambição.

Devemos notar também a variação no estribilho, que se adapta para representar o aspecto do comportamento inadequado da qual fava o verso que o precede. Os ricos, representados como maus, mas também como estúpidos por insistir em levar uma vida em que a riqueza e sua preocupação com suas próprias bolsas, ficando o oposto, ou seja, a caridade, subentendida como a única opção viável. O verso que se repete em todos os estribilhos, "todos quebram a lei", pode aludir justamente à caridade, vista, portanto, como uma obrigação dos cristãos. Em um contexto em que o crescimento do comércio nas cidades faz surgir um segmento social burguês abastado ao mesmo tempo em que ideais de pobreza auto imposta para emular o exemplo de Cristo e dos apóstolos circulam entre esses mesmos burgueses, culminando no surgimento tanto de movimentos heréticos como os valdenses³⁶⁶ quanto nas ordens mendicantes, essa canção representa essas ideias circulantes de maneira singular ao condenar veementemente o comportamento, diríamos hoje, individualista desses acumuladores de riqueza.

Como apontamos no primeiro capítulo, F. Raby identificou um círculo de poetas goliardos que admiravam e emulavam a poesia de Gautier de Chatillôn, e algumas dessas canções sobreviveram aos nossos dias, como a primeira canção do *Carmina Burana*, identificada a esse círculo. Em nosso trabalho, analisaremos as duas canções pertencentes a essa esfera de goliardos anônimos ligados à Gautier, que são a canção 1 (a seguir) e a canção 42. Na canção 1, o tema mais uma vez é a avareza dos ricos e sua ganância, que dobra os membros da Igreja a seu favor:

[1]	[1]
La mano que da regalos	Manus ferens munera
Hace pío al ímpio;	pium facit impium;
El dinero logra pactos,	nummus iungit federa,
El dinero da el consejo preciso;	nummus dat consilium;
El dinero suaviza lo amargo,	nummus lenit aspera,
El dinero hace cesar el combate reñido.	nummus sedat prelium.
El dinero entre los prelados	nummus in prelatis
Es derecho sancionado:	est pro iure satis;
Al dinero dais espacio	nummo locum datis

³⁶⁶ Os valdenses foram um grupo herético de seguidores de Pedro Valdo, um comerciante que residiu na Borgonha, entre os séculos XII e XIII. Seu grupo surge na cidade de Lyon, inspirado por seu exemplo de pobreza voluntária e retorno a uma vida apostólica. Essa postura, no entanto, desagradava as autoridades eclesiásticas locais, que passaram a considerá-lo herege. Um dos traços mais importantes de seu movimento foi a encomenda de uma tradução dos Evangelhos para o provençal, para que ele pudesse estudar as Escrituras. Para mais informações, consultar: THOMÉ, L. M. S. *Da ortodoxia à heresia: os valdenses (1170-1215)*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná, 2004. p. 90-94.

Los que estais en el estrado.	vos, qui iudicatis.
-------------------------------	---------------------

*([1] a mesma mão que dá propina / faz pecar qualquer cristão, / desavenças elimina / a grana chama à razão, / os discordantes ela afina, / ao conflito dá solução. / O juízo dos prelados / depende dos ducados. / Juízes, vossa sentença / a grana não dispensa!)*³⁶⁷

Cartelle descreve essa canção como se tratando de uma crítica à corruptibilidade dos tribunais civis e religiosos,³⁶⁸ e aponta em nota que um dos pontos cruciais dessa canção é a personificação do dinheiro (*nummus*), e nessa primeira estrofe percebemos que o dinheiro, à primeira vista, é um personagem capaz de resolver diversos problemas, desde purificar os impuros, dar conselhos, amenizar sofrimentos e fazer cessar combates. Lehtonen descreve com precisão a sátira goliarda contra o dinheiro, apontando que a principal atualização que essas canções trazem em relação à sátira romana é o fato de que “o dinheiro era representado como poder divino que desestabilizou as relações sociais baseadas em suserania e reciprocidade. Era um intruso falso que de repente se tornou uma forma de definir valores e ações sociais.”³⁶⁹ Traill, por sua vez, aponta que o tema é o poder corruptor do dinheiro, especialmente no que tange a obtenção de favores na Igreja³⁷⁰, alinhado à tese de Lehtonen. Juan Estevez Sola seleciona essa canção para sua antologia, e a descreve como pertencente a um grupo de poemas que ataca o poder do dinheiro frente à Cúria Papal³⁷¹. Ainda que os especialistas tenham divergências sobre a quem essas canções estão endereçadas, a mensagem geral é de que a corrupção corrói a Igreja por dentro, tema também presente na CB 8 que analisamos. Os versos “o dinheiro entre os prelados/ é direito sancionado” alude a uma prática aparentemente bem consolidada, a de pagar pelos serviços religiosos, e os versos que seguem apontam para o favorecimento, através do dinheiro, de quem está no banco dos juízes ou num lugar de poder de maneira geral.

[2]	[2]
Donde el dinero habla,	Nummus ubi loquitur,
Queda el derecho confundido;	fit iuris confusio;
Al pobre se le rechaza	pauper retro pellitur,
Aunque este por la razón assistido,	quem defendit ratio,
Mientras al rico se le halaga	sed dives attrahitur

³⁶⁷ WOENSEL, M. *Carmina Burana*: canções de Beuern. São Paulo: Ars Poetica, 1994. p. 25.

³⁶⁸ CARTELLE, E. M. *OP. Cit.* p. 43.

³⁶⁹ original: money was represented as a god-like power which destabilized the social relations based on feudal lordships and reciprocity. It was a false intruder which suddenly became a means of defining social value and action”. LEHTONEN, T. *OP. Cit.* p. 128.

³⁷⁰ TRAILL, D. *Carmina...* *Op. Cit.* p. 467.

³⁷¹ SOLA, J. E. *Op. Cit.* p. 255.

Por su dinero preferido.	pretiosus pretio.
A este el juez le adora,	hunc iudex adorat,
Hace lo que le implora;	facit, quod implorat;
Por él el dinero aboga,	pro quo nummus orat,
Logra lo que aborda.	explet, quod laborat.
[3]	[3]
Donde el dinero predica,	Nummus ubi predicat,
Desfallece la justicia	labitur iustitia,
Y el processo que se desvía	et causam, que claudicat,
La cúria lo encaminha,	rectam facit curia,
Al pobre prejudica	pauperem diiudicat
El dinero con su venida.	veniens pecunia.
Así se condena	sic diiudicatur,
Al que nada entrega,	a quo nichil datur;
Así el derecho se niega	iure sic privatur,
Al que nada ofrenda.	si nil offeratur.

([2] quando é a grana que impera / o direito degenera, / ao indigente é negado / o direito comprovado; / para o rico não falta juiz / a vender-se por pratas vis;/ para o rico, o juiz bonzinho / sempre dá algum jeitinho; / quando é a grana que pleiteia,/ a sentença nunca é feia.

[3] quando a grana é quem manda,/ a justiça enfraquece,/ toda causa que desanda / vitoriosa aparece,/ o pobre perde seu direito / quando a grana faz seu pleito;/ seu processo já naufragou / se ao juiz nada pagou; / a justa causa se declina / só por falta de propina.)³⁷²

Nessas estrofes o tema da corrupção dos juízes, aludido nos versos anteriores, ganha contornos mais claros através das consequências desse deslumbramento causado pelo dinheiro a esses homens em posição de poder: o rechaço ao pobre, mesmo quando este está em seu direito, em favor do rico que o prejudica. O rico, por ter o dinheiro a seu lado, como seu advogado, dobra o juiz, que passa a obedecê-lo cegamente. O pobre não tem chances, nem mesmo quando seu processo é encaminhado para a Cúria, pois ela também se encontra corrompida pelo dinheiro. O pobre se vê condenado e prejudicado, privado de seu direito por não ter nada a oferecer, enquanto o rico é favorecido por aqueles que deveriam ser imparciais.

[4]	[4]
Las garras de los poderosos	Sunt potentum digiti
El dinero rebañan;	trahentes pecuniam;
Con tal botín como tesoro	tali preda prediti
No dan grátis ninguna gracia,	non dant gratis gratiam,
Pues aunque ilegítimo del todo,	sed licet illiciti
miden el perdón según su ganancia.	censum censent veniam.
Los clérigos no de sus modos	clericis non morum
Se cuidan, sino de sus ahorros,	cura, sed nummorum,
Repudian a tal coro	quorum nescit chorum
De los ángeles el coro.	chorus angelorum.

³⁷² WOENSEL, M. *Op. Cit.* p. 25-27. Nessa edição o autor traduziu apenas as três primeiras estrofes, logo a tradução para o português da quarta estrofe em diante é nossa.

([4] as garras dos poderosos / o dinheiro arrebanha;/ com tal butim como tesouro / não dão nenhuma graça de graça,/ pois ainda que totalmente ilegítimo,/ medem o perdão segundo sua ganância. / os clérigos de seus modos / não se cuidam, senão de suas reservas, / repudiam o coro / dos anjos o coro.)

Nessa estrofe, o tom da canção se endurece juntamente com as críticas aos acumuladores de riquezas: os poderosos abocanham o dinheiro, sem deixar nada; as graças divinas, concedidas através dos prelados, agora têm preços altos, pois são medidos pela ganância desse clero. Os versos “os clérigos de seus modos / não se cuidam, senão de suas reservas” alude à simonia pela menção das riquezas acumuladas, mas também ao estado geral do comportamento dos clérigos, o que é reforçado pelo repúdio ao coro dos anjos. Uma imagem forte, de que homens da Igreja, que deveriam seguir, sobretudo, mas também ensinar os preceitos da fé, rejeitam os anjos em seu coro para ouvir ao dinheiro e incorrer em comportamentos vergonhosos e pecaminosos.

[5]	[5]
“dad y se os dará”,	«Date, vobis dabitur:
Dice la escritura sagrada;	talis est auctoritas»
Del que da complacida hablará	danti pie loquitur
De los ímpios la amistad humana,	impiorum pietas;
Mientras con encono apremiará	sed adverse premitur
A los pobres la desgracia.	pauperum adversitas.
Adonde quiere las bridas llevan	quo vult, ducit frena,
Del que tiene la bolsa llena;	cuius bursa plena;
La bolsa de lo sagrado entrega,	sancta dat crumena,
Hace la religión placentera.	sancta fit amena.

([5] "dê e será dado", /diz a Escritura sagrada / do que falará da complacida / amizade humana os ímpios / enquanto com aborrecimento premiará / a desgraça dos pobres./ onde quer que os freios [de cavalo] levem / o que tem a bolsa cheia;/ a bolsa do sagrado entrega / e faz a religião prazerosa.)

Seguindo a crítica direcionada aos prelados, o eu lírico abre a estrofe falando da caridade e de seu papel nas Escrituras, e como a caridade foi subvertida pelo dinheiro: enquanto os ímpios falam com satisfação sobre a amizade, sem dúvida movida pelo dinheiro e pelo interesse e no sentido de favorecimento entre aqueles que tem dinheiro, os pobres são premiados rancorosamente pela desgraça. Não importa onde o rico esteja ou para onde viaje, o dinheiro sempre assegura que ele tenha favorecimento, o que fica claro no verso “a bolsa do sagrado entrega” significando que o sagrado, também transformado em moeda, lhe concede graças abundantes em troca do dinheiro.

[6]	[6]
Así es un proceso en la cúria:	Hec est causa curie,
El dispuesto a pagar lo gana;	quam daturus perficit;
En faltando la pecúnia,	defectu pecunie
El proceso del Codro naufraga.	causa Codri deficit.
Hoy tal compostura	tale fedus hodie

Mancha y ensucia	defedat et inficit
A nuestros ablativos	nostros ablativos,
Que nos tragan vivos,	qui absorbent vivos,
Movidos por los dativos	moti per dativos
Mueven los genitivos. ³⁷³	movent genitivos. ³⁷⁴

([6] Assim é o processo na cúria: / o disposto a pagar ganha / se faltar o dinheiro,/ naufraga o processo de Codro./ Hoje tal postura / mancha e suja / aos nossos ablativos / que nos tragam vivos, / movidos pelos dativos / movem os genitivos.)

Por fim, temos o fechamento do tema do desfavorecimento dos pobres em relação aos ricos nos tribunais da Igreja, fadado ao naufrágio. Codro, aqui, representa todos os pobres e é um nome que aparece com alguma frequência nas canções do *Carmina Burana*. Também temos aqui uma intrincada metáfora gramatical: “manchar nossos ablativos” significa a hipocrisia, uma vez que o discurso (ablativo, no latim, é o caso do substantivo em que se denota, entre outras funções, o ponto de partida da fala e a forma como a ação expressa pelo verbo se dá). Logo, a hipocrisia do discurso absorve a vida daquele que ouve como primeira ação. “Movidos pelos dativos” significa a motivação trazida pelas doações dos ricos. O dativo corresponde às ações que envolvem o sujeito, que lhe interessam em alguma medida, ou seja, denota a forma como a ação impacta o sujeito; além disso, há na própria palavra o sentido de doação, logo, neste caso, o clérigo que é “movido pelo dativo” é movido pelo pagamento, pelo dinheiro, e em virtude desse dinheiro “movem os genitivos”, que é um verso de conotação sexual já que o caso em questão tem sentido de origem da ação e também a ligação etimológica com as palavras ligadas à reprodução, como genital, para expressar que os pobres são os que são estuprados e abusados por esse clero movido pela ganância, que os sacrifica.³⁷⁵

Na canção anterior também temos uma metáfora de gramática latina, com a conjugação do verbo “dar” e que aproxima as duas canções uma vez que o tema da caridade, da doação, está presente nas duas para representar a falta de interesse dos clérigos em exercer uma das funções que o eu lírico, e que Gautier e aqueles do seu círculo, consideram fundamental, que é a assistência à pobreza. Como apontamos, o contexto de Gautier vê as desigualdades entre ricos e pobres se exacerbarem com a ascensão de uma nova classe rica, cidadina, e que estava em contato direto com o clero secular, além de sedenta por benefícios religiosos, que é a burguesia. Além disso, a massa de empobrecidos aumentava ano após ano, devido a uma série de crises, fomes e más colheitas.

³⁷³ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 43-45.

³⁷⁴ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 6-8.

³⁷⁵ Os conceitos gramaticais latinos foram retirados de JONES, P. V. e SIDWELL, K. C. *Aprendendo Latim: textos, gramática, vocabulário, exercícios*. São Paulo: Odisseus Editora, 2012. P. 586-588.

Os pobres, camponeses e citadinos, eram vistos como ameaças e temidos, e Mollat descreve uma série de episódios de revoltas menores ocorridas em diversas localidades da Cristandade que mostram que os pobres tinham consciência de que, juntos, poderiam agir como disruptivos da ordem social vigente. Há também de se levar em conta a onda de pregadores que atinge o século XII, pessoas que clamam por justiça e assistência para os pobres, o que leva a uma nova popularidade de ideais ascéticos e a decepções por parte da grande massa de necessitados, que não viam o discurso propagado se transformar em realidade. É precisamente esse contexto que Gautier exprime em suas canções, no qual vemos figuras como o vigário Foulque, discípulo de Pedro o Cantor, ganhar notoriedade rapidamente por seus ideais ascetas e seu discurso inflamado de assistência aos mais pobres; no entanto, seu sucesso, aliado à sua cegueira, o fez receber muitas doações e o afastou da pobreza pela qual advogava, além de suscitar críticas à sua pessoa por parte de alguns cronistas, como Jacques de Vitry.³⁷⁶ Mollat se pergunta: “ ‘quando o ladrão se abate sobre o pobre, recusamo-nos a prestar ajuda a esse pobre... Cristo está na cruz e nós mantemos silêncio’[anônimo]. Será que isso significa que nada foi feito e pensado para integrar o pobre, mesmo humilhado, na comunidade cristã?”³⁷⁷. Através das canções de Gautier, vemos que esse é um pensamento que perpassa sua lírica, identificando no seio da Igreja uma das causas do problema.

De forma semelhante, temos na canção 33 (CB 33) diversas afirmações sobre como a correta conduta de um clérigo deve ser em relação ao manejo do dinheiro:

[1]	[1]
No te avergüences de haber holgado,	Non te luisse pudeat,
Sino de a su hora no haberlo dejado	sed ludum non incidere
Y lo que holgaste sin reflexionar	et que lusisti temere,
Conviértelo en una vida de utilidad.	ad vite frugem vertere.
La maestra del modo de vivir, la razón	magistra morum doceat
Te enseñe el camino,	te ratio,
Para que por la gracia divina	ut dignus pontificio,
De tu ministerio pontificio seas digno	divini dono numinis,
Y que para mayor gloria de Dios	ad laudem Christi nominis
Desempeñes el sacerdocio de Cristo.	fungaris sacerdotio.
[2]	[2]
Sé piadoso, justo, moderado,	Sis pius, iustus, sobrius,
Púdico, humilde, prudente,	prudens, pudicus, humilis,
A la ley de Dios obediente	in lege Dei docilis,
Y no seas un árbol infecundo;	et ne sis arbor sterilis;
Compórtate del modo más apropiado	tuo te regas aptius
A tu oficio	officio,
Expulsando lejos el vicio,	expulso procul vitio
Límpiate del pecado la mancha,	munderis labe criminis,

³⁷⁶ MOLLAT, M. *Op. Cit.* p. 82-85.

³⁷⁷ Idem, p. 85.

Para que ofícios limpio	ut mundus munde Virginis
En el altar de la Virgen sin tacha.	ministres in altario.

([1] Não te envergonhes de haver folgado,/ senão de a sua hora não haver deixado / e o que folgasse sem refletir / converte em uma vida de utilidade. / A mestre do modo de viver, a razão, / te ensina o caminho, / para que pela graça divina / de seu ministério pontifício seja digno , e que para a maior glória de Deus, / desempenhe o sacerdócio de Cristo.

[2] Seja piedoso, justo, moderado,/ pudico, humilde, prudente,/ à lei de Deus obediente / e não seja árvore estéril;/ se comporte do modo mais apropriado / ao teu ofício, / expulsando longe o vício,/ limpe-se da mancha do pecado / para que ofícios limpo / no altar da Virgem sem mácula.)

Cartelle classifica essa canção como uma “admoestação aos prelados”, apontando que em alguns manuscritos o título *De ammonitione prelatorum* está presente e atribuindo a canção a Pedro de Blois.³⁷⁸ Traill, por sua vez, a atribui a Felipe o Chanceler, e é mais detalhado em sua descrição, apontando que essa canção seria direcionada a um bispo recém nomeado, sem especificar se Felipe tinha uma pessoa específica em mente ou se a canção é uma admoestação para todos aqueles que passam a ocupar o cargo de bispo. O teor é de que esse recém-bispo deve se envergonhar de sua juventude devassa e desenvolver as qualidades necessárias para ser um bom bispo para seu povo, protegendo os pobres e punindo os malvados, bem como ser honesto e não aceitar subornos nem desviar os fundos da Igreja.³⁷⁹ Nessa canção, os dois primeiros versos são emulações de Horácio (Epístolas), que demonstra que essas ideias de reflexão e contemplação estão presentes nas duas tradições e, além disso configura um bom exemplo de verso goliárdico *cum auctoritate* na qual um poeta clássico e célebre empresta sua autoridade à canção goliárdica. Para Raby, Gautier é possivelmente o inventor desse artifício lírico, “pois não há sinal dele antes de se tempo, e ele fez uso considerável dele”³⁸⁰. Como apontamos anteriormente, há uma disputa de autoria com relação a essa canção entre Felipe o Chanceler e Pedro de Blois, com bons argumentos filológicos defendendo ambos os lados. Neste caso, a questão da autoria fica em segundo plano na medida em que a temática abordada na canção ressoa na poesia de ambos os goliardos, como também é comum em várias outras canções anônimas do cancioneiro.

³⁷⁸ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 100.

³⁷⁹ TRAILL, D. *Carmina...* *Op. Cit.* p. 485.

³⁸⁰ Original: “It is not entirely out of the question to suppose that Walter invented this verse-form, as there is no sign of it before his time, and he made considerable use of it”. RABY, F. *Op. Cit.* p. 196. Essa afirmação é suportada por Strecker, em seus estudos sobre a lírica de Gautier, sendo ele o pesquisador que identifica o “verso com autoridade” como um recurso lírico. Essa autoridade pode vir tanto de autores clássicos pagãos, textos fundadores do cristianismo ou textos contemporâneos do próprio Gautier.

A canção introduz o tema do conselho aos prelados que convida à ação imediata para que se mude os modos de vida. O ócio da vida passada é substituído por uma vida de utilidade através da razão, que ensina o caminho de um serviço espiritual digno. É interessante notar que o período de ócio anterior é contrastado com um período de reflexão que dura daquele momento em diante, implicando que não há contemplação no ócio. Tal posição é remanescente dos escritos de Bernardo de Claraval, que defendia a contemplação como única forma válida de aprendizado, em detrimento das escolas catedrais. A estrofe seguinte enumera as virtudes necessárias e desejadas para os prelados, dentre elas a moderação, a humildade e a pudicícia, seguida da obediência à lei de Deus. A imagem da árvore fecunda ou infecunda é recorrente nos relatos bíblicos, com o sentido de que a árvore fecunda, que produz muitos frutos, é aquela que segue em sua vida os ensinamentos de Deus e internaliza a doutrina cristã através da prática das virtudes; seus frutos, portanto, são os exemplos de vida que inspiram aqueles ao seu redor, e nessa estrofe o eu lírico urge àquele que ouve que seja como uma árvore fecunda para que seu modo de vida exemplar inspire outras pessoas. A forma como o ouvinte deve realizar essa tarefa é afastando de si os vícios e limpando a mancha do pecado, “para que officies limpo”, ou seja, para que viva em sua vida esses preceitos.

[3]	[3]
Como piadoso protector de los pobres	Pius protector pauperum
Da a todo el que te solicite,	omni petenti tribue,
A los malos con valor contradice	malos potenter argue
Y mantén limpias tus consagradas manos	manusque sacras ablue
Del contagio de los sórdidos	a sordidorum munerum
Regalos;	contagio,
Que nadie te halague con agradecimientos,	nullus te palpet premio,
Los beneficios que gratis has logrado	quesita gratis gratia
Debes darlos sin pagar su precio,	largire beneficia,
Pero solo a los dignos de tal regalo.	sed dignis beneficio.
[4]	[4]
No concedas a los servidores de la maldad	Non des ministris scelerum
Lo que no es tuyo, sino de la Iglesia	non tua, sed ecclesie,
Bajo apariencia de piedad;	sub pietatis specie;
No emplees con impiedad	non abutaris impie
El pan de los pobres	commisso tibi pauperum
A ti confiado,	suffragio,
Nada consiga de ti el impostor	nil a te ferat histrio,
Y no te ganes	et tibi non allicias
Infames amistades	infames amicitias
Con el patrimonio de nuestro Señor.	de Christi patrimonio.

([3] Como piedoso protetor dos pobres / dê a todos o que te solicitem / aos maus contradiz com valor / e mantém limpar tuas mãos consagradas / do contágio dos presentes / sórdidos / que ninguém te

lisonjeie com agradecimentos / os benefícios que gratuitamente aproveitou / deve dá-los sem pagar seu preço,/ mas dê esse presente somente aos dignos.

[4] Não concedas aos servidores da maldade / o que não é seu, mas sim da Igreja / sob aparência de piedade;/ não empregues com impiedade / o pão dos pobres a ti confiado,/ [que] nada consiga de ti o impostor / e não ganhe / amizades infames / com o patrimônio de Nosso Senhor.)

Essas duas estrofes têm por foco o conselho contra a simonia, já que se trata de uma prática ligada à maldade e à vaidade, que prejudica aqueles que deveriam ser os protegidos dos prelados, os pobres. Os “presentes sórdidos” e os agradecimentos com segundas intenções devem ser mantidos longe das mãos do prelado, que também deve conceder as bênçãos gratuitamente, mas “apenas aos dignos”. O que nessa canção aparece em apenas uma estrofe, na canção CB19 de Gautier de Chatillôn (que analisaremos mais adiante) é tratado com mais detalhe, pois o excesso de generosidade também pode levar o prelado a cometer injustiças, na medida em que recompensa aqueles que não merecem. Nessa canção percebemos que não se trata exatamente de evitar a generosidade desmedida, mas sim de avaliar quem merece receber os dons desse prelado uma vez que praticar a virtude também concerne fazer o bem a quem merece. Na estrofe 4 o tema é ampliado, e o eu-lírico deixa claro que o prelado não deve conceder aos “servidores do mal” aquilo que recebeu de Deus, ou seja, a ordenação que lhe permite entregar bênçãos, sob o disfarce de piedade, sendo esse ato consciente por parte do prelado ou não; nos versos seguintes, o eu lírico também adverte sobre o círculo social no qual o prelado pretende se inserir, para que este não manche sua reputação, e nem se deixe enganar por esses “servidores” para entregar bênçãos inadvertidamente.

[5]	[5]
A los servidores de la impureza	Ministros immunditie
Mantenlos de ti muy alejados:	a te repellas longius:
La vida de los buenos con más fuerza	bonorum vitam fortius
Arruina el compañero depravado	pravus depravat socius
Y con la pérdida de su fama	et afficit infamie
Lo mancha.	dispendio;
Así se hace uno a ellos igual	sic trahitur presumptio
Con la convivencia de unos tales.	a convictu similium,
Un prelado se vuelve despreciable	prelati vita vilium
Con el trato de los de la calaña similar.	vilescit contubernio.
[6]	[6]
Dispón tu casa con cautela,	Caute dispone domui,
Habla poco, pero con verdad,	pauca, sed vera loquere,
Confirma tus palabras con las obras,	verba confirmes opere,
Porque no es conveniente con temeridad	quia non decet temere
Manchar del sacerdote la boca	os sacerdotis pollui
Con la falsedad.	mendacio;
De los prudentes la recomendación	prudantium consilio
No te disguste aprovechar	te frui non displiceat,
Y que el sano amonestar	nec te sinistre moveat

No te ponga de mal humor.	salubris exhortatio.
[7]	[7]
Estás obligado a abstenerte	Teneris, ut abstineas
De toda clase de mal,	ab omni mala specie,
Bajo el freno de la templanza,	sub freno temperantie
Maestra de la castidad,	magistra pudicitie,
En sobriedad florece.	sobrietate, floreas,
Y no caigas	ne vario
Con vario y vago deseo	vagoque desiderio
A las acechanzas ³⁸¹	declines ad illecebras,
Sino que las tinieblas del corazón ciego	sed cece mentis tenebras
Con los rayos de la virtud aparta.	purga virtutis radio. ³⁸²

([5] Aos servidores da impureza / mantém bem longe de ti:/ a vida dos bons com mais força / o companheiro depravado arruína / e com a perda de sua fama / o mancha./ Assim se faz um igual a eles / com a convivência de uns tais. / um prelado se torna depreciável / com o trato dos de forma similar.

[6] Dispõe sua casa com cautela,/ fale pouco, mas com verdade,/ confirma suas palavras em suas obras,/ porque não é conveniente com temeridade / manchan a boca do sacerdote/ com falsidade. / Dos prudentes a recomendação / não te disgoste de aproveitar / e que a admoestação do são / não deponha de mau humor.

[7] Estás obrigado a se abster / de toda a classe de mal,/ sob o freio da temperança,/ mestre da castidade,/ floresce em sobriedade,/ e não caia / com diverso e vago desejo / nas atrações,/ senão que as trevas do coração cego / com os raios da virtude separe.)*

A estrofe 5 aprofunda a ideia de que o prelado deve se certificar de estar cercado de pessoas boas e virtuosas, pois a presença de “servidores da impureza” e “depravados” em associação aos religiosos que estiverem ouvindo a canção irá arruinar tanto a reputação desses religiosos como pôr em risco o seu caminho de virtude; pois a perda da reputação que leva o prelado a cair em desgraça pode ser o estopim para que ele se comporte como esses “maus – elementos” ao seu redor. Essas pessoas podem ser outros prelados, membros das comunidades nas quais os religiosos atuam e pessoas que encontram em suas viagens (já que, como sabemos, o próprio Felipe transitava entre as cidades nos arredores de Paris e estava inserido em um local de grande circulação de pessoas, sendo chanceler, que era a Escola de Paris e a universidade).

³⁸¹Cartelle traduz “illecebras” como “acechanzas”, que significa espionagens, segundo o dicionário da Real Academia Espanhola (disponível em: <https://dle.rae.es/acechanza?m=form> acesso em 06/08/2022). Como o sentido do original faz mais sentido para nossa análise do que a escolha do tradutor, decidimos nos basear no primeiro.

³⁸²- HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 76-80.

Se considerarmos a canção como obra de Pedro de Blois, o contexto de mobilidade permanece, acrescido da convivência do poeta na corte inglesa. Com uma variedade tão grande de pessoas na convivência do (s) próprio (s) poeta (s), é possível entender as raízes dessas preocupações expressas em seus versos, uma vez que, no caso de Felipe, a sua posição individual, como chanceler, poderia ser posta em risco por conta de qualquer desvio já que Felipe não era membro da aristocracia de forma legítima. Por sua vez, no caso de Pedro sua posição social também é delicada, pois depende da aprovação e do favor de Henrique e Leonor; logo sua conduta também deveria ser exemplar.

Podemos dizer que a estrofe 6 trata das diferentes manifestações do orgulho. Em primeiro lugar, a fala que se vangloria ou que prega demasiado, sem, no entanto, apoiar essa fala em atos, e mais uma vez a ideia de uma reputação manchada é mencionada. Em segundo lugar, a aceitação de conselho de outros, dos “prudentes”, que deve ser feita de coração aberto e sem pôr o prelado “de mau humor”. É interessante notar que ambas as formas de tratar o orgulho são distintas, mas complementares, ligadas à percepção do outro para com esse prelado que ouve a canção, motivada ou pela fala exagerada que mancha a reputação ou pela forma como o conselho é recebido, e em ambos os casos o prelado deve agir com parcimônia e humildade. A estrofe 7, por fim, é ainda mais veemente: “está obrigado a se abster / de toda classe de mal”. Como prelado, é obrigação do homem se afastar do mal e agir com temperança, castidade e sobriedade para que não caia nas tentações, a fim de evitar que o coração seja corrompido.

Muito já se falou sobre a questão da humildade na Cristandade Latina, como uma virtude que ganha espaço através dos ensinamentos cristãos, mas Curtius aponta outras razões para que essa virtude tenha tomado lugar de destaque dentre as virtudes cristãs. Primeiramente, a utilização de fórmulas em que o eu lírico se coloca em um lugar de insignificância, como a abertura da CB 8 (“ainda que doente entre os doentes...”) não diz respeito a uma manifestação de humildade por parte do poeta. Em muitos estudos acerca das cartas de Paulo se pensou que as fórmulas utilizadas seriam, do ponto de vista psicológico, reminiscências da personalidade do apóstolo, um reflexo de seu comportamento. No entanto, “o crescente emprego das fórmulas de ‘humildade’ poderia antes explicar-se pelo fato de que desde Diocleciano o cerimonial do ‘*dominato*’ muito se desenvolvera. Trata-se de convenções de subordinação cortesã, observadas por pagãos e cristãos”³⁸³. Dessa forma, essas fórmulas estão mais próximas de um formalismo clássico incorporado pela Cristandade do que uma

³⁸³ CURTIUS, E. *Op. Cit.* p. 504.

expressão de fé. Vemos, na análise das canções tanto de Gautier como de Felipe o Chanceler nesse capítulo, que a humildade aparece em outros momentos, sendo exortada como uma virtude e separada de uma estrutura formulaica; logo, há espaço para ambas as interpretações, tanto de uma reminiscência formalista clássica quanto de exortação de uma virtude cristã em voga em seu contexto.

Na canção 19, Gautier explora o outro lado da moeda, a generosidade. Dessa forma, o goliardo não está expondo suas considerações e suas indignações com relação à Cúria e ao dinheiro, mas sim, à moda das canções de Pedro de Blois, está preocupado em aconselhar aquele que lê com relação à justa medida da generosidade. O tema da justa medida é uma constante desde os clássicos: Aristóteles, as Escrituras, os pais da Igreja e posteriormente, os escolásticos como Alain de Lille, João de Salisbury e Bernardo Silvestre também trataram do tema. Seus estudiosos focam com mais veemência nos excessos, podemos dizer, negativos: no vestir-se, na fala, no consumo de alimentos e bebidas, no sexo. Como apontamos anteriormente, a repulsa sentida por pensadores que escrevem sobre os maus costumes vem da necessidade de adereçar comportamentos escandalosos, que são considerados inadequados. Gautier, nessa canção, trata de um excesso que é negativo não para aqueles ao redor daquele que incorre nesse comportamento, mas para si mesmo.

O excesso de generosidade e a doação que não leva em conta a moralidade daquele que irá receber as benesses é danosa, assim como a gula e a cobiça, mas estas, diferentemente da generosidade, afetam aqueles que estão ao redor do homem que incorre nelas. Também é interessante pensarmos no contexto em que Gautier vive, em que os votos de pobreza são parte do ideal ascético que sempre é retomado pelos clérigos, e esse ideal implica que alguém receberá as doações dos ricos, que tocados por essa vontade de expressar sua fé de maneira tão veemente, se desfazem de seus bens.

Outro aspecto da doação é, como vimos, a doação para os mosteiros e para o clero secular. Nessa canção, Gautier alcança o outro lado: quem tem interesse em doar, em pagar. As doações compunham a maior parte da receita dos mosteiros de Cluny, e possibilitaram o acúmulo de patrimônio aos mosteiros de Cister, logo o dinheiro doado ocupa um espaço ambíguo, de benesse e de corrupção, de acordo com o destino que os homens que o recebem darão a ele. A indignação que registramos em Gautier com relação ao tratamento dispensado aos pobres pelos prelados e pela corte papal também possui essa nuance de interpretação, uma vez que uma Sé, tão enriquecida, está repleta de homens que buscam enriquecer ainda mais, ao invés de usar essa riqueza para diminuir o sofrimento dos pobres, como deveriam. Esse é

um dos preceitos dos ideais ascéticos que são sempre retomados por esses homens, e um dos preceitos da doutrina cristã de maneira geral.

Nas canções anteriores, o foco era nos clérigos que, de maneira corrupta e cobiçosa, cobram doações, pedem benesses e trocam sua dignidade como membros da Igreja por vantagens financeiras. Aquele que doa, nessa canção, assume um papel sincero, do cristão que busca fazer o bem com seu dinheiro, de maneira oposta aos “torpes ricos” representados com suas bolsas inchadas nas canções anteriores. A canção 19 começa assim:

[1]	[1]
La piedad y la impiedad de la mano van	Fas et nefas ambulant
Casi al mismo paso	pene passu pari;
El pródigo no redime	prodigus non redimit
El vício del avaro;	vitium avari;
La virtud con moderación	virtus temperantia
En el grado más elevado	quadam singulari
Debe el justo médio	debet medium
Los dos vícios extremos	ad utrumque vitium
Guardar con cuidado.	caute contemplari.

([1] O bem, o mal, juntos vivem / de passo ágil ou lento, / os pendulários não redimem / o vício do avarento./ A virtude Temperança, / desacompanhada,/ tenta moderar / o vicioso par: / tarefa delicada!)

Cartelle aponta em nota que o tema da justa medida é recorrente na Idade Média por meio da leitura medieval de Aristóteles (*Ética a Nicômaco*) e Horácio (*Sátiras, Epístolas*) pelos escolásticos, de que a virtude se encontra no meio entre dois extremos. Dentro do manuscrito, essa canção é seguida por outra, composta de uma compilação de dizeres de Horácio, Ovídio e Juvenal sobre a justa medida, que na canção são colocados de forma a sugerir uma continuidade de pensamento e uma coesão entre as sentenças. Nessa primeira estrofe vemos o eu lírico refletir sobre o preceito aristotélico da justa medida, apontando ambos os extremos como vícios, e que a virtude de uma pessoa não compensa o vício de outra.

[2]	[2]
Si recuerdas haber leído	Si legisse memoras
La ética de Catón,	ethicam Catonis,
En la que se encuentra escrito	in qua scriptum legitur:
“anda con el mejor”,	«ambula cum bonis»,
Cuando dispongas tu ánimo	cum ad dandi gloriam
A la gloria de la donación,	animum disponis,
Ante todo sea	supra cetera

Tu consideración primera	primum hoc considera,
Quién es digno de tu concesión.	quis sit dignus donis.

([2] Nos livros do velho Catão,/ mestre insuspeito,/ lemos: “somente debes andar / com gente de respeito”;/ se à generosidade / um dia fores te dispor,/ debes bem pensar / e então seleccionar / quem merece teu favor.³⁸⁴)

Nessa estrofe vemos uma referência à *Ética* de Catão, que se trata de um livro muitíssimo lido e difundido nas escolas medievais desde o período carolíngio e que, apesar do nome que atribui a obra a Catão o Velho (239-149 a. C.) militar ativo durante as Guerras Púnicas e que escreveu sobre a moralidade de sua época, sua autoria não é comprovada, tendo sido escrito em meados do século IV. Segundo Richard Hazelton³⁸⁵, o objetivo dessa obra, chamada *Disticha Catonis*, era preparar os homens para a vida em sociedade, e apresentava a moralidade pagã na forma que o homem justo deveria se portar em um mundo de homens ambiciosos. Esse livro passa por diversas adaptações desde o período carolíngio para se adequar à doutrina cristã, um esforço que era válido para os medievais que viam nesse Catão um homem tão sábio quanto Salomão, justamente por apontar comportamentos que valorizassem as virtudes, ainda que, em Catão, elas servissem para o aprimoramento pessoal e não para a edificação do espírito, logo a necessidade de “cristianizar” o texto. Ao passo em que o texto de Catão foi paulatinamente transformado em um texto de moralidade cristã, seu uso se difunde ainda mais nas escolas, fazendo parte, portanto, do currículo elementar do estudo do latim pelos jovens que os preparava, então para as leituras bíblicas de similar conotação, como os provérbios. Na canção, Gautier alude a esse texto formador como uma forma de resgatar um conhecimento primordial para aquele que ouve, de relembrar um fundamento, nesse caso, o de saber discernir entre aqueles que merecem e os que não merecem ser beneficiados por uma doação.

[3]	[3]
Aunque con cara agradable,	Vultu licet hilari,
Aunque con verbo blando	verbo licet blando
Trates de igual a igual a todos,	sis equalis omnibus;
Una cosa, sin embargo, te mando:	unum tamen mando:
Si quieres con toda razón los Laureles	si vis recte gloriam
Recibir dando,	promereri dando,
Discerne antes de nada	primum videas
El grano entre la paja,	granum inter paleas,
A quién des y cuando.	cui des et quando.

³⁸⁴ WOENSEL, M. *Op. Cit.* p. 35-37.

³⁸⁵ HAZELTON, R. The Christianization of "Cato": the *Disticha Catonis* in the Light of Late Medieval Commentaries. *Mediaeval Studies* n.19, vol. 1, 1957. P. 161-164.

([3] Ainda que com cara agradável,/ ainda que com palavras brandas / trates de igual a igual a todos,/ uma coisa, no entanto, te mando:/ se queres com toda razão os louros / receber dando,/ discerne antes de mais nada / o grão da palha,/ a quem dê e quando.)

Nessa estrofe o tema se repete, com a adição de alguns elementos novos: a urbanidade, o tratamento brando e igual a todos, os bons modos de convivência; os “louros”, ou seja, o reconhecimento pela generosidade dispensada a outros, e o tempo de doação, para além da pessoa que a merece. Ao pensarmos em conjunto, os louros com o “quando”, podemos inferir que se trata de uma determinada marcação temporal, como a quaresma por exemplo, para que a doação aconteça e que a virtude da generosidade surta o maior efeito e inspire outros.

[4]	[4]
regalar no como conviene	Dare non ut convenit
no es virtud alguna,	non est a virtute,
bueno es según y como	bonum est secundum quid,
y no de manera absoluta:	sed non absolute;
rectamente podrás donar	digne dare poteris
y merecer la gloria segura	et mereri tute
de tu ofrenda,	famam muneris,
si de mí antes conocieras	si me prius noveris
la vida externa y la oculta.	intus et in cute.

([4] Não é sensato ajudar, / qualquer um, à toa,/ certo é determinar / uma norma boa;/ todo homem generoso / a prudência não ignora:/ não debes proceder / sem antes me conhecer / por dentro e por fora.³⁸⁶)

Nessa estrofe, o tempo da doação e da generosidade é retomado, com a adição de que o não cumprimento desse tempo anula a virtude presente na ação. Também temos a alusão de que o eu lírico é o alvo dessas doações, o que pode caracterizar um mecenato ou patrocínio, e que esse patrocínio deve ser concedido apenas após aquele que tem a intenção de doar conheça tanto a forma como o eu lírico se porta socialmente quanto suas intenções e virtudes. Dessa forma, a doação feita a pessoa certa e no tempo certo é convertida em glória.

[5]	[5]
Si con prudencia separas	Si prudenter triticum
Del trigo la paja,	paleis emundas,
Con tus buenas acciones ganas la gloria;	famam emis munere;
Mas cúidate cuando regalas,	sed caveto, dum das,
No sea que el aceite de la largueza	largitatis oleum
Lo extiendas mal.	male non effundas.
En ti me honro:	in te glorior:

³⁸⁶WOENSEL, M. *Op. Cit.* p. 35-37. A tradução da estrofe 5 é nossa.

Siendo yo más Codro que Codro,	cum sim Codro Codrior,
Tú a todo el mundo das.	omnibus habundas.

([5] se com prudência separar / o trigo da palha,/ com suas boas ações ganha a glória;/, mas cuide que ao presentear / não seja que o azeite da largueza / te estendas o mal./ Eu me honro em ti / sendo em mais Codro que Codro, / tu a todo o mundo dás.)

Fechando a canção, uma estrofe que retoma o tema geral do cuidado para quem se faz a doação, para assegurar a glória. Codro, referenciado nos últimos versos, é um nome que representa os pobres na Idade Média e aqui o eu lírico se coloca em posição de humildade, sendo ele “o mais pobre entre os pobres” que então recebe as bênçãos dessa pessoa que pratica a generosidade. O tema que foi apenas mencionado na estrofe 6 da canção anterior, nesta se torna protagonista e reflete tanto a moralidade cristã do contexto no qual Gautier se insere quanto a formação do próprio Gautier, que alude a um texto formador para os clérigos para lembrá-los da importância de praticar essa justa medida aprendida ainda na juventude.

A escolha de analisar as canções de Gautier de Chatillôn fora da ordem em que elas se apresentam no manuscrito nos ajudou a construir uma linha narrativa, em que pudemos explorar melhor a complexidade de suas canções. De certa forma, finalizar a análise com a canção 19 em que Gautier explora a justa medida proporciona uma visão mais global desses sentimentos expressos tanto por Gautier quanto por Pedro de Blois, pois todas as canções tratam da justa medida de certa forma. O equilíbrio entre as virtudes e os excessos deveria ser um objetivo de vida para todos os homens, em especial os homens da Igreja que deveriam servir de exemplo, como vimos.

Explorando a questão do aprendizado pelo exemplo versus a virtude inata que emana para o comportamento, percebemos que as canções, tanto de um goliardo como de outro, se encontram em um limiar entre identificar a maldade inata daqueles que consideram inimigos dos interesses da Igreja e que disfarçam essa maldade através do bom comportamento, e os pecados e excessos que desvirtuam homens que em seu interior devem ser bons. A leniência com os jovens e sua impulsividade, o conselho sobre o cuidado à quem se dirige a caridade, convivem nesse cancionário com a denúncia, em tom satírico, dos desvios dos homens que deveriam ser o exemplo e emular o comportamento mais virtuoso possível.

Por fim, em uma reminiscência interessante da CB 8 de Gautier de Chatillôn, Felipe o Chanceler exorta à Sião que chore pelo estado deplorável em que se encontra a sua herança na CB 34:

[1]	[1]
-----	-----

¡Derrama, Sión, lágrimas cuantiosas,	Deduc, Sion, uberrimas
Como un torrente copiosas!,	velut torrentem lacrimas!
Pues los hijos que tuviste	nam qui pro tuis patribus
A tus padres sucediendo,	nati sunt tibi filii,
En cuyas manos pusiste	quorum dedisti manibus
El cetro de tu imperio,	tui sceptrum imperii,
Como ladrones y aliados de ladrones,	fures et furum socii
Perturbando el orden natural,	turbato rerum ordine
Abusan de la autoridad	abutuntur regimine
De su oficio pastoral.	pastoralis officii.
[2]	[2]
La enfermedad de la cabeza	Ad corpus infirmitas
A todo el cuerpo se extiende	capitis descendit,
Y en todos los miembros	singulosque gravitas
El daño se mete;	artus apprehendit,
Se enfría la caridad	refrigescit karitas,
Y ya no se compromete	nec iam se extendit
Con el amor de los demás,	ad amorem proximi;
Pues vemos cómo oprime	nam videmus opprimi
Al huérfano la potestad	pupulum a potente,
Y nadie hay que lo remedie	nec est qui salvum faciat
O al justo libere	vel qui iustum eripiat
Del ímpio que lo somete.	ab impio premente.
[3]	[3]
¡Mira, Dios vengador,	Vide, Deus ultionum,
Mira, tú que lo contemplas,	vide, videns omnia,
Que en la cueva de un ladrón	quod spelunca vispillonum
Se ha convertido la Iglesia,	facta est Ecclesia,
Que en el templo de Salomón	quod in templum Salomonis
Se instaló el príncipe de Babilonia	venit princeps Babylonis
Y para sí un trono excelso	et excelsum sibi thronum
Colocó en el centro!	posuit in medio!
¡Así que, cogiendo tu espada,	sed arrepto gladio
Venga esta deshonra!	scelus hoc ulciscere!
¡Ven, juez de los pueblos,	veni, iudex gentium,
Y echa por tierra los puestos	cathedras vendentium
De los vendedores de palomas!	columbas evertere! ³⁸⁷

([1] Derrama, Sião, lágrimas abundantes, / como uma torrente, copiosas! / pois os filhos que tiveste / sucedendo aos seus pais / em cujas mãos colocaste / o cetro de seu império / como ladrões e aliados de ladrões / perturbando a ordem natural, / abusam da autoridade / de seu ofício pastoral.

[2] a enfermidade da cabeça / se estende atodo o corpo, / e em todos os membros / o dano se mete; / a caridade se esfria / e já não se compromete / com o amor dos demais, / pois vemos como oprime / ao órfão a potestade / e não há ninguém que remedie / ou libere ao justo / do que o ímpio o submete.

[3] Olhe, Deus vingador, / olhe, tu que o contempla, / que na cova de um ladrão / se converteu a Igreja, / que no Templo de Salomão / se instalou o Príncipe da Babilônia / e para si um trono excelso / colocou no centro! / assim que, pegando sua espada, / venha essa desonra! / Vens, Juiz dos povos, / e lança por terra as barracas / dos vendedores de pombos!)

³⁸⁷ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 80-82.

Para emular Georges Duby³⁸⁸, Felipe o Chanceler “já não aguenta mais”. Essa curta canção, de apenas três estrofes, expressa a profunda indignação de nosso goliardo com os rumos da Igreja nas mãos de seus corruptos membros, que “como ladrões e aliados de ladrões” usam de seu ofício pastoral em benefício próprio, abusando de sua autoridade. Nos primeiros versos notamos uma separação entre a Igreja enquanto instituição e Sião, um nome dado para a Igreja e que aqui assume quase que uma identidade, de um velho que vê seus filhos destruírem seu legado, e por isso chora copiosas lágrimas. Esse tipo de formulação é bastante interessante e pode ser vista de diversas maneiras, tanto em escritores clássicos quanto eclesiásticos. A intenção é de que o exterior, representado pelas partes do corpo e, portanto, a dimensão concreta, reflita a dimensão interior, abstrata. Logo, a alma e os sentimentos são personificados e representados por partes do corpo, como vemos aqui: Sião, a Igreja personificada, chora copiosas lágrimas.³⁸⁹

Na segunda estrofe há a presença do chamado Corpo Místico, uma alegoria medieval que surge ainda no império carolíngio, no qual se entendia a sociedade como um corpo, cuja cabeça era Cristo e os braços, a Igreja e o Império. No século XII, o corpo místico passa por algumas mudanças, com a Igreja representando o corpo espiritual que gere e guia o corpo material, os fiéis. Como a Igreja era a representante de Cristo na Terra, ela era a cabeça que geria os membros, os fiéis³⁹⁰. que também é abordada por Gautier de Chatillôn na CB 41 que veremos adiante na qual a Igreja é representada como a cabeça de um corpo que é formado pelos outros segmentos da sociedade, como os nobres, os camponeses, os mercadores etc. Se a cabeça adoece, todo o corpo está condenado e é essa a imagem que Felipe deseja representar: sem uma Igreja virtuosa para guiar a Cristandade, esta sucumbe e seus já não praticam a caridade e o amor ao próximo, e os justos se veem sob o jugo dos ímpios, dos desvirtuados.

A terceira e última estrofe exorta à “Deus vingador” que imediatamente nos remete ao antigo testamento, no qual em várias instâncias Deus se vinga da humanidade lhe mandando pragas, doenças, dilúvios, línguas de fogo, erupções vulcânicas e todo tipo de desastre, por conta dos pecados dos homens e de sua negligência para com a sua adoração. É esse Deus poderoso e impiedoso que é chamado por Felipe para testemunhar o estado em que se encontra a sua Igreja, reduzida a um covil de ladrões em que os justos são expulsos da sua

³⁸⁸ DUBY, G. *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

³⁸⁹ CURTIUS, E. *Op. Cit.* p. 186-187.

³⁹⁰ RANHEL, A. S. . História do Corpo Na Idade Média: Representações, Símbolos e Cultura popular. *Veredas da História*, [online], v. 11, n. 1, jul., 2018. p. 17.

terra como os hebreus o foram na ocasião da tomada do palácio de Salomão pelos babilônicos³⁹¹. Felipe exorta ao Deus vingador que extirpe essa corja de ladrões com sua espada, de forma ainda mais visceral do que Jesus quando ele expulsa do templo os vendedores de pombas³⁹². Essa canção é muito interessante por conta da enorme angústia de seu compositor, que imprime em verso toda a sua indignação e não recorre a metáforas ou passagens obscurecidas pelo volume de referências bíblicas para tanto, mas expressa claramente a sua visão acerca daqueles prelados cujo comportamento não aprovava. Nas outras canções de Felipe o Chanceler que analisamos até aqui, o tom de indignação é comedido e atenuado através da erudição, então essa curta peça se destaca por sua intensidade.

Poemas contra a simonia são uma ocorrência comum na lírica medieval, de acordo com Joseph Szövérfy, presentes em canções de Pedro Damião, por exemplo. Essas canções surgem na reminiscência da investida do Papa Gregório VII contra a simonia e em um contexto de conflito entre o papado e o império, relacionando os dois acontecimentos através da visão de que a simonia era praticada por clérigos menos instruídos e oriundos das indicações nobiliárquicas, não pertencendo propriamente ao corpo da Igreja. Para o autor, há uma dimensão propagandística da Reforma Papal nas canções contra simonia de Pedro Damião, além da dimensão de “*speculum*”, poemas de tom de “admoestação moralista atemporal sem qualquer referência a problemas específicos do período”³⁹³ nas canções contra simonia de maneira geral.

Ambas as dimensões, geral e específica, podem ser encontradas na poesia de Felipe o Chanceler, como vimos; além destas, Peter Dronke, em seu ensaio sobre a ascensão da lírica religiosa em Paris, nota como o corpus lírico de Felipe pode transitar entre as duas esferas que fazem parte de sua vida, a religiosa e a laica, e uni-las através de seus versos. Em uma canção religiosa, presente nos hinários de Notre Dame, Felipe se pergunta “onde está Cristo agora”, enquanto em outra amaldiçoa os bispos simoníacos, “unindo elementos de oração, sátira e apocalipse, [que] ressoam como um trovão”³⁹⁴. Esses temas também se fazem presentes na lírica laica, e Dronke traz o exemplo de Peire Cardenal, trovador provençal que em uma das suas canções representa a Cristo como alguém que anda entre uma multidão ensandecida após

³⁹¹ Narrada no salmo 137. BÍBLIA, *Op. Cit.* p. 1007-1008.

³⁹² Narrado em Mateus, 21, 12. BÍBLIA, *Op. Cit.* p. 1741.

³⁹³ original: “the poem contains timeless moralistic admonitions without any reference to specific problems of the time. it is a kind of social mirror (“speculum”) in poetic form”. SZÖVÉRFY, J. *Secular Latin Lyrics and minor poetic forms of the middle ages*. vol. 1: New Hampshire, Classical Folia Editions, 1993. p. 330-331.

³⁹⁴ original: “A curse on simoniac bishops, uniting elements of prayer, satire and apocalypse, rings out like a thunderclap”. DRONKE, P. *The medieval... Op. Cit.* p. 56.

ter sido atingida por uma chuva (o dinheiro): aos olhos da multidão, esse homem que não age como eles é que está louco, então ele é espancado, e foge. A alegoria é clara para a crucificação, e os homens ensandecidos estão assim por conta da ganância e da malícia do tempo de Peire, que perseguem aqueles que buscam a Deus.³⁹⁵

Gautier de Chatillôn e Felipe o Chanceler veem com grande gravidade a corrupção do clero, e percebemos através de nossa análise que os argumentos utilizados nas canções abordam a questão moral do clérigo que se aproveita de sua posição e de sua vocação para ganhar dinheiro ao invés de se dedicar aos pobres. Não vemos qualquer verso que faça alusão à ruptura de ordem social causada pelo dinheiro na organização social feudo-vassálica, e isso se deve talvez a esses personagens estarem inseridos em um contexto citadino; o que não significa que essa leitura de mundo não possa estar presente em outros escritos desses goliardos e em outras partes do cancioneiro que não analisamos. Além disso, enquanto Gautier de Chatillôn até tem uma origem nobre que poderia justificar comentários nessa direção, Felipe é desprovido dessa possibilidade, por ser bastardo. Logo, o peso do argumento moral ligado à visão monástica é muito maior nessas canções presentes no *Carmina Burana*.

³⁹⁵ Idem, p. 56-57.

5. CAPÍTULO 4: CONFLITOS INTERNOS, CONFLITOS EXTERNOS: O “CISMA” DE 1159 E AS CRUZADAS

A essência do homem pode ser transformada pelo comportamento, ou o comportamento é um reflexo da essência inerente e imutável do homem? Stephen Jaeger, em sua obra recém traduzida para o português *A inveja dos anjos*, se dedica a entender as transformações nas formas de aprendizado medievais que são proporcionadas pelas escolas catedrais, especialmente no que tange a metamorfose das antigas virtudes desejadas dos príncipes nos textos antigos em virtudes cristãs, tema dos ensinamentos nas escolas, por texto e por exemplo dos professores, esses que até então eram majoritariamente monges beneditinos, como vimos.

Há uma transformação dos costumes da aristocracia no século XI, no que diz respeito à relação com as escolas catedrais e os comportamentos dos homens, que o autor chama de "corrida pela novidade", no vestir-se e na forma de se portar, o que incomoda os mais conservadores. As escolas catedrais e seus membros religiosos desaprovam essas "novidades", vistas como um afrouxamento dos costumes, o que empurra os escolares para uma vida religiosa severa e para os reformadores monásticos³⁹⁶. Focando na corte de Henrique III do Sacro Império (1039-56), o autor observa essa transformação na própria imagem do imperador, que era visto como sábio e amante da paz, altamente instruído e que valorizava o trabalho intelectual do clero, e que tem essa imagem abalada por seu casamento com Inês de Poitou (cidade do sul da atual França), que teria "infectado" a corte com costumes escandalosos e desvirtuado o imperador, que por sua vez teria virado um brinquedo nas mãos dos nobres. Para o autor, "o juízo ambivalente de seu reinado parece coerente com as divisões sociais e políticas que se formavam no império"³⁹⁷.

Nesse sentido, Verger aponta que os “grandes doutos” que surgem no século XII são uma consequência desse trânsito entre as cortes e as escolas, uma vez que, de maneira geral, poucos doutos seguiram carreiras puramente acadêmicas. Grande parte deles desempenharam uma gama variada de funções, integrados aos ambientes cortesões e eclesiásticos, ou como autores e viajantes, caso, por exemplo, de João de Salisbury. O autor chama a atenção para o gênero epistolar, que tem grande repercussão entre esses doutos, que são influenciados por Cícero e Sêneca:

³⁹⁶ JAEGER, C. S. *A inveja dos anjos: as escolas catedrais e os ideais sociais na Europa Medieval (950 – 1200)*. Campinas: Editora Kíron, 2019. P. 229-231.

³⁹⁷ Idem, p. 233.

O gênero convinha particularmente bem à sociabilidade desses eruditos de grande cultura, ainda relativamente pouco numerosos e sempre em deslocamento, esforçando-se ao trocar as novidades, em manter relações literárias lisonjeiras através de todo o Ocidente, com seus confrades ou com grandes personagens leigos ou eclesiásticos daquele tempo.³⁹⁸

O autor defende ainda que os mestres das escolas estavam em contato tanto com o mundo religioso quanto com o mundo cortês e que esse contato sempre era pacífico, especialmente com as cortes. A corte também é um fenômeno do século XII, e junto com ela surgem os cortesãos e toda uma etiqueta moral e de comportamentos, além de ter uma função doméstica (enquanto rede familiar e de serviço, de ostentação, de conflitos internos e traições) e política, por conta do processo de centralização do poder. Esse processo gera uma demanda por registros, funcionários e burocracia, que necessitava de homens letrados e conhecedores não somente do latim, mas também do direito, da retórica e da dialética. Esses letrados a serviço das cortes envolviam-se em diversas funções e viajavam entre as províncias, como vimos ser o caso particular de Pedro de Blois. A função dessa corte, no entanto era, acima de tudo, ideológica, servindo como um mecanismo de legitimação do poder do príncipe, tanto no âmbito administrativo quanto cultural, então o trabalho dos homens de letras empregados nas cortes era defender a imagem e a função do príncipe.³⁹⁹

As transformações nos comportamentos e as novas tendências das cortes também refletem o pensamento desenvolvido nas escolas, especialmente a dialética. Jaeger aponta que o embate do aprendizado antigo (do claustro, no qual se liam e aprendiam os textos dos pais da Igreja e das escrituras com obediência ao mestre e com foco na preservação e perpetuação desse saber) e o novo aprendizado (das escolas, baseado na dialética de Aristóteles e focada na discussão) se personifica no embate entre professor e aluno. Pedro Abelardo, ao vencer seu professor Guilherme de Champeaux no debate sobre a natureza dos universais, representa também a vitória de um tipo de professor "acadêmico-filósofo" que discute a autoridade do mestre ignorando a *reverentia* e a *pietas*; nem um pouco surpreendente é a descrição de Abelardo como arrogante.

Para Le Goff, no entanto, Abelardo foi um “campeão da dialética”, propondo a necessidade de reflexão e de uma ciência da linguagem: “todo o esforço da lógica deve consistir em proceder a essa adequação significativa da linguagem à realidade que manifesta”.⁴⁰⁰ Como moralista, Abelardo também dá grande importância à reflexão sobre o consentimento entre desprezar ou não a Deus e aceitar ou não o pecado. O pecado, para o

³⁹⁸ VERGER, J. *Op. Cit.* p. 155.

³⁹⁹ Idem, p. 157-164.

⁴⁰⁰ LE GOFF, J. *Os intelectuais... Op. Cit.* p. 49.

humanista, é a ausência de boas ações, mais do que a presença de ações condenáveis. Isso altera a percepção da penitência da Igreja, que muda o foco da punição para o pecador e o ato da contrição.

Como humanista, Abelardo defende, antes de Tomás de Aquino, a união entre a razão e a fé, legitimando o esforço dos escolares, que preferiam compreender o discurso bíblico para somente então repassá-lo e ensiná-lo. Abelardo também produz um “diálogo entre um filósofo pagão, um judeu e um cristão” que visava explorar os pontos em comum das três religiões, que representariam a totalidade do pensamento humano e “visava reencontrar as leis naturais que, para além das religiões, pudessem permitir reconhecer em cada homem o filho de Deus”.⁴⁰¹

Abelardo não foi o único, porém, e Jaeger traz o exemplo de Wolfgang de Ratisbona, que discordou publicamente de seu mestre, Estéfano de Novara, em Würzburg, sobre a obra de Mariano Capela. Seu argumento encantou e convenceu os colegas, e sua genialidade foi celebrada, rendendo a Wolfgang o episcopado de Ratisbona e a santificação posterior, enquanto seu mestre perdeu prestígio. Bento de Chiusa, outro exemplo, superou o clero de Limoges em conhecimentos de gramática, a tal ponto que Ademar de Thabannes escreve para ridicularizá-lo. Esses exemplos demonstram uma tendência do pensamento que sobrepõe a disciplina nas escolas catedrais, que se opõem à autoridade em nome da razão, e que explica a união de dois velhos inimigos: as escolas e os mosteiros. Com a ascensão desse novo modelo, o monasticismo e o aprendizado antigo enxergam suas semelhanças, que se resume na autoridade. Segundo Jaeger, "o mundo intelectual dos mosteiros tinha muito em comum com o das escolas: o realismo filosófico era fundamental para ambos, como era o desconfiar-se da dúvida, do ceticismo e da curiosidade".⁴⁰²

Em seguida o autor trata de duas visões sobre a transição entre o aprendizado antigo e o novo. Na primeira, de Goswin de Mainz, as mudanças representam o fim da vida disciplinada; ele escreve contra Liège e nessa carta há o diagnóstico do declínio das escolas, causado, sobretudo, por Berengário de Tours (descrito como “apóstolo de satanás”) e professores como ele que ignoram a autoridade, não mostram reverência aos clássicos e só se importam com a razão, “diluem os mistérios e cercam a Deus com as fronteiras da Natureza”⁴⁰³. Além disso, Goswin escreve que nos tempos de Notquero, os estudantes eram moldados para serem “modelos de conduta”; esse tempo passou, e agora os mestres buscam apenas a

⁴⁰¹ Idem, p. 50-52.

⁴⁰² JAEGER, S. *Op. Cit.* p. 251.

⁴⁰³ Idem, p. 255.

vanglória e a fama, enquanto os estudantes se entregam aos vícios e aos excessos; esses mestres, para Goswin e de forma semelhante à Anselmo de Liège, atraem os alunos porque oferecem modos de vida mais lassos, longe da austeridade do claustro. Goswin escreve que a decadência dos costumes fez com que muitos dos mestres que compartilhavam suas visões se aposentassem precocemente; ele também o faz. Jaeger salienta, porém, que esse “colapso da disciplina moral” do qual fala Goswin e outros implicava em uma questão prática: o minguar dos alunos para si, atraídos pelos novos professores.⁴⁰⁴

A segunda visão é a de Guilberto de Nogent⁴⁰⁵. Guilberto conta, em sua autobiografia, sobre sua experiência de aprendizado, e que seu mestre compensava seu nada impressionante conhecimento das letras com os ensinamentos dos costumes, de “excelência moral”. Rigorosamente vigiado e punido por esse mestre, Guilberto, no entanto, fala dele com afeição. Tanto a punição quanto a afeição são características do aprendizado antigo, na qual a autoridade inquestionável do professor lhe conferia o direito de punir fisicamente o aluno, no que concerne seu comportamento moral, ao mesmo tempo em que o ensino em si, da gramática, não precisa ser profundo. Apesar da afeição de Guilberto por seu professor, ele queria aprender mais; logo via os professores vagantes como Abelardo e Berengário como grandes eruditos, e o próprio Guilberto se torna uma figura de estudo complexo pois seus escritos oscilam entre a apologia do aprendizado antigo e a aprovação do aprendizado novo.⁴⁰⁶

Aprofundando mais o argumento sobre Pedro Abelardo, Jaeger nota que Abelardo que exacerba o conflito entre o aprendizado novo e o antigo. A fonte para demonstrar essa tensão é um poema em que Abelardo escreve para seu filho Astrolábio, portanto, já na maturidade de sua vida. Nele, Abelardo trata dos estudos, focando a importância das palavras e de seu conteúdo em detrimento da autoridade daquele que as escreve ou profere: “a opulência das palavras mascara a miséria de sentido”, ele diz. Na *Historia Calamitatum*, Abelardo critica a Anselmo de Laon exatamente nesses termos, acusando-o de, através de sua autoridade e carisma, mascarar ensinamentos vazios. O autor aponta que Abelardo confrontou a autoridade religiosa em dois momentos: no concílio de Soissons (1121) em que, questionado sobre seu

⁴⁰⁴ Idem, p. 258-259.

⁴⁰⁵ Guilbert de Nogent (1055-1124), foi um monge beneditino bastante prolífico, que escreveu obras históricas, com destaque para uma história da Primeira Cruzada, e uma autobiografia, citada por Jaeger. Guilbert também era um grande crítico do influxo de relíquias religiosas de seu tempo, tendo escrito sobre o assunto para levantar questões acerca da autenticidade de vários desses objetos. Para mais informações, consultar: FILHO, J. G. S. Guilbert de Nogent (c. 1055- c. 1125): entre História e exegese no século XII. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v.24, n° 40. p. 569-590. dez. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/F4pzYnsbsv7ZQc6HYmQF4hz/?lang=pt> acesso em 21/04/2023.

⁴⁰⁶ Jaeger, S. *Op. Cit.* p. 259-263.

tratado sobre a trindade, é exigido por Alberico de Rheims que se defenda, “sem expressar opinião”, usando apenas a autoridade. Abelardo então aponta em seu texto que o raciocínio se baseava em Agostinho, essa era a figura de autoridade que ele respeitava. Alberico se viu derrotado e Abelardo expôs a falácia da autoridade, pois segundo o autor,

A reverência à autoridade punha a autoridade pessoal e a autoridade antiga no mesmo plano, de modo que eventuais escorregões favoreciam sempre, ou quase sempre, o exemplo vivo. Quando os mestres do aprendizado antigo falavam sobre autoridade, o mais fácil era cair na ilusão de que ela significava o que quer que eles dissessem.⁴⁰⁷

Esse é o legado de Abelardo, que prevalece em Paris e nas universidades: a desvinculação da autoridade antiga da autoridade pessoal, e o uso da razão no lugar da reverência. Outro ponto de discordância de Abelardo com o aprendizado antigo é sua crença de que a aparência exterior não reflete o estado interior, ou seja, que as ações externas não significam necessariamente uma virtude interna. Esse é um dos pilares do “*cultus virtutum*” das escolas catedrais, e um ponto que permanece entre os membros da Escola de São Vítor. Abelardo escreve que o pecado não é cometido, mas consentido, e isso elimina a necessidade de parecer virtuoso, o que seria para ele, na verdade, hipócrita. Heloísa, em suas cartas, se considera uma “pecadora impenitente” justamente por a seu ver, parecer virtuosa e casta enquanto reside no convento quando na verdade seu desejo era o de estar ao lado de Abelardo.

Abelardo, por sua vez, se considerava um pecador reformado, e se identificava com Santo Agostinho. No poema para Astrolábio, adverte para que seu filho cuide de sua reputação, que cultive o saber e a moralidade, ecoando as palavras do aprendizado antigo em sua velhice. “mas Abelardo era um pensador ético, e não um moralizador piedoso; daí que tenha feito ao homem de talento concessões que Hugo de São Vítor não fizera: ‘não culpes das falhas de um homem suas aptidões – há maus homens que são bons artistas’”⁴⁰⁸. O autor, ao comparar mestre e aprendiz, salienta a complementariedade de seus gênios: Abelardo, de espírito aguçado, mas que incorre no pecado; Anselmo de Laon, que dominava a disciplina do bom viver como nunca dominou as letras.

Olhando mais detalhadamente para as obras de Hugo de São Vítor, especialmente em seu tratado sobre a conduta e o cultivo da virtude (*De institutione novitiorum*) e sua obra mais famosa, *Didascalicon*, o autor destaca universalismo presente em passagens sobre a sabedoria (nas quais os jovens não devem recusar nenhum conhecimento) que se comparam ao

⁴⁰⁷ Idem, p. 255-256.

⁴⁰⁸ Idem, p. 270.

humanismo renascentista. A natureza de todas as coisas compõe a alma, e a alma é a imagem de Deus; os homens, cegados por seus sentidos e pela lascívia, se esquecem dessa ligação e para restaurá-la, devem correr na “especulação da verdade e o exercício da virtude”, ou seja, estudos e bons comportamentos. Em *De institutione novitiorum*, “um tratado sobre a instrução espiritual, sim, mas sem a gravidade, a coerência e a concepção sistemática de outras obras representativas do gênero”⁴⁰⁹ o destaque é para o foco na disciplina, não na ciência ou na bondade; apenas as virtudes e o exercício delas é que interessam Hugo neste momento, tanto que a obra ganha tom satírico ao descrever as más condutas, os exageros dos homens em seus gestos. Voltada para os comportamentos exteriores, o *De institutione* não menciona pontos-chaves da conduta monástica: jejum, penitência, mortificação da carne, castidade e Caridade.

O autor comenta que “em todas as obras de Hugo, a ‘disciplina’ é o processo de aprendizado da virtude.”⁴¹⁰ e essa disciplina diz respeito ao comportamento em público, que deve refletir a bondade dos atos, exteriorizá-los, enquanto nas regras monásticas a disciplina é relacionada ao ensino da própria Regra. A concepção de disciplina de Hugo de São Vítor, no entanto, penetra nas cortes e é perceptível em espelhos de príncipe⁴¹¹ e livros de cortesia, uma herdeira direta da “*disciplina morum*” do século XI, e que, por sua vez, toma de Cícero suas concepções de “bem viver”. O modo básico de ensino dessa disciplina das virtudes é a imitação do mestre, dos homens Santos, e também das Escrituras (tema mais presente no *Didascalicon*), e o vocabulário ético gira em torno da discricção e da justa medida, “a brandura e a modéstia da mente manifestas na fala, na disposição, nos gestos e na atitude do corpo”⁴¹², pois a contrição dos impulsos e a disciplina tanto preparavam um homem para o exercício político quanto o introduzia a procura de Deus.

O outro lado dessa moeda, da discussão entre o comportamento cortês baseado na doutrina cristã e o comportamento afastado do mundo pregado pelos movimentos monásticos é um dos mais importantes membros da ordem de Cister, Bernardo de Claraval. Comparando a visão de Bernardo e de Hugo de São Vítor acerca da virtude, Jaeger percebe que, para Bernardo, as virtudes emanam de uma graça interior e são refletidas no exterior através dos

⁴⁰⁹ Idem, p. 292-293.

⁴¹⁰ Idem, p. 295.

⁴¹¹ Tratados escritos para os príncipes dos reinos cristãos, como o reino castelhano, para inspirar os monarcas a seguirem determinadas regras de comportamento, pois havia a noção de que o monarca deveria ser um “espelho” para os seus súditos, um exemplo, além da ideia de que aqueles alçados ao poder deveriam ser capazes de governar a si mesmos, antes de governarem seus súditos. Esses manuais estão repletos de preceitos cristãos voltados para a salvação da alma do próprio rei, e conselhos de ordem administrativa e do direito. RINCÓN, D. N. Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII- XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval. *Medievalismo*, n. 16, 2006.

⁴¹² JAEGER, S. *Op. Cit.*, p. 299.

comportamentos, enquanto Hugo pensa o contrário: a decisão consciente de se comportar de maneira virtuosa e moral influencia e transforma espiritualidade interior. Enquanto Hugo valorizava a disciplina da ética como uma ferramenta para a boa vivência, Bernardo a desprezava pois julgava impossível ensinar algo que deveria ser inato. O autor então explora o texto de Bernardo chamado “carta à Virgem Sofia”. Essa personagem merece o elogio por sua castidade pois é determinada, apesar de ser do sexo feminino e membro da nobreza (dois atributos que, para Bernardo, favorecem o pecado). Diferentemente de suas colegas, essa Virgem Sofia não ocupa seus pensamentos e tempo com vestes luxuosas, joias e outras coisas mundanas e de opulência. Enquanto a beleza exterior das jovens esconde seu interior “em farrapos”, a beleza de Sofia, ao irradiar de seu interior se faz notável mesmo que ela se vista em farrapos. Sua disciplina, porém, não lhe foi formalmente ensinada: “toda essa ‘beleza’ e ‘ornamento’ vem de sua virgindade, isto é, de uma qualidade interna, um estado interior cuja manutenção demanda força e virtude.”⁴¹³ Tema similar é abordado em seu sermão sobre o livro bíblico Cântico dos Cânticos, no qual Cristo, o noivo, ama a noiva por sua beleza, não por dons espirituais, o que leva Bernardo ao concluir que a beleza da noiva é um reflexo de seu interior e da retidão moral que é consequência de seu coração virtuoso. A disciplina é pouco mencionada por Bernardo, e seu papel é restrito à docência, que ele considera um fardo; por outro lado, “sua abordagem representa apropriação monástica dessa linguagem [a do *Cultus Virtutum*] e dos seus valores.”⁴¹⁴

Em conjunto da adaptação da linguagem e dos valores das escolas catedralícias, que tem suas raízes na interpretação dos textos antigos sobre a ética, como Cícero, Bernardo também se vale de outra característica do aprendizado antigo, que é o papel das figuras de autoridade: “como poucos na idade média ele foi a encarnação da autoridade que se transmitia pela aura da presença física - ele representa a pedagogia carismática liberta de um currículo particular”.⁴¹⁵ Nesse sentido, Bernardo ensina não apenas através da fala mas também de sua presença e comportamento, servindo de exemplo vivo. Ele é descrito biógrafos da mesma que ele mesmo descreve São Malaquias, na hagiografia que escreveu do santo, como uma figura de autoridade cuja presença gera um senso de justiça, pois sua autoridade emana de seu interior. A importância que a autoridade recebe nos escritos de Bernardo configuram um paradoxo para o autor, que contrasta com a figura humilde e ascética do monge. A autoridade, fundada em uma pessoa e que fomenta a obediência por sua mera presença ou figura é uma

⁴¹³ Idem, p. 311.

⁴¹⁴ Idem. P. 312.

⁴¹⁵ Idem, p. 313.

visão mais imperial do que episcopal do poder, já que não se baseia na abstração da fé ou da vontade de Deus, e sim em uma pessoa; na condenação de Abelardo, a autoridade de Bernardo permite a ausência de um julgamento que não é questionada por nenhum de seus pares.

Nas canções que vimos até esse momento, percebemos que a visão nelas representada está mais para o lado dos aprendizados moralizantes antigos, afinal vimos na lírica de Gautier e de Felipe a exaltação da virtude que vem do interior e irradia para o exterior, além da necessidade da expiação dos pecados da juventude, de forma mais veemente em Pedro de Blois, mas presente em todos os goliardos que analisamos. O tema da culpa, do pecado e do arrependimento se torna latente no contexto de nossos personagens, e as escolas catedrais refletem uma transformação nas convicções acerca do pecado e da penitência que extrapolam seus muros. Todos os manuais de comportamento, cortesões e eclesiásticos, visam incutir naqueles que os leem e ouvem uma forma de se portar a fim de evitar o erro, e em uma sociedade cristã o erro e o pecado se misturam.

Podemos perceber através desse panorama de ideias circulantes na Cristandade Latina, aos arredores dos goliardos que são o foco deste trabalho, que o “cabo de guerra” entre a vida ascética, vista como um ideal e um modelo, e a vida nas cortes é mais complexo do que parece à primeira vista. O afastamento do mundo é um ideal difícil de se pôr em prática, tanto que as ordens monásticas que crescem entre os séculos XI e XII retomam esse ideal para vê-lo frustrado pelas demandas da vida em sociedade. Por sua vez, a vida nas cortes e nas escolas era alvo de repetidas tentativas de incorporação desses ideais, que se transformam e se adaptam para uma versão possível de conciliar com a circulação de bens e de pessoas. A justa medida, tema onipresente tanto na literatura moralizante voltada aos príncipes quanto na poesia de entretenimento, como as canções do *fine amour* e as canções goliardas que divertem os intelectuais, reflete esse embate entre visões de mundo que precisam abarcar as transformações sociais e levar em consideração as novas categorias de pessoas, como os burgueses, por exemplo. As duas canções a seguir tratam de um tema específico, que é o Cisma de 1159, no qual o então papa Alexandre III convive com três antipapas apoiados pelo Sacro Império, e como esse conflito é recepcionado por Gautier, que vê nele a amalgamação de toda uma série de falhas comportamentais por parte dos membros dirigentes da Igreja, majoritariamente, seu apreço exagerado pelo dinheiro.

A primeira dessas canções é a canção 41⁴¹⁶, que começa com uma fórmula usada anteriormente por Gautier, na qual ele diz que irá expressar sua opinião acerca do assunto que é o tema da canção. Cartelle a descreve o tópico do navio que veleja em águas caudalosas como um tópico comum na lírica medieval, e comenta em nota que a canção retrata, através de variadas metáforas marítimas, os rumos da Igreja pós ruptura, em que o papa Alexandre III, que tinha sido eleito em Roma, teve que confrontar três antipapas eleitos pelos cardeais germânicos.⁴¹⁷ Curtius aponta que esse tipo de construção é remanescente de uma comparação comum entre os poetas romanos do ato de navegar com o ato de contar histórias, no qual se “veleja” pela história, em um grande mar. No caso da poesia épica, ou em rios, no caso da poesia lírica.⁴¹⁸ Traill nos traz mais algumas informações sobre essa canção. Ela se encontra em onze manuscritos diferentes, o que nos indica que ela foi bastante difundida nesses espaços, ainda que o autor não indique, exatamente, quais são esses manuscritos. Como sabemos, o ato de produzir manuscritos é dispendioso na medievalidade, logo, o interesse por tantas cópias dessa canção nos indica uma receptividade para seus temas. Além disso, desses manuscritos é possível inferir que Gautier acompanhou seu mecenas, o arcebispo Guilherme de Reims, ao Terceiro Concílio de Latrão (1179)⁴¹⁹, e teria composto essa canção para seu mecenas para lidar com suas frustrações acerca da corrupção do clero que viu e experienciou, não somente nessa ocasião, mas ao longo de sua jornada. Traill enfatiza que, ainda que o teor das críticas presentes nessa canção seja grave, a execução, através do metro empregado, teria sido despretensiosa e com o objetivo de divertir.⁴²⁰

A canção parece se referir especialmente ao conflito com o segundo desses antipapas, Pascoal III, que contava com o apoio do imperador Frederico Barba-Ruiva. Alexandre, por sua vez, contava com o apoio das ligas de mercadores italianos e o conflito terminou com a vitória de Alexandre sobre Frederico, e então ele foi reconhecido como único papa. Na

⁴¹⁶ Existem uma série de diferenças entre as edições de Hilka e Schumman e Vollmann para essa canção. Enquanto na edição de Hilka e Schumman a canção conta com 30 versos, sendo a base para a tradução de Cartelle, a edição de Vollmann somente conta com 27. Além disso, a ordem dos versos nas duas edições é bastante diferente, bem como existem diferenças de interpretação de palavras em quase todos os versos. Para este trabalho, seguimos a edição de Cartelle, e por consequência, a edição de Hilka e Schumman.

⁴¹⁷ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 120. Cartelle também comenta que há uma ligação temática dessa canção com a CB 53 (*idem*, p. 161), que consiste em uma laudação ao fim do conflito e a eleição de Alexandre III.

⁴¹⁸ CURTIUS, E. *Op. cit.* p. 175-178.

⁴¹⁹ Neste concílio, presidido por Alexandre III, é colocada uma “pedra final” na Querela das Investiduras por conta da presença do papa que venceu os antipapas apoiados pelo império, estabelecendo, assim, regras para a eleição de bispos, o que minava ainda mais a influência imperial. Além disso, é dada grande atenção à questão das heresias emergentes. REIS, J. C. Os concílios ecumênicos. *Revista de História*. USP, 1965. p. 343-346. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/download/123425/119738/232199>, acesso em 31/07/2023.

⁴²⁰ TRAILL, D. *Carmina...* *Op. Cit.* p. 493. Frederic Raby comenta brevemente sobre essa canção, focando na “indignação” que Gautier sente e expressa nesses versos. Enquanto o ritmo pode ter sido leve e dançante, a letra da música é o ponto forte. RABY, F. *Op. Cit.* p. 201.

primeira estrofe, Gautier clama que “por amor à Sião”, ou seja, à Igreja, temendo sua ruína, irá falar o que pensa até que alguém justo apareça na Igreja para tirá-la das trevas. Vemos que a canção é direcionada ao alto escalão do clero, pois este a representa. Segue, apontando que sua experiência provou a ele o que ele já sabia: que a Igreja estava desamparada, vilipendiada e jazendo na lama, feita de tributária, ou seja, como devedora de tributos. Sabemos que Gautier esteve na corte de Roma e que tentou, sem sucesso, inserir-se no funcionalismo religioso da cidade, e tanto essa canção quanto a subsequente tratam do que Gautier viu naquela cidade que é o centro da Cristandade Latina.

[1]	[1]
Por amor a Sión yo no me callaré	Propter Sion non tacebo,
Sino que la ruina de Roma lloraré	sed ruinas Rome flebo,
Hasta que la justicia	quousque iustitia
De nuevo se nos aparezca	rursus nobis oriatur
Y, como una lámpara, resplandezca	et ut lampas accendatur
El justo de la Iglesia.	iustus in ecclesia.
[2]	[2]
Yace el fango y vilipendiada	Sedet vilis et in luto
La señora hecha tributaria;	princeps facta sub tributo;
Yo acostumbraba a decir:	quod solebam dicere:
Roma ha sido desamparada,	Romam esse derelictam,
Desierta y contristada,	desolatam et afflictam,
Y por experiencia lo aprendi.	expertus sum opere.

([1] Por amor à Sião não me calarei / senão que a ruína de Roma chorarei,/ até que a Justiça / de novo nos apareça / e, como uma lâmpada, resplandeça / o justo na Igreja.

[2] Jaz no lodo, e vilipendiada / a senhora feita tributária; / eu costumava dizer: / Roma tem sido desamparada / deserta e aflita / e por experiência aprendi.)

A experiência de Gautier é narrada através de metáforas, que o eu lírico usa para dimensionar a tragédia na qual a Igreja, em sua opinião, está afundada. Cartelle mapeia algumas intertextualidades interessantes nessa estrofe, em particular uma reminiscência ao livro das Lamentações (“a senhora feita tributária”) que na Bíblia diz respeito ao esvaziamento da cidade de Jerusalém narrada por Jeremias. O Capítulo do qual o versículo foi emulado tem tema parecido com o da canção: Jerusalém, sem defesas, vê-se abandonada por seu povo e vendida por seus governantes, o que motiva as lágrimas de Jeremias⁴²¹; sem dúvidas, a referência trazida por Gautier em sua canção teria o efeito de lembrar o ouvinte desse mesmo episódio, para vê-lo como uma ponte com a situação da Igreja que ele vivia

⁴²¹ BÍBLIA. *Op. Cit.* Lamentações. p. 1460.

naquele momento, abandonada por seus governantes que se digladiavam com o imperador germânico.

Outra referência é a Isaías (62, 12)⁴²² do qual Gautier aproveita o começo do primeiro versículo, utilizando-o quase que palavra por palavra, e o versículo 4, referenciado em “Roma tem sido desamparada / deserta e aflita” termos presentes nessa passagem bíblica. O capítulo todo diz respeito à recuperação de Jerusalém à sua antiga forma, como centro da fé judaica, recuperada aos judeus por Deus e suas graças. Gautier, portanto, emula essas passagens sobre a queda e a recuperação de Jerusalém e compara a cidade santa com Roma, atual centro da Cristandade, e os versos apontam que Gautier tinha feito essa ligação em sua mente há tempos; a experiência de estar em Roma e testemunhar em primeira mão o conflito entre papado e império apenas solidifica sua analogia.

[3]	[3]
Yo vi, vi a la capital del mundo	Vidi, vidi caput mundi,
Igual que del mar profundo	instar maris et profundi
La voraz siciliana garganta,	vorax guttur Siculi.
Alli el estrecho de doble trampa,	ibi mundi bithalassus,
Ali Craso el oro engulle	ibi sorbet aurum Crassus
Y de este siglo la plata.	et argentum seculi.
[4]	[4]
Alli ladra Escila rapaz	Ibi latrat Scylla rapax
Y Caribdis de oro más capaz	et Charybdis auri capax
En su vientre que de naves	potius quam navium;
Allí está la ruta de las galeras	ibi cursus galearum
Y de los piratas las peleas,	et conflictus piratarum,
Es decir de los cardenales.	id est cardinalium.
[5]	[5]
Sirtes yacen ocultas en estos mares	Syrtes insunt huic profundo
Y sirenas en todas partes	et Sirenes, toti mundo
Que amenazan con naufragio	minantes naufragium.
Forma humana presenta en el exterior	os humanum foris patet,
Pero late en el interior de su corazón	in occulto cordis latet
Un demonio malvado.	deforme demonium.

([3] Eu vi, vi a capital do mundo / igual que do mar profundo / a garganta siciliana voraz, / ali o estreito de armadilha dupla / ali Crasso engole o ouro / e a prata deste século.

[4] ali late Cila rapaz / e Caribdis, de ouro mais capaz / em seu ventre que de navios / ali está a rota das galeras / e as lutas dos piratas / quer dizer, dos cardeais.

[5] Bancos de areia fazem ocultos nesses mares / e sereias, em toda parte / que ameaçam com naufrágio./ forma humana apresenta no exterior / porém late no interior de seu coração / um demônio malvado.)

⁴²² Idem, Isaías, 62. p. 1353.

Nessas três estrofes, as metáforas marítimas se intensificam, e Cartelle aponta em nota que o verso “a garganta siciliana voraz” se refere ao Estreito de Messina, que conecta a ilha da Sicília com a Calábria, e que também é onde se produz o efeito óptico conhecido como Fata Morgana, um fenômeno causado pela refração da luz no oceano em dias limpos e que faz parecer que extensões de terra no horizonte estão elevados ao nível do mar, como paredões. Esse estreito era conhecido por ser muito perigoso para as embarcações, que facilmente naufragavam em suas águas; na mitologia, era o lar de monstros como Cila (personagem descrita por Ovídio como uma ninfa que, amaldiçoada, se transforma em um monstro com torso de mulher e cães e serpentes no lugar das pernas)⁴²³ e Caríbdis (outra ninfa que foi punida por Zeus por sua voracidade e que se manifestava como um redemoinho que sorvia as embarcações)⁴²⁴. Ambas as personagens aparecem nas estrofes seguintes, bem como outras figuras mitológicas marinhas conhecidas por devorar marinheiros, como as sereias. A “dupla armadilha” portanto refere-se aos dois monstros marinhos, Cila e Caríbdis.

A referência a Crasso, no verso seguinte, é uma alusão a Marco Lucio Crasso, conhecido por ter sido o romano mais rico que já existiu. As histórias sobre ele giram em torno de sua cobiça, que era tamanha que o rei parto (um dos reinos da Pérsia), ao decapitá-lo, derramou ouro derretido em sua boca como forma de vingança. Todas as referências da estrofe 3 remontam à gula, à cidade de Roma e a Igreja que sorvem o ouro e as vidas de todos a sua volta, assim como os monstros marinhos e assim como a cobiça de Crasso que resultou em sua morte. A estrofe 4 explica um pouco mais sobre essas alegorias, colocando a Cila e Caribdis como devoradoras de homens e navios e inimigas dos cardeais, transformados em piratas; a estrofe 5 traz mais perigos marítimos, como as Sirtes, que eram bancos de areia próximos à costa da Líbia e que também causaram diversos naufrágios, e as sereias, seres mitológicos que encantavam com seu exterior, mas em seu interior residiam demônios devoradores de homens.

Essa alegoria é importante por conta das discussões acerca da possibilidade de, através dos comportamentos, transformar ou não o interior dos homens, sua alma. Aqui, podemos pensar que a escolha das sereias, assim como de Cila e Caribdis, é fortuita para entendermos as discrepâncias entre interior e exterior, possivelmente alinhando a concepção de Gautier de Chatillôn sobre a natureza humana com a de Bernardo de Claraval; a voracidade por carne

⁴²³ também escrita como Scylla. Os relatos variam com relação as causas de sua maldição, desde a ira de Anfitriote, esposa de Poseidon, por seu marido ter olhado para a ninfa, até Circe, pela ninfa ter rejeitado a Glauco, deus do mar. Seu fim também varia de acordo com a tradição, tendo sido transformada em rocha ou morta por Hércules. COLEMAN, J. A. *O dicionário de Mitologia: Um A a Z de temas, lendas e heróis*. São Paulo: Pé da letra, 2021. p. 451.

⁴²⁴ Idem, p. 94.

humana dos seres mitológicos é parte de sua natureza, e esses seres invadem a Igreja, estão “por toda parte”, ou seja, os quadros da corte papal estão infestados de homens maus, que aparentam ser bons.

[6]	[6]
Está muy de acuerdo con la razón	Habes iuxta rationem
Que el estrecho de doble trampa es Francón;	bithalassum per Franconem;
Pero no lo consideres algo trivial:	quod ne credas frivolum:
Allí hierve un doble mar	ibi duplex mare fervet,
Del que no se puede salvar	a quo non est qui reservet
Ni siquiera el valor de un real.	sibi valens obolum.
[7]	[7]
Allí las olas entrechocan,	Ibi fluctus colliduntur,
Allí los paños zozobran,	ibi panni submerguntur,
La batista, la escarlatina, y de la púrpura la labor;	byssus, ostrum, purpure;
Allí el mundo es tragado,	ibi mundus deglutitur,
Más bien queda todo sepultado	immo totus sepelitur
En el gáznate del francón.	in Franconis gutture.
[8]	[8]
Francón de nadie se apiada,	Franco nulli miseretur,
Ningún sexo le ablanda,	nullum sexum reveretur,
Ningún linaje alcanza su perdón.	nulli parcit sanguini.
Todos regalos le dieron;	omnes illi dona ferunt;
Adonde, en verdad, subieron	illuc enim ascenderunt
Las tribus, las tribus del Señor.	tribus, tribus Domini.
[9]	[9]
Perros de Escila pueden ser dichos	Canes Scylle possunt dici
De la verdade los enemigos,	veritatis inimici,
Los abogados de la curia	advocati Curie,
Que ladrando falsedades se inventan,	qui latrando falsa fingunt,
Al mismo tiempo que hunden y quiebran	mergunt simul et confringunt
El barco de la pecúnia.	carinam pecunie.

([6] está muito de acordo com a razão / que o estreito de armadilha dupla é Franco; / mas não considere [isso] algo trivial:/ ali ferve um mar duplo / do qual não se pode salvar / nem sequer o valor de um real.

[7] ali as ondas entrechocam / ali as velas soçobram / a batista, a escarlatina e da púrpura o trabalho / ali o mundo é tragado / melhor fica tudo sepultado / na garganta do Franco.

[8] O franco não tem misericórdia de ninguém / não lhe ablanda nenhum sexo,/ nenhuma linhagem alcança seu perdão./ lhe deram todos os presentes:/ onde, em verdade, subiram / as tribos, as tribos do Senhor.

[9] Cães de Cila podem ser ditos / inimigos da verdade / os advogados da cúria / que latindo falsidades que inventam, / ao mesmo tempo que escondem e quebram / o barco da pecúnia.)

Nessas quatro estrofes, temos primeiramente a referência a um franco, que Cartelle considera que pode se tratar de um apelido dado ao camerlengo do Papa Alexandre III entre os anos 1174 e 1179. O camerlengo é o cardeal mais próximo do papa, e aquele que assume

as funções de pontífice nos períodos entre a morte de um papa e a eleição de seu sucessor. Logo, uma figura de tamanha importância dentro da hierarquia da Igreja seria o responsável por essa catástrofe representada pelo Estreito de Messina. O eu lírico reitera a seriedade da matéria, dizendo que esse franco é de uma índole tão baixa, que não vale nem sequer uma moeda, e que sua influência é tamanha que praticamente não há como escapar desse “mar efervescente”. A estrofe seguinte narra um naufrágio, devido a tempestade causada pela presença desse franco na cúria papal, que violentamente arrasta para o fundo da garganta do franco, como um monstro marinho, o mundo inteiro (ou pelo menos, a Cristandade). As descrições negativas continuam, com o foco sobre a forma impiedosa com a qual esse camerlengo abocanha as pessoas, sem se importar com seu gênero ou com favores passados.

Temos nessa sequência um verso em paródia ao salmo 121⁴²⁵, no qual as tribos israelitas sobem a montanha para comemorar em nome do Senhor, que nessa estrofe poderia ser interpretada como um valor invertido do original: ao invés de comemorar, as tribos encontram a condenação nas mãos impiedosas do Franco. Na estrofe seguinte, Cila aparece mais uma vez, com os cães que compõe seu corpo sendo na verdade os advogados da cúria, que destroem as embarcações de dinheiro enquanto clamam falsamente sua inocência. Gautier vai pintando um quadro de desolação com esta canção, e suas alegorias demonstram a gravidade com que ele trata o tema; porém, também temos o elemento satírico nesses versos, que é trazido justamente por essas imagens exageradamente catastróficas.

[10]	[10]
El uno se dice legista,	Iste probat se legistam,
El otro decretista	ille vero decretistam,
Citando a Gelasio	inducens Gelasium;
Para demonstrar su sentencia	ad probandum questionem
Un tercero propone un cuestionario	hic intendit actionem
De limite de competencias.	regundorum finium.
[11]	[11]
Ahora prossigamos entrando en detalles:	Nunc rem sermo prosequatur:
Entonces Caribdis, cual Bacante, entra en trance,	hic Charybdis debacchatur,
Esto es, la cancellería,	id est cancellaria,
Donde nadie es grato sin regalo	ubi nemo gratus gratis
Ni se le da sin haber dado	neque datur absque datis
Lo que según Graciano merecia.	Gratiani gratia.
[12]	[12]
El plomo con el que aqui se sella	Plumbum, quod hic informatur,
Más que el oro tiene influencia	super aurum dominatur
Y que la plata en brutos trozos;	et massam argenteam;
De la equidade la fantasia	equitatis phantasia
Se asienta, como Zacarías decia,	sedet teste Zacharia
Sobre la bula de plomo.	super bullam plumbeam.

⁴²⁵ BÍBLIA, *Op. Cit.* Salmo 119. p. 997-998.

[10] Um se diz legista, / outro decretista / citando Gelásio;/ para demonstrar sua sentença / um terceiro propõe um questionário / de limite de consequências.

[11] agora prossigamos entrando em detalhes / então Caribdis, como bacante, entra em transe / istoé, a chancelaria / onde ninguém é grato sem presente / nem se dá sem haver dado / o que segundo Graciano merecia.

[12] O chumbo com o que aqui se sela / mais influência tem do que o ouro / e que a prata em brutos pedaços / e a fantasia de equidade / se assenta, como dizia Zacarias / sobre a bula de chumbo.)

Nessas três estrofes podemos perceber que o ataque de Gautier se volta para os legisladores da Igreja, que se utilizam de figuras como Gelásio I, papa do século V que instaurou a ideia de que o poder espiritual, que emana do pontífice, é maior do que o poder temporal do imperador (pois em seu tempo também esteve em conflito com um governante laico) e na canção sua presença alude ao conflito do Cisma de 1159, pois este papa (Alexandre III) disputa com o imperador sobre o mesmo tema. A forma como uma figura do passado é resgatada por esses advogados, para justificar seus atos frente ao conflito é o que Gautier deseja trazer à luz, para denunciar as segundas intenções desses clérigos. Na estrofe seguinte, Caribdis, que é o Franco e por extensão de sentido os homens da Igreja, “como bacante”, ou seja, de forma excessiva, luxuriosa, assim como as sacerdotisas do deus Baco, consagrado ao vinho e aos excessos de maneira geral, “entra em transe”, o que significa que a chancelaria, que deveria seguir o que Graciano dizia, faz o contrário e cobra benefício e dinheiro antes de qualquer serviço. Graciano, por sua vez, foi um professor de direito canônico em Bologna, e sua obra *Decretum Gratiani*, escrita por volta de 1140, é uma compilação de direito canônico bastante longa, em que discute as características da lei canônica para então discutir diversos casos ou situações problema e a partir deles elaborar as diretrizes para a ação dos clérigos.⁴²⁶ A primeira parte desses casos é dedicada a Simonia, e parece que Gautier se refere exatamente a essas pesagens nesses versos, pois aponta a falta de punição para essa postura do alto escalão da Igreja de somente atender as pessoas que pagam, que dão presentes e que os favorecem.

O chumbo, descrito na estrofe 12, era usado para selar as bulas papais, por isso seu status de influência ser maior do que o do ouro e da prata; a equidade de tratamento, esquecida, é fantasiosamente colocada sobre uma bula de chumbo, o que indica que há uma tentativa de convencer a outros, por parte desses dirigentes da Igreja, de que o tratamento dispensado às pessoas é igualitário, o que na prática e na experiência do eu lírico não é observado. A referência ao livro de Zacarias é a inspiração para o selo de chumbo descrito, já

⁴²⁶ Retirado de <https://gratian.gratian.org/> acesso em 21/06/2022.

que no capítulo do qual Gautier retira a referência (capítulo 5) é descrita uma história na qual uma mulher está presa dentro de um selo de chumbo, e o anjo que fala com o narrador diz se tratar da inequidade⁴²⁷, da mesma forma como a equidade fantasiosa dos versos anteriores.

[13]	[13]
¿Quiénes son las sirtes o las sirenas?	Qui sunt Syrtes vel Sirenes?
Quienes con palabras suaves e zalameras	qui sermone blando lenes
Atraen de Bizancio las monedas;	attrahunt byzantium;
Dan esperanzas de fautoría,	spem pretendunt lenitatis,
Mas con la tormenta de la avaricia	sed procella parcitatis
A la bolsa dan la vuelta.	supinant marsupium.
[14]	[14]
Con Dulce canto halagan,	Dulci cantu blandiuntur
Como las sirenas, y hablan	ut Sirenes, et loquuntur
Primero con dulces palabras.	primo quedam dulcia:
“Frare, bem je te cognosco,	«Frare, ben je te cognosco,
Y en verdade nada te cobro,	certe nichil a te posco,
Pues tu vienes de Francia”.	nam tu es de Francia.
[15]	[15]
Vuestra tierra bien nos recibió	Terra vestra bene cepit
Y afable nos acogió	et benigne nos excepit
En el puerto del concilio.	in portu concilii.
¡De nos nuestros sois, nuestros! ¿De quién?	nostri estis, nostri! cuius?
De esta santa sede	sacrosancte sedis huius
Hijos favoritos.	speciales filii.
[16]	[16]
Nosotros los pecados os perdonamos	Nos peccata relaxamus
Y, de ellos liberados, os colocamos	et laxatos collocamus
En las moradas etéreas.	sedibus ethereis.
Nuestras son de Pedro las leyes	nos habemus Petri leges
Para atar a todos los reyes	ad ligandos omnes reges
Con esposas ⁴²⁸ ferreas.	in manicis ferreis.»

([13] Quem são os bancos de areia e as sereias?/ quem com palavras suaves e melosas / atraem as moedas de Bizâncio / dão esperanças de favor / mas com a tormenta da avareza / na bolsa dão a volta.

[14] Com doce canto agradam / como as sereias, e falam / primeiro com doces palavras / "Frare, bem je te cognosco!" / e na verdade não te cobro nada / pois tu vens da França.

[15] Vossa terra bem nos recebeu / e nos acolheu afavelmente / no porto do concílio ? dos nossos sois, nossos! de quem?/ que desta santa Sé / filhos favoritos.

[16] Nós perdoamos os pecados / e deles liberados, os colocamos / nas moradas etéreas./ Nossas leis são de Pedro / para atar a todos os reis / com algemas férreas.)

⁴²⁷ BÍBLIA, *Op. Cit.* Zacarias, 5. p. 1671.

⁴²⁸ Nossa leitura desse verso é “algemas”, seguindo o latim “manitis” do original; no espanhol, este sentido é secundário, mas não faria sentido ler este verso com “esposa” significando cônjuge.

Nesse conjunto de estrofes, Gautier encena as interações entre esses advogados da Cúria, esses clérigos, com aqueles que desejam ser atendidos e ter suas demandas analisadas. Esses clérigos seduzem essas pessoas através de palavras mansas e promessas de favorecimento, enquanto na verdade buscam o dinheiro “com a tormenta da avareza”, emulando mais uma vez as catástrofes marítimas causadas por esses monstros. Atraídos pelo canto das sereias, esses marinheiros encontram o fim de suas reservas nas mãos desses clérigos. Na estrofe 14, Cartelle aponta que o trecho entre aspas se refere a uma prática de se falar com aquele de quem se quer obter dinheiro na língua dele, para deixá-lo feliz; a menção à origem francesa daquele que ouve pode significar que Gautier está reencenando sua própria experiência, pois neste trecho vemos essas sereias tentando lisonjear o eu lírico.

Na estrofe seguinte, a lisonja se estende a todos os que receberam os clérigos no concílio, e Cartelle aponta que provavelmente este concílio seja o de Montpellier, em 1162, na qual pela ocasião do Cisma Alexandre III se vê obrigado a realizar a cerimônia fora da Península Itálica. Esse concílio também é interessante por promulgar uma série de sanções contra os heréticos da Occitânia⁴²⁹, o que faz com que o verso “[sois] que desta santa Sé / filhos favoritos.” tenha uma nuance de sentido adicionada, com uma certa ironia, e com o sentido de que habitantes do norte do reino franco (como é o caso de Gautier, já que Chatillôn se localiza ainda hoje ao sudoeste de Paris, que fica ao norte do país) sejam os filhos favoritos da Igreja, ao contrário de seus irmãos do sul. Na última estrofe, essas sereias começam aos poucos a mostrar suas verdadeiras intenções, ao clamar para si as leis de Pedro, ou seja, as leis da Igreja, para fazer com elas o que eles bem entendessem, inclusive garantindo àquele que ouve que eles tem o poder de assegurar seu lugar no Paraíso; através desses poderes, eles podem prender todos os reis com algemas de ferro, como escravos da sua vontade.

[17]	[17]
Así dijeron los cardenales,	Ita dicunt cardinales,
Como suelen los dioses carnales	ita solent di carnales
Al principio incitar.	in primis allicere.
Así instillan su veneno de dragón,	sic instillant fel draconis,
Y al final del sermón	et in fine lectionis
Obligan la bolsa a vomitar.	cogunt bursam vomere.
[18]	[18]
Los cardenales, como he indicado,	Cardinales, ut predixi,
Segun el nuevo derecho, del crucificado	novo iure Crucifixi
Dilapidan las rentas.	vendunt patrimonium.
Pedros por fuera, Nerones por dentro,	Petrus foris, intus Nero,
Por dentro lobos, por fuera empero	intus lupi, foris vero
Como cordeiros de ovejás.	sicut agni ovium.

⁴²⁹ ROBINSON, I. S. *The papacy, 1073-1198: continuity and innovation*. New York: Cambridge University Press, 1990. P. 108.

[19]	[19]
Tales rigen de Pedro la nave,	Tales regunt Petri navem,
Tales los que tienes sus llaves,	tales habent eius clavem,
El poder atar y desatar.	ligandi potentiam.
Estos nos enseñan, pero son unos zotes,	hi nos docent, sed indocti,
Estos nos enseñan y la noche a la noche	hi nos docent, et nox nocti
Sus pensamientos quiere comunicar.	indicat scientiam.

([17] Assim disseram os cardeais,/ como soam os deuses carnais / incitar a princípio./ assim destilam seu veneno de dragão / e ao final do sermão / obrigam a bolsa a vomitar.

[18] Os cardeais, como indiquei,/ segundo o novo direito, do crucificado / dilapidam as rendas./ Pedros por fora, Neros por dentro,/ por dentro lobos, por fora, no entanto, / como cordeiros de ovelhas.

[19] tais [são] os que regem a nave de Pedro / tais os que tem suas chaves / o poder de atar e desatar./ estes nos ensinam, mas são uns torpes / ester nos ensinam e a noite, a noite / de seus pensamentos querem comunicar.)

Nessas três estrofes, o eu lírico retoma a voz e narra a forma com que os cardeais (identificando, portanto, quem são esses advogados da cúria que como sereias seduzem os homens para devorar suas bolsas) realizam o sermão, se colocando como “deuses carnais”, como representantes diretos de Deus que tem o poder de realizar obras a seu serviço, na verdade instilam seu “veneno de dragão”. O dragão, por sua vez, merece nossa atenção, pois sua presença na canção não é em vão: nos bestiários medievais, livros que contém descrições de animais, mitológicos e ordinários, a fim de extrair de sua presença na natureza ensinamentos de cunho moralizante. O dragão assume várias formas, desde serpentes aladas, com ou sem veneno, e por vezes com habilidades de cuspir ou vomitar fogo, pois essas criaturas, dentro do imaginário da Cristandade medieval, representam o próprio Satanás, bem como a soberba e a cobiça. O dragão está presente no imaginário mundial com diferentes conotações e significados, mas o ocidente medieval atribuiu aos dragões traços majoritariamente malignos, desde os escritores antigos como Plínio, o Velho, a Isidoro de Sevilha, até Chretien de Troyes, o famoso escritor de canções de gesta do século XIII. O uso do dragão para identificar os cardeais, nessa canção, serve como uma maneira de demonstrar todo o mal que representam, sem, no entanto, se estender nessa alegoria já que era uma

imagem conhecida dos medievais.⁴³⁰ Além disso, há uma reminiscência com o livro do Deuterônomo, na qual Moisés diz que seus inimigos bebem veneno de dragão como vinho.⁴³¹

Na estrofe 18, mais uma vez vemos a diferença entre a imagem exterior que é projetada por esses cardeais, como cordeiros e como Pedros, ou seja, como apóstolos cujo maior interesse é o bem da Igreja, mas que por dentro são como lobos e como Nero, o imperador romano que se tornou um símbolo de tirania, de extravagância e de perseguição aos cristãos; em sua essência, são maus e portanto nenhum disfarce de bondade é capaz de esconder sua verdadeira natureza, como aparece também na estrofe 5, na qual o exterior desses cardeais escondem monstros internos. A estrofe 19, então, traz as referências bíblicas dos evangelhos de Lucas e João, que se referem à Igreja como uma embarcação, a Nave de Pedro; ao evangelho de Mateus, na passagem em que Jesus diz a Pedro que lhe entregaria as chaves do reino dos céus para que a Igreja que Pedro formasse pudesse refletir esse reino; e aos salmos, no último verso. Juntas, essas referências expressam a dimensão do que é controlado por esses cardeais, que ensinam enquanto eles mesmos são torpes e seus ensinamentos não oferecem edificação, são “mais do mesmo”.

[20]	[20]
En esta galera se asienta	In galea sedet una
Una ralea del mundo sin verguenza	mundi lues inportuna,
Que se traga camellos.	camelos deglutiens.
Protegida por un telón,	involuta canopeo
Todo lo devora como un león	cuncta vorat sicut leo
Rugiente y hambriento.	rapiens et rugiens.
[21]	[21]
Aqui entre los piratas campa	Hic piratis principatur,
El que Espurio se llama,	Spurius qui nuncupatur,
Sede del engano,	sedens in insidiis,
Ventre grueso, cútis liso	ventre grosso, lata cute,
Gran monstruo no redimido	grande monstrum nec virtute
Por ninguna virtud de sus pecados.	redemptum a vitiis.
[22]	[22]
No es la diosa de estos mares	Maris huius non est dea
Tetis, de Aquilles la madre,	Thetis, mater Achillea,
De la que hemos leído tanto,	de qua sepe legimus,
Sino la madre de las esterlinas,	immo mater sterlingorum,
La santa hermana de las valijas,	sancta soror loculorum,
Que nosotros Bolsa llamamos.	quam nos Bursam dicimus.
[23]	[23]
El capitán de la nave, mientras esta está llena,	Hec dum pregnat, ductor ratis
Con los piratas banquetea	epulatur cum piratis

⁴³⁰ Sobre os dragões, consultamos: FRANCA, V. G.; FONSECA, P. C. L. Considerações sobre a simbologia do dragão, do elefante, da pantera e da pomba em *Le bestiaire divin*, de Guillaume le Clerc. *Mediação*, Pires do Rio, v. 9, n. 1, p. 121-141, jan./dez. 2014.

⁴³¹ BÍBLIA. *Op. Cit.* Deuterônomo, 32. p. 298.

Y nuevos amigos tiene;	et amicos reperit;
Mas quando la bolsa decrece,	nam si Bursa detumescit,
Los vientos se levantan, el mar se embravece	surgunt venti, mare crescit,
Y la nave perece.	et carina deperit.
[24]	[24]
Entonces se presentan arrecifes a la nao	Tunc occurrunt cautes rati,
Hasta que todos queden despojados	donec omnes sint privati
Tanto de sus dineros como de sus vestidos.	tam nummis quam vestibus.
Entonces puede seguro viajar,	tunc securus fit viator,
Porque se queda desnudo, y a cantar	quia nudus, et cantator
Que se pone ante los bandidos.	it coram latronibus.
[25]	[25]
¿Quiénes son los arrecifes? Los porteiros,	Qui sunt cautes? ianitores,
Gracias a los cuales, aunque más fieros	per quos, licet seviores
Que los tigres y las fieras,	tigribus et beluis,
Puede entrar la bolsa llena de dinero	intrat saccus ere plenus,
Mientras el pobre y sin médios	pauper autem et egenus
De la puerta es arrojado fuera.	tollitur a ianuis.

([20] neste navio se assenta / uma espécie de mundo sem vergonha / que se traga camelos./ protegida por uma cortina / tudo devora como um leão / bravo e esfomeado.

[21] aqui entre os piratas acampa / o que se chama Espúrio / sede do engano / barriga grande, pele lisa / grande monstro não redimido / por nenhuma virtude de seus pecados.

[22] não é a deusa dos mares / Tétis, mãe de Aquiles / de quem temos lido tanto / senão a mãe das esterlinas / A santa irmã das valisas/ que nós chamamos Bolsa.

[23] O capitão do navio, enquanto esta está cheia,/ banqueteia com os piratas / e tem novos amigos / mas quando a bolsa se esvazia,/ os ventos se levantam, o mar embravece, / e o navio padece.

[24] então se apresentam artífices ao navio / até que todos fiquem despojados / tanto de seu dinheiro quanto de suas roupas. / então pode viajar seguro / porque está nu, e a cantar / se coloca ante os bandidos.

[25] Quem são os recifes? os porteiros,/ graças aos quais, ainda que mais ferrenhos / que os tigres e as feras,/ pode entrar a bolsa cheia de dinheiro,/ enquanto o pobre e sem meios / é atirado porta afora.)

Percebemos que nessas estrofes o eu lírico, finalizando seu argumento contra os maus clérigos que cercam a Cúria, diz que a Igreja, ainda caracterizada como uma embarcação, está infestada de uma “espécie sem vergonha que traga camelos”, que é uma referência ao evangelho de Mateus. Enquanto a analogia do camelo está presente no versículo 24, todo o capítulo 23 no qual ele se insere versa sobre os “fariseus e escribas hipócritas” que valorizam mais o ouro do que o templo ao qual o ouro é ofertado, e mais preocupados com a cobrança de impostos do que com a caridade e a justiça, não se importando se o pobre sofre com o peso dessas despesas e só pensando na própria ganância. Tragar camelos, nesse sentido, é ser muito

mais indulgente e compreensivo com aqueles que fazem generosas oferendas ao templo, enquanto se é extremamente meticuloso com aqueles que não podem fazer o mesmo. O sentido é ampliado com a figura do leão que abocanha a tudo. Entre os piratas, o eu lírico canta na estrofe seguinte, está o Espurio, isto é, o antipapa, representado como a origem desse mal, e também obeso, uma representação externa de seus excessos, um monstro que nenhuma virtude é capaz de redimir, uma referência às sátiras de Juvenal.

O próprio mar no qual navega a Nave de Pedro é traiçoeiro, como o eu lírico canta na estrofe seguinte, já que o mar não pertence a Tetis, mãe de Aquiles, mas sim à mãe das esterlinas (desde essa época, a moeda inglesa). Tetis, a nereida, era uma ninfa do mar que protegia e zelava pela saúde de seu filho Aquiles, ainda que ela não pudesse impedir o fim do herói na guerra de Troia⁴³². Em vez de uma mãe do mar protetora, a Nave de Pedro está à mercê de uma mãe que é voraz pelo dinheiro, seja ele de qual procedência for. O “capitão da nave”, ou seja, o antipapa, se banqueteia com os piratas e faz novos amigos (provavelmente, Frederico Barba-Ruiva, o imperador do Sacro Império), mas quando o dinheiro acaba essa nave levanta âncora e vai desbravar outros recifes, até que todos tenham entregado absolutamente tudo a essa ganância sem limites dos cardeais e do antipapa, até não sobrar nem mesmo a roupa do corpo, restando à essas pessoas roubadas “cantar ante os bandidos”, que também é uma referência a Juvenal.

É interessante notarmos outra similaridade, porém com uma canção do Archipoeta, presente na seção das canções lúdico tabernárias⁴³³, na qual o eu lírico se queixa de que, por não querer seguir os caminhos de Páris, preferindo imitar a Virgílio (ou seja, por não querer seguir carreira militar e preferir as letras), o Archipoeta se vê na pobreza, apenas com a roupa do corpo, pois por ser um intelectual, nenhum trabalho além da poesia é adequado para ele. O teor é de humor e sátira, um exagero visto que o Archipoeta tinha um famoso mecenas que era o arcebispo Rainaldo de Dassel, um ferrenho opositor de Alexandre III e membro da corte de Frederico. Vimos até aqui que o apoio de Gautier está com o papa, e não com o antipapa apoiado por Frederico, e por extensão, Rainaldo de Dassel; mas não deixa de ser interessante o fato de que ambos os goliardos utilizam-se da mesma metáfora, mas para fins diferentes.

Então, o eu lírico diz que os recifes, nos quais a Nave de Pedro irá velejar ao redor, são os porteiros que controlam a entrada das pessoas no ambiente da cúria: a defendem como

⁴³² À maneira das histórias da mitologia em que o destino está traçado e é imutável, os acontecimentos da Guerra de Troia se deram após a deusa da discórdia, Éris, plantar a discórdia no casamento de Tétis e o rei mortal Peleu, pai de Aquiles. Apesar de seus esforços para tornar o filho invulnerável, ainda assim o herói encontra seu fim no conflito que começa antes mesmo dele nascer. COLEMAN, J. A. *Op. Cit.* p. 486-487.

⁴³³ Trata-se da canção 220. CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 240.

tigres e feras, sendo mansos e deixando passar aqueles com as bolsas cheias de dinheiro e expulsando os pobres, que não tem a possibilidade de expor suas lamentações ao clero.

[26]	[26]
Y si quiero escribir lo verdadero,	Quod si verum placet scribi,
Solo allí hay dos puertos,	duo tantum portus ibi,
Solo dos islas	due tantum insule,
A las que se puede arribar	ad quas licet applicari
.Y los daños reparar	et iacturam reparari
De la matrecha navecilla:	confracte navicule.
[27]	[27]
Pedro de Pavia, en verdad,	Petrus enim Papiensis,
Obispo electo de Meaux la ciudad,	qui electus est Meldensis,
Puerto seguro se puede llamar.	portus recte dicitur.
En efecto, cuando la mar sus olas levanta,	nam cum mare fluctus tollit,
Es el único que el mar pone con calma	ipse solus mare mollit,
Y en él refugio hallar.	et ad ipsum fugitur.
[28]	[28]
Hay allí un puerto aún mayor,	Est et ibi maior portus,
Campo fecundo, huerto en flor,	fetus ager, florens ortus,
Bálsamo de piedad:	pietatis balsamum:
Mi Alejandro amado,	Alexander ille meus,
Amado, digo, a quien Dios tenga reservado	meus, inquam, cui det Deus
En el paraíso un lugar.	paradisi thalamum.
[29]	[29]
Él favorece a los instruídos,	Ille fovet litteratos,
A todos por el mal agobiados	cunctos malis incurvatos,
Aliviaria, si pudiese.	si posset, erigeret.
Seria un seguidor de Dios verdadero,	verus esset cultor Dei,
Si el entorno de Eliseo	nisi latus Elisei
Guejazi no lo pervirtiese.	Giezi corrumperet.
[30]	[30]
Pero para que de nuevo en este mar	Sed ne rursus in hoc mari
No vuelva yo a naufragar,	me contingat naufragari,
Pondré fin a mis palabras,	dictis finem faciam,
Porque, mientras seguro sigo,	quia, dum securus eo,
Para no ahogarme, en mi pico	ne submergar, ori meo
Pondré una mordaza. ⁴³⁴	posui custodiam. ⁴³⁵

([26] E se quero escrever o verdadeiro / somente ali tem dois portos / somente duas ilhas / os que se pode atracar / e reparar os danos / da navezinha maltratada:

[27] Pedro de Pavia, em verdade / bispo eleito da cidade de Meaux/ pode chamar de porto seguro./ Em efeito, quando o mar levanta -suas ondas, / é o único a quem o mar se acalma / e o refúgio encontra.

[28] Ali há um porto ainda maior,/ campo fecundo, horta em flor / bálsamo de piedade / meu Alexandre amado, / amado, digo, a quem Deus reservou / um lugar no Paraíso.

⁴³⁴ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 120-126.

⁴³⁵ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 98-108.

[29] Ele favorece os instruídos,/ a todos pelo mal sobrecarregados / aliviaria, se pudesse. / seria um seguidor de Deus verdadeiro / se o entorno de Eliseu /Guejazi não pervertesse.

[30] Mas, para que de novo nesse mar / eu não volte a naufragar,/ colocarei fim às minhas palavras / porque, enquanto sigo seguro, / para não me afogar, no meu bico / colocarei uma mordança.)

Por fim, o eu lírico aponta que nem tudo está perdido: há ainda nesta Nave de Pedro dois portos seguros que podem reparar os danos causados por todos esses clérigos cardeais mal-intencionados, e são eles Pedro de Pavia e o próprio papa Alexandre III. Pedro de Pavia foi um legado do papa, e estudou em diversas cidades francesas, entre elas Orleans e Chartres, além de Bologna em sua terra natal, e teve expressão e importância, se tornando bispo em Meaux (fato aludido na canção, ainda que na ocasião Pedro de Pavia não tinha tomado posse do cargo, o que ocorre em 1175, mesmo sendo cardeal desde 1173) e depois arcebispo de Bourges⁴³⁶. Possivelmente era uma figura a quem Gautier conhecia e respeitava. Alexandre III, por sua vez, recebe elogios mais profundos e calorosos, inclusive com o eu lírico clamando que há um lugar no paraíso reservado para o pontífice.

Na estrofe 29, entendemos melhor os amores de Gautier para com Alexandre, pois ele “favorece os instruídos” assim como ele, e que Alexandre seria um seguidor completo e verdadeiro de Deus, se ao menos não estivesse cercado por seu próprio Guejazi, em referência ao escravo que incorreu em simonia ao vender os dons do profeta Eliseu, que foi citado em canções anteriores; Alexandre, como Eliseu, está cercado de pecadores que agem pela cobiça e pelo amor ao dinheiro. A última estrofe coloca Gautier como um expectador desse circo de horrores, e ele diz que para não se envolver ainda mais com esses percalços da Igreja, prefere então se calar para continuar seguro. Essa segurança pode estar ligada tanto à sua integridade física, pois os ânimos dos envolvidos no Cisma estão exaltados e os conflitos entre o papa e o imperador envolvem luta armada, quanto a sua integridade espiritual e intelectual, por não querer ser influenciado por esses comportamentos desviantes e se manter em um lugar de retidão moral. Também devemos mencionar que o descontentamento de Gautier, a todo momento, é para com aqueles em volta do Papa, com os cardeais e, em outras canções, os bispos, e não com o pontífice em si, o que deixa entrever os sentimentos do goliardo com relação aos homens que, provavelmente, foram os responsáveis pelo entrave de suas aspirações à corte papal. Ainda que haja essa esfera pessoal, seus sentimentos encontram eco em sua escola, da qual vem a canção seguinte.

⁴³⁶ LODGE, A. A comic papal legate and his language. *Neuphilologische Mitteilungen*, Modern Language Society of Helsinki, Helsinki, v. 96, nº 2, 1995, p. 214-215.

As referências a esse Cisma de 1159 fazem parecer que este foi um evento de dimensões catastróficas para Gautier, mas conforme apontamos, dentro do conjunto de desdobramentos da Querela das Investiduras⁴³⁷, esse é mais um episódio. A eleição de Alexandre III em 1159, como apontamos, foi marcada pelo enfrentamento entre o papado e o imperador Frederico I, e Alexandre conviveu em seu tempo com três antipapas diferentes, todos apoiados pelo imperador. Frederico tinha seu próprio projeto de expansão e manutenção dos territórios italianos do Sacro Império, e o controle da escolha dos eclesiásticos perpassa a necessidade de legitimação desse controle. Somente em 1177 é que Alexandre sai vitorioso dessa disputa, após uma série de conflitos internos ao Sacro Império em seus territórios italianos, tanto papa quanto imperador chegam a um acordo e Alexandre foi reconhecido como papa, dando fim ao Cisma.⁴³⁸ Para entendermos melhor as implicações dessa canção, existem alguns agentes para além do papado e do império que precisam ser estudados, dentre eles a ordem de Cluny.

Odilo, outro abade de Cluny, obteve do papa autonomia para desvincular-se da autoridade episcopal, colocando a abadia diretamente sob o controle papal, que se estendia a todos os monges de Cluny onde quer que residissem. Como vários dos abades cluniacenses viajaram muito através da Cristandade, reformando mosteiros, e receberam muitos mosteiros e propriedades de famílias nobres simpatizantes de suas atividades, esses locais funcionam como “mosteiros filhos” subordinados à “abadia mãe” de Cluny. Com a ascensão ao papado de Leão IX, Cluny expandiu-se ainda mais, pois os ideais da ordem de São Bento vinham de encontro à reforma papal que Leão IX iniciou. Para o autor,

Cluny, por seu idealismo, sua afirmação de autonomia espiritual, e seu constante apelo por proteção papal, ajudou a criar o clima espiritual necessário no qual o movimento de reforma pôde florescer, e dificilmente

⁴³⁷ momento em que o poder imperial esteve em conflito com o poder do papado, com desdobramentos econômicos, políticos e ideológicos. Dentro do Sacro Império, os imperadores queriam, em linhas gerais, a prerrogativa de nomear os bispos para as igrejas, dessa forma beneficiando a nobreza local e estendendo sua rede de autoridade. O papado, por sua vez, lutou para que essa prerrogativa permanecesse nas mãos da Igreja, com argumentos que giravam em torno da vocação e capacidade de manter os comportamentos e ensinamentos da Igreja por esses bispos. Nesse contexto, o império apoia a ascensão de papas paralelos à sede da Igreja em Roma, que são chamados então de antipapas e que se alinham ao projeto imperial, e é nesse contexto que são produzidas essas canções. Sabemos que Roma “vence” a questão das investiduras e os antipapas são depostos, unificando mais uma vez a Sé. SOUZA, J. A. C. R. e BARBOSA, J. M. *O reino de Deus e o reino dos Homens: as relações entre os poderes espiritual e temporal na Baixa Idade Média (da Reforma Gregoriana a João Quidort)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. p. 53-73.

⁴³⁸ BENITO, J. P. Concilio Lateranense III. IN: OTADUY, J. VIANA, A. SEDANO, J. (eds.), *Diccionario General de Derecho Canónico*. Pamplona: Thomson Reuters Aranzadi, 2012, vol. II. p. 370-373.

poderia evitar ser arrastado para o consequente conflito entre o papado e os dirigentes seculares.⁴³⁹

Ou seja, Cluny ocupa um lugar de destaque na Querela das Investiduras, pois ao mesmo tempo em que a reforma papal se alinhava aos interesses cluniacenses em sua visão da regra, ao buscar autonomia das instituições religiosas ao poder secular, muito do patrimônio de Cluny provinha de doações de casas nobres, e o próprio Hugo, abade à época, era padrinho de Henrique IV do Sacro Império, o que complexifica essas relações. Hugo foi um grande diplomata e conciliador, tentando por diversas vezes apaziguar o conflito entre Gregório VII (Sucessor de Leão IX) e Henrique IV. Seus esforços não frutificaram, e por fim a abadia de Cluny apoia o papa. Esse apoio, mais tarde, pesa na escolha de Odo, primeiramente prior de Cluny, como papa em 1088, adotando o nome de Urbano II. O autor aponta que neste período é possível observar o surgimento de abadias cluniacenses nas penínsulas Itálica e Ibérica, nesta por vontade e esforço do próprio monarca castelhano-leonês Afonso VI. Ainda assim, não é possível classificar Cluny como uma ordem religiosa, e sim como uma expansão da ordem beneditina e da ideia de mosteiros conectados “como numa família” vivendo sob a tutela de um único abade, o de Cluny. Tal expansão foi heterogênea, e nem sempre bem-vinda pelos monges dos mosteiros mais distantes e que tinham regras e interpretações próprias, pois implicava em relegar o controle da abadia a um líder externo, e muitas vezes ausente devido ao crescente tamanho desta rede.⁴⁴⁰

Alexandre III assume um papado que precisa lidar com uma complexa rede de relações políticas, entre o apoio dos mosteiros e as pretensões de legitimidade do imperador. A querela das Investiduras também foi um conflito que se arrastou por um longo período, e a eleição de Alexandre vê uma escalada de tensões. Ainda que, em termos dogmáticos, esse cisma não tenha representado grandes mudanças, uma vez que apenas se continuava o legado da Reforma Papal e se via seus desdobramentos, no sentido político é bem possível que Gautier, um letrado de cargo menor que assiste o desenrolar do conflito entre papa e antipapas e imperador, tenha representado esse momento com gravidade, deixando transparecer a incerteza que sentia em relação ao futuro da Igreja.

⁴³⁹ Original: “Cluny, by its idealism, its assertion of spiritual autonomy, and its constant appeal to papal protection, had helped create the necessary spiritual climate in which the reform movement could flourish, and it could hardly avoid being drawn into the ensuing conflict between the papacy and secular rulers”. LAWRENCE, C. H. *Op. Cit.*, p. 93.

⁴⁴⁰ Idem, p. 91-98.

A canção 42, composta ou por Gautier ou por seu círculo de admiradores, tem tema similar à sua anterior, ainda que não haja referências específicas que a liguem diretamente ao Cisma de 1159. Começa assim:

[1]	[1]
Contra el vicio un poema rebelde emplearé,	Utar contra vitia carmine rebelli.
Otros proponen miel y bajo la miel esconden hiel,	mel proponunt alii, fel supponunt melli,
Un corazón férreo ocultan bajo una dorada piel	pectus subest ferreum deaurate pelli
Y, aunque son asnos, se revisten de un león la piel.	et leonis spolium induunt aselli.
[2]	[2]
No pega con su espíritu su aspecto cruel,	Disputat cum animo facies rebellis,
Miel brota de su boca, su alma llena de hiel;	mel ab ore profluit, mens est plena fellis;
No es todo miel lo que parece miel,	non est totum melleum, quod est instar mellis,
Distinto es el aspecto de su corazón del su piel.	facies est alia pectoris quam pellis.

([1] Contra o vício empregarei um poema rebelde, / outros propõem mel e escondem debaixo dele o fel / um coração de ferro ocultam sob uma pele dourada / e, ainda que sejam asnos, se revestem com pele de leão.

[2] não pega com seu espírito seu aspecto cruel, / mel brota de sua boca, e sua alma cheia de fel; / nem tudo que parece mel é mel, / é distinto o aspecto de seu coração do de sua pele.)

Nas duas primeiras estrofes, temos mais uma vez a alegoria do exterior, aparentemente virtuoso, que esconde um interior mau ou ruim. Esse “poema rebelde” pode ser observado no que concerne o tom da canção, bastante crítico desses homens que fingem virtude para esconder suas más intenções. As figuras do leão e do asno merecem um pouco mais de atenção, uma vez que sua presença na canção acrescenta uma nuance de significado, já que o leão, uma vez visto no antigo testamento como uma figura negativa, feroz e faminta, no novo testamento e nos bestiários medievais representa a liderança e a majestade, uma figura imponente que é ligada ao próprio Cristo e à proteção de lugares sagrados⁴⁴¹. O asno selvagem por sua vez, é uma criatura perigosa e territorial que no bestiário de Cambridge é representado como um símbolo de inveja, uma vez que castra seus próprios filhotes machos a fim de garantir sua posição no grupo familiar.⁴⁴² Logo, a estrofe que diz que, ainda que esses homens sejam como asnos, invejosos e violentos, se revestem da pele de virtude e liderança dos leões. Assim como o dragão da canção anterior, os animais presentes nessa canção têm

⁴⁴¹ CARNEIRO, D. C. O bestiário do Leão e sua representação cristológica. IN: VIDOTTE, A. e SILVA, L.V. (Orgs.). *Natureza e arte – estudos sobre a iconografia ambiental*. Da Idade Média à contemporaneidade. Juiz de Fora: Editora Associada Ltda, 2019. P. 13-14.

⁴⁴² SOUZA, E. A. FONSECA, P. C. L. Os pecados na tradição bestiária medieval: o exemplo da inveja e o Onagro. *Mediação*, Pires do Rio - GO, v. 9, n. 1, jan.- dez. 2014 p. 46-48.

significados específicos, ligados às virtudes, que provém dos bestiários medievais que circulavam no período.

O tema continua na estrofe seguinte, com o a fala sendo representada como um mel falso, o fel disfarçado, pois o interior desses homens é de inveja e vício, que envenena aqueles que ouvem e pensam se tratar de homens virtuosos. No último verso, a afirmação mais clara da diferença entre o aspecto externo (pele) e virtude interna (coração), que faz com que “nem tudo que parece ser mel é mel”, já que a essência de onde surge esse mel é uma essência pecaminosa, viciosa. Podemos inferir o sentido dessa canção como mais alinhado, nesse momento, à tese de Bernardo de Claraval de que a bondade e a virtude precisam ser inatas, não são aprendidas, ao contrário do que diz Hugo de São Vitor, por conta do sentido de disfarce e engano que essas estrofes tomam quando tratam do vício: o asno se disfarça de leão, o fel se disfarça de mel, ambos maquiam sua essência para enganar aquele que ouve de que são virtuosos, quando em seu âmago não o são. São como Heloísa, de acordo com si mesma, uma casca de virtude que envolve um interior de pecado.

[3]	[3]
En sus obras el pecado, en su boca de la virtud el amor.	Vitium in opere, virtus est in ore,
Ocultan la pez de su alma con niveo color,	tegunt picem animi niveo colore,
Sufre cada membro de la cabeza el dolor	membra dolent singula capitis dolore
Y con raíz concuerda de las ramas el sabor.	et radici consonat ramus in sapore.
[4]	[4]
Roma es la capital del mundo, pero nada en ella es puro,	Roma mundi caput est, sed nil capit mundum,
Todo lo que depende de esta cabeza es inmundo;	quod pendet a capite, totum est immundum;
Pues el primer pecado lleva al segundo	trahit enim vitium primum in secundum,
Y del fondo llega el olor de lo que está en el fondo.	et de fundo redolet, quod est iuxta fundum.
[5]	[5]
Roma se traga las personas y la hacienda de todos,	Roma capit singulos et res singulorum,
La curia romana no es más que un foro,	Romanorum curia non est nisi forum.
Allí venden los senadores la justicia con sus votos	ibi sunt venalia iura senatorum,
Y se resuelve el contrario a derecho con el oro.	et solvit contraria copia nummorum.

([3] Nas suas obras o pecado, na sua boca de virtude o amor./ ocultam o peixe de sua alma de cor nivea/ sofre a dor da cabeça cada membro do corpo / e concorda com o sabor da raiz as ramas.

[4] Roma é a capital do mundo, mas nada nela é puro, / tudo o que depende desta cabeça é imundo; / pois o primeiro pecado leva ao segundo / e do fundo chega o fedor do que está no fundo.

[5] Roma absorve as pessoas e a fazenda de todos,/ a cúria romana nada mais é que um fórum,/ ali os senadores vendem a justiça com seus votos / e com o ouro se resolve o contrário ao direito.)

Nessas estrofes, o eu lírico fala sobre o corpo místico⁴⁴³, assim como Felipe o Chanceler o fez na CB 34 que tratamos acima. Os versos dizem que Roma, representando a santa Sé, é uma cabeça da qual tudo que dela provém é imundo; por conta dessa discrepância entre interior e exterior: pois o interior, os clérigos, estão corrompidos e cheios de más intenções, logo todos que dependem da Igreja, dessa cabeça, para guiá-los, sofrem.

No último verso da estrofe 3, temos uma referência a Romanos 11,16⁴⁴⁴, uma passagem retirada de um capítulo cujo tema é a perseverança na fé, e além, na fé em Deus que corre na própria essência do homem, na qual as vinhas de oliveira são boas se suas raízes são boas; ou seja, o homem é bom se sua fé e sua convicção, suas bases cristãs, são boas. Aqui, o sentido é invertido: as vinhas extravasam o que a raiz tem a oferecer, e a própria raiz é podre, o que é explicado com mais detalhe na estrofe seguinte. Roma, antes cabeça do mundo, se transforma em um fórum onde se compra e se vende influência, onde o ouro reina soberano sobre a justiça e onde a cabeça voraz sorve as pessoas e seus bens. Sobre a Igreja, o eu lírico continua:

[6]	[6]
En este consistorio, si alguien una causa lleva	In hoc consistorio si quis causam regat
Suya o de outro, ante todo esto lea:	suam vel alterius, hoc imprimis legat:
Si no da dinero, Roma todo lo niega;	nisi det pecuniam, Roma totum negat;
Quien da más dinero, mejor alega.	qui plus dat pecunie, melius allegat.
[7]	[7]
Los romanos tienen este artículo entre en sus reglas:	Romani capitulum habent in decretis,
Escuchar las peticiones pero con las manos llenas.	ut petentes audiant manibus repletis.
Darás o no se te dará, te piden cuando ruegas,	dabis, aut non dabitur, petunt, quando petis,
En la medida que siembras, en la misma cosechas.	qua mensura seminas, et eadem metis.
[8]	[8]
Regalo y petición caminan a la par,	Munus et petitio currunt passu pari,
Acrecienta tus regalos, si quieres acrecentar;	opereris munere, si vis operari;
No temas a Tulio, si te quiere encausar;	Tullium ne timeas, si velit causari:
El dinero goza de elocuencia singular.	Nummus eloquentia gaudet singolari.
[9]	[9]
No hay nadie en esta cúria que al dinero no se consagre;	Nummis in hac curia non est qui non vacet;
Place la cruz que lleva, su redondez y blancura place;	crux placet, rotunditas et albedo placet;
Y como todo gusta y a los romanos place,	et cum totum placeat et Romanos placet,
Cuando el dinero habla, toda ley calle.	ubi nummus loquitur, et lex omnis tacet.

⁴⁴³RANHEL, A. S. Op. Cit. p. 17.

⁴⁴⁴BÍBLIA, Op. Cit. Romanos 11. p. 1984.

[6] Neste conselho de cardeais, se alguém leva uma causa / sua ou de outro, frente a isso leia: / se não der dinheiro, Roma nega a tudo, / quem dá mais dinheiro tem melhor argumento.

[7] Os romanos têm esse artigo entre suas leis: / escutar as petições, mas com as mãos cheias. / darás, ou não te darão, o que pedem quando rogas / na medida do que planta, o mesmo colherás.

[8] Presente e petição caminham juntos, / acrescenta seus presentes, se quiseres acrescentar; / Não tema a Túlio, se quiser processar [judicialmente]; / o dinheiro goza de eloquência singular.

[9] não há ninguém nessa cúria que não se consagre ao dinheiro; / agrada a cruz que leva, agrada sua redondez e brancura / e como tudo gosta e aos romanos agrada / quando o dinheiro fala, toda lei se cala.)

Nesse conjunto de versos, a crítica principal é que, nos conselhos da Igreja (consistórios são uma espécie de conselho administrativo da Igreja), entre os cardeais e o papa, somente tem sua causa considerada e ouvida aqueles que, primeiramente, pagam. Sem dinheiro, tudo é negado. Essa é a regra comum, como diz a estrofe 7: quanto mais dinheiro o homem gasta com os cardeais, melhor é o resultado de suas petições, em uma reminiscência da segunda carta aos Coríntios na qual se fala que aquele que semeia pouco, colherá pouco. Gautier, ao usar de uma passagem icônica como essa para representar a ganância da Igreja, que exige que qualquer pessoa que deseje ter suas petições ouvidas semeie dinheiro em suas mãos, traz o efeito satírico e moralizante da inversão dos valores, um mecanismo recorrente dentro das canções do *Carmina Burana*. Na estrofe 8, o Túlio citado é o orador romano Cícero, logo a ideia é de que, com o poder do dinheiro, toda a retórica e o discurso estão do lado do pagante, não importando se a causa pela qual esse pagante pede intercessão da Igreja é justa ou não. A influência que é promovida pelo dinheiro atropela a justiça e coloca os argumentos ao favor daquele que paga.

Na estrofe 9, o dinheiro consagra a cruz, logo carregar a cruz se torna uma atividade prazerosa para esses romanos, ou seja, para o clero; logo, com todos os envolvidos, clérigos e homens buscando favores, prazerosamente satisfeitos, a lei se cala, em uma reminiscência ao *Eclesiastes*⁴⁴⁵ na qual diz que quando o rico fala, todos se calam. Essa passagem está inserida em um capítulo cujo principal conselho é manter-se firme na fé frente às injustiças, uma vez que são narradas diversas situações ao longo dos versículos em que o pobre é humilhado pelo rico, e em todas elas o conselho é o mesmo: aceitar, não agir com violência e esperar o castigo divino vir para aquele que cometeu a injustiça, para o rico. É interessante notar que essa presença na canção em particular pode remeter a esse sentimento, uma vez que é uma passagem também bastante conhecida e a ideia de que Deus irá vingar aqueles que foram

⁴⁴⁵BÍBLIA. *Op. Cit.* *Eclesiastes*, p. 1084.

prejudicados, mas que permaneceram firmes em sua fé foi abordada em canções anteriores; sem dúvida Gautier escolhe essas palavras com esse segundo significado, mais nuançado, em mente.

[10]	[10]
Si con un buen regalo das de comer bien a su mano,	Si quo grandi munere bene pascas manum,
En vano alguien se opondría ni al mismo Justiniano	frustra quis obiceret vel Iustinianum
Ni a los santos cánones, porque como algo vano	vel Sanctorum canones, quia tamquam vanum
Desechan la paja y se guardan el grano.	transeunt has paleas et imbursant granum.
[11]	[11]
En Roma solo la avaricia hila la Parca:	Solam avaritiam Rome nevit Parca:
Perdona a quien regala, con el parco no es parca,	parcit danti munera, parco non est parca,
Sustituye el dinero a Dios, y a san Marcos el marco en la peana	nummus est pro numine et pro Marco marca,
Y está menos concurrido el altar que lo está el ara.	et est minus celebris ara quam sit arca.
[12]	[12]
Cuando llegues al papa, ten presente esta regla fundamental:	Cum ad papam veneris, habe pro constanti:
No hay lugar para el pobre, solo se favorece al que da,	non est locus pauperi, soli favet danti,
Y si el dinero que entregas, no es suficiente cantidad,	vel si munus prestitum non sit aliquanti,
Te responderá: “esta flauta para mí no tiene entidad”.	respondet: «hec tibia non est michi tanti.»

([10] se com um bom presente alimenta bem sua mão / em vão alguém faria oposição nem mesmo Justiniano / nem os santos cânones, porque como algo vão / reprovam a palha e guardam o grão.

[11] Em Roma somente a avareza desfia a Parca: / perdoa a quem presenteia, com o parco não é parca, / substitui Deus com o dinheiro, e a São Marcos o marco na cesta [de oferendas] / e está menos concorrido o altar do que está a ara.

[12] Quando chegas ao Papa, tenha presente essa regra fundamental: / não há lugar para o pobre, somente se favorece aquele que dá, / e se o dinheiro que entregas, não é em quantidade suficiente / te responderá: “essa flauta para mim não tem entidade”.)

Nessas estrofes, o eu lírico canta que, com as mãos cheias de doações, os clérigos não ouvem as oposições nem mesmo de Justiniano ou dos santos cânones. Justiniano aqui representa o código jurídico pelo qual é famoso, o *Corpus Iuris Civilis*, que por sua vez caracteriza as leis de uma forma geral nesse contexto; os santos cânones também são mencionados da mesma forma, assim como também foram mencionados na canção anterior através de seu compilador, Graciano. O verso “*reprovam a palha e guardam o grão*” pode ser uma alusão ao acúmulo de dinheiro desses clérigos, que ao invés de plantar o grão, o guardam, uma metáfora que também apareceu anteriormente. Na estrofe seguinte, a Parca fia

a avareza em Roma, e esta é uma referência a uma das três deusas (Cloto, Láquesis e Átropos) responsáveis pelo fio da vida humana: uma delas fia, a outra enrola o fio em um carretel, e a terceira é responsável por cortar o fio, finalizando a vida do ser humano. Em Roma, portanto, a vida que é fiada por essa irmã é a da avareza somente, o que completa o significado da estrofe anterior. Então temos um jogo de palavras⁴⁴⁶, com o nome dado às irmãs (Parca) com a palavra parco/ parca, que pode significar que aqueles que fazem as doações, apesar de serem pequenos em espírito e virtude, recebem graças generosas da Parca.

Outro jogo de palavras é entre o nome de São Marcos e o marco, a moeda germânica do período, doado durante as oferendas no baú do altar, com sentido similar, de que o dinheiro substituiu a Deus e aos santos, e à virtude e a fé, pela avareza e pela ganância. Por fim, outro jogo de palavras, desta vez com altar e ara: ambos significam o espaço sobre o qual o sacerdote realiza o rito religioso, mas ara, especificamente, vem do latim clássico. Por extensão de sentido, podemos pensar que ara é o altar pagão onde eram feitos os sacrifícios, enquanto “altar” tem significado cristão, logo, o lugar que representa a doutrina e o rito cristão está menos movimentado do que o lugar onde se sacrificam a Deus e à doutrina cristã em nome do dinheiro. A estrofe 12 fala diretamente com o ouvinte ou leitor, para avisá-lo de que não há possibilidade de ter algum favorecimento do papa se não lhe entregar dinheiro, e o dinheiro precisa ser suficiente, caso contrário, ele também será rechaçado. A partir dessa estrofe, temos a ideia de que apenas um pagamento generoso tem o efeito de ganhar favores da cúria: o papa, ao ver a pouca quantidade de dinheiro, reage como Atenea, personagem de Ovídio na Arte de Amar, que ao criar a flauta e tocá-la, observa seu rosto no reflexo da água se deformar em decorrência de sua música, e então a deixa de lado. A fala entre aspas no verso é uma reminiscência direta dessa passagem.

[13]	[13]
El papa, si hablamos con propiedad, recibe su nombre de la realidad:	Papa, si rem tangimus, nomen habet a re:
Todo lo que tienen los demás, él solo se lo quiere papar	quicquid habent alii, solus vult papare,
Y si la palabra gala quieres apocopar,	vel si verbum gallicum vis apocopare,
“paies! Paies”, dice el término, si quieres algo alcanzar.	«paies! paies!» dist li mot, si vis impetrare.
[14]	[14]
El papa pide, la bula lo pide, la Escritura pide,	Porta querit, chartula querit, bulla querit,
El papa pide, también el cardenal pide,	papa querit, etiam cardinalis querit,
Todos piden, y aunque des, si uno solo no recibe,	omnes querunt, et si des - si quid uni deerit,
Todo el mar se vuelve salado, todo el proceso se extingue.	totum mare salsum est, tota causa perit.

⁴⁴⁶ que coincidentemente se mantém em espanhol e latim, com o original sendo “parco non est parca”. HILKA, A. e SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 112.

[15]	[15]
Das a estos, das a aquellos, añades regalos a lo entregado	Das istis, das aliis, addis dona datis,
Y cuando ya has dado suficiente, te reclaman más que lo dado;	et cum satis dederis, querunt ultra satis;
¡venid a Roma vosotras, bolsas de vientre abultado,	o vos burse turgide, Romam veniatis:
Que en Roma está de moda una medicina para vientres constipados!	Rome viget physica bursis constipatis.

([13] O papa, se falamos com propriedade, recebe seu nome da realidade: / tudo o que tem os demais é somente o que ele quer papar / e se a palavra bonita quiser abreviar / “pagues! pagues!” diz ao fim, se queres algo alcançar.

[14] o papa pede, a bula pede, a Escritura pede, / o papa pede, também o cardeal pede, / todos pedem, e ainda que dê, se apenas um não recebe / todo o mar se torna salgado, todo o processo se extingue.

[15] Dá a estes, dá a aqueles adiciona presentes ao que [foi] entregue / e quando já tiveres dado o suficiente / te reclamam mais do que foi dado / Vens a Roma vós, bolsas de ventre inchado, / que em Roma está na moda um remédio para ventres constipados!)

Nessas estrofes, há mais um jogo de palavras, entre Papa, o cargo mais alto da hierarquia eclesiástica, e o verbo *pappare*, que manteve seu significado em português e em espanhol, de se alimentar. O Papa, então, busca e deseja devorar tudo o que pertence às pessoas ao seu redor, uma representação que também vimos na canção anterior. Esse Papa voraz por dinheiro logo interrompe a fala galante daquele que vem ao seu encontro para ordenar que pague, se quer alcançar algo, o que reforça a ideia de que não importa a eloquência daquele que fala ou a natureza do pedido, apenas importa o dinheiro que será dado a esse Papa. A estrofe seguinte agrava essa imagem da cúria, ao afirmar que o Papa é apenas um, das dezenas de clérigos e cardeais que devem ser pagos durante todo o processo, não podendo ficar nem um só membro da cúria excluído dessas benesses, pois isso acarreta a perda de todo o progresso e também do dinheiro já gasto. E continua na próxima estrofe, dizendo que mesmo depois de tudo isso, os pedidos por mais dinheiro são infinitos, e continuam acontecendo, e o eu lírico clama em um par de versos bastante crassos e humorísticos, de que as bolsas de dinheiro inchadas encontram remédio para sua constipação na Cúria, que as esvazia. Por extensão de sentido, podemos pensar que o dinheiro consumido por essa cúria se equipara a excrementos, por conta da sua ganância.

Um ponto que é importante mencionar é que esta canção, assim como a CB 1, podem ser atribuídas tanto a Gautier de Chatillôn quanto ao seu círculo, do qual tratou Raby⁴⁴⁷, e uma similaridade nessas duas canções é a menção de elementos ligados ao “baixo”, no sentido que estabeleceu Bakhtin em sua já canônica obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*⁴⁴⁸, que apesar de ter como foco um período posterior ao das canções goliardas, trata de imagens e alegorias circulantes na Cristandade nos períodos de festa e abundância como o carnaval. Nessa obra, o conceito de “baixo” está ligado às funções corporais, o que inclui tanto a excreção de resíduos quanto o sexo, que são elementos presentes nas canções populares nessas festas em que o humor ganha espaço através da inversão de valores e do exagero. Nas canções em que a autoria de Gautier é consenso entre os especialistas, esses elementos do baixo corporal estão ausentes, o que poderia indicar que tanto a canção 42 quanto a canção 1 pertencem ao círculo de Gautier, o que também aponta que os temas tratados em ambas as canções, a influência dos ricos sobre os clérigos e o poder que o dinheiro exerce dentro da Igreja, tinham eco entre esses escolares, o que tanto enfraquece a hipótese de que as canções de Gautier que atacam a Cúria e seus modos de vida são motivadas apenas por sentimento de vingança e ressentimento pelo fato de Gautier não ter sido bem sucedido na sua empreitada dentro da corte papal, quanto adicionam a essa hipótese mais uma nuance de sentido, de que esta injustiça sentida por Gautier encontra outras vozes.

[16]	[16]
Saquean la bolsa cada uno lentamente,	Predantur marsupium singuli paulatim,
Y grande, mayor, máxima se hace el botín gradualmente.	magna, maior, maxima preda fit gradatim.
¿para qué contar cosa por cosa? Lo resumiré sumariamente:	quid irem per singula? colligam summatim:
Toda la bolsa estrangulan y ella expira de repente.	omnes bursam strangulant, et exspirat statim.
[17]	[17]
La bolsa, empero, al hígado de Ticio se parece:	Bursa tamen Tityi iecur imitatur:
Se desvanece su materia para volver, solo para renacer muere.	fugit res, ut redeat, perit, ut nascatur.
De este modo en Roma el arca del tesoro desaparece,	et hoc pacto loculum Roma depredatur,
De manera que, cuando haya dado todo, de nuevo todo aparece.	ut, cum totum dederit, totus impleatur.
[18]	[18]
Vuelven de la cúria coronados de gorros puntiagudos;	Redeunt a curia capite cornuto;

⁴⁴⁷ RABY, F. Op. Cit. p. 204- 214.

⁴⁴⁸ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

En los infiernos reina Júpiter, Plutón en el cielo puro,	ima tenet Iupiter, celum habet Pluto,
Y reca ela dignidade en los animales brutos	et accedit dignitas animali bruto
Como el estiércol una perla o la pintura en lodo sucio.	tamquam gemma stercori vel pictura luto.
[19]	[19]
Los ricos a los ricos dan para luego recibir	Divites divitibus dant, ut sumant ibi,
Y en igual proporción los regalos se presentan así.	et occurrunt munera relative sibi.
Es famosa esta regla que mandaron inscribir:	lex est ista celebris, quam fecerunt scribi:
“yo a tí te daré, si tu me das a mí”. ⁴⁴⁹	«Si tu michi dederis, ego dabo tibi.» ⁴⁵⁰

([16] Saqueiam a bolsa, cada um lentamente / e grande, maior, máximo se faz o butim gradualmente./ para que contar coisa por coisa? Eu resumirei sumariamente: / todos estrangulam a bolsa, e ela expira de repente.

[17] a bolsa, porém, parece o fígado de Tício:/ sua matéria se desvanece para voltar, apenas morre para renascer. / deste modo em Roma a arca do tesouro desaparece,/ de maneira que, quando tiver dado tudo, de novo tudo aparece.

[18] Voltam da cúria coroados de capuzes pontudos;/ nos infernos reina júpiter, Plutão no céu puro,/ e recai a dignidade nos animais brutos / como uma pérola no esterco ou uma pintura no lodo sujo.

[19] os ricos aos ricos dão para logo receber / e em proporção igual os presentes se apresentam assim. /É famosa essa regra, que mandaram escrever: /“eu darei a ti, se tu dares a mim”.)

Nas quatro últimas estrofes, o eu lírico, de forma humorística, resume os fatos: os clérigos estrangulam as bolsas de todos, até não sobrar nada; porém essa bolsa parece o fígado de Tício, sempre se renova e se enche de novo, e o ciclo se repete. É interessante notar que Tício tem uma história similar à de Prometeu, na mitologia. Segundo Cartelle, em nota, Tício era um gigante que tenta estuprar uma moça chamada Ledo, por quem Júpiter era apaixonado. Como punição, Tício é enfiado aos infernos por Júpiter, que faz com que serpentes, ou águias, assim como Prometeu, comam seu fígado causando-lhe extrema dor. O fígado se regenera assim como as fases da lua, colocando-o em sofrimento perpétuo. A bolsa, que contém o dinheiro, então está em sofrimento perpétuo, sempre sendo esvaziada pela ganância dos clérigos e voltando a se encher, na medida em que mais pessoas pagam e perpetuam o sistema.

A estrofe 18 pinta uma imagem da formação desses clérigos, que voltam da cúria com suas mitras, no mundo invertido representado por Plutão nos céus e Júpiter nos infernos, formados para perpetuar essas regras de doação em troca de serviço religioso, enquanto outros “animais brutos” entram na cúria para receber essa formação. O último verso é uma

⁴⁴⁹ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 127-1-30.

⁴⁵⁰ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 108-114.

reminiscência da famosa passagem de Mateus, sobre dar pérolas aos porcos: o dinheiro, com a cúria, é desperdiçado. A canção finaliza com a máxima de que os ricos favorecem uns aos outros, e assim se mantém ricos através de doações entre eles; essa estrofe pode aludir à origem nobre de muitos desses membros da Igreja, já que era comum que secundogênitos e os filhos homens mais jovens fossem entregues ao serviço religioso por seus pais para evitar a dilapidação do patrimônio da casa nobiliárquica. Além disso, ter um parente dentro dos quadros da Igreja significava um enorme prestígio para essas casas nobres.

De toda a nossa seleção, talvez essas duas canções sejam as que tem mais vivas as imagens grotescas às quais associamos o riso medieval, e Georges Minois aponta que as sátiras relacionadas à simonia são comuns, bem como as sátiras sobre os embates entre os poderes temporais e espirituais. O autor traz diversos exemplos da lírica vernácula sobre esse assunto, que satirizam personagens como São Luís e João sem Terra por serem muito “subordinados” às vontades dos papas e dos abades⁴⁵¹; a existência desses exemplos nos faz pensar que o contrário também é verdadeiro, ainda que, talvez, mais raro; dentro do *Carmina Burana*, poucas são as canções que relacionam diretamente as ideias de moralidade às cortes, uma vez que essas canções circulavam especialmente entre os clérigos e os letrados. No entanto, a sátira presente nos sermões dos pregadores oferece alguns pontos de ligação com a poesia lírica que analisamos. Segundo o autor,

Afinal, qual é a finalidade desse riso instrumental? Lutar contra os vícios, certamente e ridicularizá-los. Mas, além disso, de forma menos consciente, trata-se de combater a novidade, a inovação, a evolução socioeconômica, responsável pela crescente depravação dos costumes. Urbanização, aceleração do comércio e atividades financeiras, enriquecimento pessoal dos burgueses, prática da usura, mais conforto para a classe dos comerciantes, importância crescente das pessoas na lei: fatores de independência do indivíduo e enfraquecimento das estruturas dos grandes domínios sobre os quais a Igreja fundou um modo de existência baseado na austeridade e na solidariedade.⁴⁵²

Na CB 42 vemos o grotesco ser incorporado na crítica à simonia, com as menções a ventres inchados e bocas escancaradas para representar a quantidade de dinheiro necessária para qualquer serviço eclesiástico, e seu exagero causa esse riso “amargo” das sátiras e alude a uma incerteza com relação aos rumos da sociedade, em que aquilo que era tido como certo, como as relações sociais pautadas em modelos religiosos e feudo-vassálicos, se transforma com a urbanização, o comércio. Na CB 41, Gautier utiliza da metáfora marítima para também

⁴⁵¹ MINOIS, G. Op. Cit. p. 211-212.

⁴⁵² Idem, p. 222.

emular essa incerteza, dessa vez em relação ao futuro daquele papa a quem tinha grande admiração.

4.1: AS CRUZADAS VISTAS PELOS GOLIARDOS

Abordaremos duas canções sobre as Cruzadas: uma de autoria de Felipe o Chanceler, e outra que a segue no cancionero, mas que não foi, até agora, reconhecida pelos especialistas como também de sua autoria. Nossa intenção em abordar essa segunda questão é a de comparar as visões divergentes sobre as cruzadas que estão presentes no cancionero, além do fato do teor moralizante dessa segunda canção estar de acordo com o teor que vimos em outras canções do nosso recorte documental. Os goliardos abordados neste trabalho foram todos contemporâneos dos movimentos cruzadísticos e os discursos sobre a importância dessas empreitadas bélicas permeavam os espaços de convivência em que eles estão inseridos, logo, a presença de canções sobre as cruzadas no *Carmina Burana* não causa um estranhamento. As canções de cruzada presentes no *Carmina Burana* (CB 46, 47, 47a, 48, 49, 50, 51a, 52), formam um bloco temático ao final da parte do cancionero dedicada às canções satírico-morais. Excetuando-se a canção 47, de autoria de Felipe o Chanceler, todas as outras parecem ser anônimas, e os temas em geral giram em torno dos acontecimentos da primeira, segunda e terceira cruzadas, sendo esta última contemporânea de Felipe o Chanceler e o tema de sua contribuição.

Da mesma forma, a canção 47a é a única que estabelece algum tipo de crítica às intenções reais dos cruzados em suas empreitadas pela Terra Santa, pois todas as outras canções de cruzada goliardas seguem a “cartilha” dos argumentos da Igreja pela defesa do movimento: a promessa de perdão dos pecados, o dever para com Deus e a necessidade de “libertar” Jerusalém do jugo muçulmano, ou de defender as posses cristãs no oriente, logo nosso interesse em incluí-la nas nossas análises é o de justamente oferecer uma percepção mais nuançada sobre os discursos sobre as cruzadas que circulavam no período em que esses movimentos estavam acontecendo, observando nas canções as diferentes abordagens sobre as formas como o conflito com os muçulmanos afetava a vida cotidiana daqueles que eram afetados, tanto os trovadores cavaleiros do Sacro Império que veremos a seguir quanto os goliardos que provavelmente nunca se aventuraram tão longe da Cristandade, mas que participam desse movimento através de sua poesia.

Nesse sentido, é importante, primeiramente, entender o apelo das Cruzadas para a Cristandade, que se deve a diversos fatores econômicos, militares e religiosos. O historiador

francês Jean Flori, que aborda as cruzadas em vários de seus trabalhos, explica o contexto histórico que liga Jerusalém a cada uma das três grandes religiões do livro: judaísmo, cristianismo e islamismo. Com Meca e Medina sendo as principais cidades às quais se destinam os peregrinos muçulmanos, Jerusalém toma o protagonismo das peregrinações judaicas e cristãs, sendo vista como uma cidade santa e de significado religioso e místico imprescindíveis.⁴⁵³ Até o Ano Mil, a imagem de Jerusalém na mentalidade cristã ocidental se consolida aos poucos, através das peregrinações que ganham espaço desde Carlos Magno, que assegurou que os cristãos pudessem acessar a Cidade Santa por meio de acordos com o califa Harun Al-Rachid no século VII. Nos séculos seguintes, era comum que cristãos pudessem visitar Jerusalém mediante pagamento de taxa ao califado. Do lado oriental, a mãe do imperador Constantino, Helena, descobre e recolhe alguns artefatos de extrema importância, como os estilhaços da cruz, e as leva para Constantinopla. Desde então os cristãos orientais prezam mais pela santidade da capital bizantina sobre Jerusalém, enquanto o ocidente, mergulhado em conflitos internos e externos, idealiza Jerusalém como um local carregado de espiritualidade, capaz de expiar os pecados mais graves dos homens. A partir do século VIII, as peregrinações religiosas para a Cidade Santa se intensificam, e, para o autor, “elas contribuíram para perpetuar na mentalidade religiosa dos cristãos ocidentais o lugar privilegiado de Jerusalém”.⁴⁵⁴

Durante o período feudal a peregrinação à Jerusalém é impulsionada pela conversão ao cristianismo do reino da Hungria, possibilitando o acesso às estradas terrestres que levam à Terra Santa aos cristãos centrais e do noroeste do continente europeu. Por conta dessa acessibilidade, cristãos de vários estratos sociais se juntam às hordas de peregrinos, incluindo os cavaleiros e guerreiros que eram reabilitados pelos pensadores cristãos sob a condição de lutar “em uma guerra justa, declarada por autoridade legítima com o fim de defender o império e reestabelecer a justiça ou retomar terras e bens espoliados”.⁴⁵⁵ É importante mencionar que a atividade guerreira é um embaraço para a retórica cristã, uma vez que empreitadas militares implicam em assassinato, e mesmo que esses assassinatos sejam justificados através de discursos diversos, o ato de matar quem quer que seja é um pecado grave. O autor lembra que o conflito armado era epidêmico entre os reinos medievais, através de vingança, saque e pilhagens, que motivam múltiplos concílios de paz para estabelecer e reforçar regras e proibições espaciotemporais de conflito.

⁴⁵³ FLORI, J. *Jerusalém e as Cruzadas*. Tradução de José Rivair Macedo. IN: LE GOFF, J. e SCHMITT, J. C. (Orgs.) *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval*. São Paulo: UNESP, 2017. 2 vols. p. 9-29.

⁴⁵⁴ Idem, p. 13.

⁴⁵⁵ Idem, p. 14.

A peregrinação, por sua vez, serve como uma penitência para esses homens que infringem as regras sobre conflito e para muitos outros infratores graves. Jerusalém é o principal destino, inclusive de nobres que temiam a danação eterna pelo número de assassinatos que haviam cometido e engrossavam os grupos de peregrinos que buscavam o contato com o sagrado, por meio de sua presença e de relíquias, que causam grande comoção e fascínio. Segundo o autor, os cavaleiros “estão dispostos a expiar suas faltas em sua própria condição, sem abandonar seu estatuto, por meio de obras piedosas, doações, fundação de igrejas e mosteiros, peregrinações distantes”.⁴⁵⁶

A ponte que liga o cavaleiro e o peregrino começa a ser construída durante a Reconquista Ibérica⁴⁵⁷, que exacerba uma prática até então tímida dos papas de oferecer indulgência àqueles que lutassem contra os muçulmanos, por conta de notícias de que estes, por meio de medidas dos governantes dos turcos seljúcidas, teriam destruído igrejas cristãs, entre elas a Igreja do Santo Sepulcro, que posteriormente é reconstruída pelos próprios turcos. Tanto Gregório VII quanto Urbano II popularizaram essa oferta de favores espirituais, chegando a equiparar a participação em batalhas nos reinos ibéricos à ida para a Terra Santa, em questão de penitência. Dessa prática nasce o ideal da Cruzada, a partir do desejo não só de proteger as igrejas cristãs do Oriente, mas também de retomar o controle de Jerusalém, há séculos nas mãos dos muçulmanos. Nas palavras do autor,

A cruzada foi pregada como operação militar de reconquista dos lugares santos de Jerusalém, na qualidade de uma guerra santa prescrita aos guerreiros em troca da remissão de seus pecados, garantindo aos que dela participassem os mesmos privilégios de uma peregrinação pela simples razão de que também tinha por meta Jerusalém e os lugares santos”.⁴⁵⁸

O autor também traz o argumento de Guilbert de Nogent, em sua obra sobre a Primeira Cruzada, de caráter escatológico, de que o esforço de retomar Jerusalém das “nações pagãs” seria uma preparação para o confronto eventual com o Anticristo. Esse argumento teria sido retirado, se algum dia pertenceu, dos discursos papais por representar uma luta vindoura; no entanto, é precisamente esse argumento que motiva alguns dos cruzados mobilizados por nobres no Sacro Império, baseando-se em profecias de união de todos os povos para converter

⁴⁵⁶ Idem, p. 16.

⁴⁵⁷ Conforme aponta Christopher Tyerman, o movimento conhecido como Reconquista é um desdobramento do ideal de Cruzada, que serve a propósitos mais específicos, como a expansão política e ocupação do território que estava nas mãos de povos que eram considerados inimigos, por não serem cristãos. Além disso, é importante perceber que o prolongado convívio entre cristãos e muçulmanos no território nem sempre foi pacífico, mas também nem sempre foi belicoso, havendo importantes trocas culturais entre os dois povos. TYERMAN, C. *A guerra de Deus: uma nova história das cruzadas*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Imago, 2010. p. 800-801.

⁴⁵⁸ Idem, p. 23.

judeus à força. Essas hordas não chegaram a completar suas jornadas à Jerusalém, mas suas ideias perpetraram-se nas violências religiosas cometidas nas cruzadas posteriormente.

Na época da Primeira Cruzada, na conquista de Antioquia que ocasionou o encontro da relíquia da “santa lança”, que teria perfurado o corpo de Jesus segundo a tradição cristã, a dimensão de guerra santa e de peregrinação se encontram, pois a relíquia revigora os cristãos em seus esforços guerreiros para retomar o controle de Jerusalém. Os cronistas do período traçam paralelos com as batalhas do Antigo Testamento, nas quais a desgraça do inimigo é obra de Deus. Na tomada de Jerusalém, Pedro o Eremita organiza uma vigília pelos guerreiros, assim como fez Moisés, e a vitória lhes pareceu obra divina mesmo que Jesus não tenha aparecido em Jerusalém como esperado. A tomada de Jerusalém, porém, gera a necessidade de proteção dos novos reinos cristãos e guerra constante com os muçulmanos, o que dificulta a manutenção dessas vitórias por conta do esforço bélico e monetário para manter a segurança de um reino tão distante da Cristandade. Dessa necessidade de proteção e manutenção surgem as convocações às cruzadas que se seguiram e a criação das Ordens Guerreiras (cruzados permanentes, para Bernardo de Claraval). As cruzadas, portanto, se apartam de outras guerras santas (como a própria Reconquista Ibérica) por conta de seu eterno objetivo de retomar Jerusalém aos cristãos.⁴⁵⁹

Percebemos que Jerusalém ocupa um espaço muito importante no imaginário cristão medieval, e para além disso, representa uma cidade tanto de oportunidades para ganho pessoal, seja material ou espiritual, quanto de uma nova fonte de sofrimentos, uma vez que o conflito nunca ocorre sem perdas e riscos. Vimos que tanto monarcas quanto nobres jamais voltaram vivos de suas empreitadas, e esses sentimentos conflitantes entre a busca da salvação por meio de uma jornada como a Cruzada, a necessidade perpetrada pela Igreja de recuperar o controle da Cidade Santa para os cristãos e o drama humano da separação e da guerra são todos temas que perpassam as canções que veremos agora, tanto pertencentes à lírica goliarda quanto pertencentes à outras formas líricas, especialmente as canções de minnesänger que constroem uma tradição de canções de cruzada por conta do número de trovadores que participam ativamente (ou não) do conflito e do envolvimento das próprias casas nobres germânicas e da Corte Imperial nessas empreitadas.

Para entender o teor das canções goliardas, é interessante compará-las com canções que estavam sendo produzidas em seu redor e pertencentes à outras tradições, por conta da inserção das canções presentes no *Carmina Burana* em uma tradição lírica maior e que

⁴⁵⁹ Idem, p. 26-29.

alcança vários cantos da Cristandade. Nesse sentido, as canções sobre a Terceira Cruzada (1188-1192) são particularmente importantes por se tratar da Cruzada que perpassa a vida dos nossos três personagens goliardos e que também é tema de uma rica tradição de canções vindas do Sacro Império.

Acerca dessa tradição lírica do Sacro Império, os pesquisadores Vinícius Dreger e Danielle Galindo Silva abordam esse subgênero das canções dos minnesänger, presentes especialmente no manuscrito ricamente ilustrado *Codex Manesse* (*Codex Palatinus Germanicus* 848 ou ainda *Große Heidelberger Liederhandschrift*), datado do século XIV e produzido em Zurique, a pedido de Rüdiger Manesse. Esse subgênero se chama *Kreuzlieder*, canções de Cruzada, que são canções produzidas por minnesänger cruzados ou sobre o tema das cruzadas. Para tanto, os autores fazem uma breve incursão contextual da Germânia Imperial nos séculos XII e XIII, demonstrando a participação significativa tanto da monarquia Staufer quanto de diversas casas nobres germânicas, liderando exércitos e obtendo vitórias importantes, como a tomada de Jerusalém e a coroação de Frederico II como seu rei, na Quinta Cruzada.

Um cronista do período, Johann de Würzburg, ao narrar os acontecimentos da terceira cruzada, aponta que pouco se falava, já na época, da participação de germânicos nas batalhas, ficando a fama toda para os franceses e, em menor escala, os ingleses, e ele atribui esse fato à baixa permanência de germânicos no Oriente, que retornavam aos seus reinos de origem após as batalhas. Os autores apontam que há uma desmobilização das tropas germânicas após a quinta cruzada, devido à reescalada de tensão entre o papado e o império, bem como a extinção de algumas das linhagens nobiliárquicas veteranas de cruzadas, mas que essa presença era marcante o suficiente para suscitar o surgimento de um subgênero poético ligado às Cruzadas.⁴⁶⁰

É necessário também pontuar o próprio contexto no qual a corte imperial constroi no que concerne a produção poética, a começar pela proeminência da cavalaria germânica, cuja especificidade reside na habilidade equestre da própria monarquia e na existência dos ministeriais, servos treinados em combate e que eram tratados como vassalos, com a exceção da liberdade (pois dependiam totalmente de seus senhores e poderiam ser cedidos por eles para servirem a outros senhores). No decorrer do século XII, porém, os ministeriais foram assimilados e aceitos como parte da nobreza, mudando inclusive seu status jurídico. Tanto

⁴⁶⁰ ARAÚJO, V. C. D.; SILVA, D. G. G. Kreuzlieder: encontros entre a poesia e a história acerca das expedições germânicas às Cruzadas (1188-1228) *História Unisinos*: vol. 22, nº3, set./out. 2018, p. 331-346. p. 331-335.

ministeriais quanto cavaleiros nobres produzem poesia nesse período sobre as cruzadas, com abordagens e temas similares entre si⁴⁶¹.

O autor aponta que a cultura cortesã alemã toma diversas inspirações da cultura cortesã francesa, pois esta adentrou ao Sacro Império por diversas portas: através de suas fronteiras diretas, como a região de Flandres e a Borgonha, e através dos diversos matrimônios entre casas nobres francesas e germânicas, como destaque para Beatriz da Borgonha, esposa de Frederico I e que foi uma grande incentivadora da implantação do modelo cortesão presente em seu reino de origem nas cortes germânicas. além de treinamento militar, os jovens pagens eram ensinados a cantar e a dançar, a ler e escrever a língua romance, e a cultivar certa cultura através do consumo de poesia. Tanto a dinastia Hohenstaufen, detentora do poder, quanto outras linhagens nobiliárquicas aliadas como os Welfen, tinham ligações estreitas com as cortes normandas e seus costumes, e isso se traduz em uma rica troca cultural e literária e na produção poética das cortes germânicas, protagonizada pelos minnesänger em sua própria versão do amor cortês.⁴⁶²

Em outro trabalho, o autor menciona que existiram também canções sobre as cruzadas e exortações às campanhas militares no oriente em provençal e em francês antigo (do Norte), que circularam entre os séculos XI e XII, demonstrando que este é um fenômeno que se estende para além da lírica germânica, mas dentro da Minne se sustenta como um subgênero. Os autores então propõem uma análise em dois períodos: entre 1188 e 1198 (analisando Friedrich von Hausen, Hartmann von Aue, Albrecht von Johansdorf e Heinrich von Rugge) e então entre 1198 e 1228, englobando as canções de Walther von der Vogelweide. Essa divisão diz respeito às expedições de Frederico I e Henrique VI, e então as de Frederico II, respectivamente⁴⁶³.

No primeiro recorte (1188-1198), são analisadas duas canções de Friedrich von Hausen que tratam da separação entre coração e mente, dever e desejo. A segunda pertence ao gênero do *Sangspruchdichtung*, canções moralizantes, discursivas e argumentativas, em que o cruzado exorta os cristãos a provarem sua fé através da espada: “é através da participação na Cruzada que o cavaleiro presta seu maior serviço ao maior de todos os senhores, há aqui a fusão entre a cavalaria cortês e a cristã”⁴⁶⁴. Quanto à Hartmann von Aue, os autores revêm sua interpretação de uma canção, antes abordada (*ich war mir iuweren hulden*), ao apontar

⁴⁶¹ ARAÚJO, V. C. D. Vozes Dissonantes: as reações políticas à Terceira Cruzada na Germânia Imperial. *Medievalis*, vol. 1. (2), 2013, p. 1-26. p. 1-6.

⁴⁶² idem, p. 6-10.

⁴⁶³ ARAÚJO, V. C. D.; SILVA, D. G. G. *Op. Cit.*, p. 335-6.

⁴⁶⁴ idem, p. 337.

diferenças de tradução de um dos versos, que menciona o líder muçulmano Saladino: em uma das possibilidades, a tradução seria “e mesmo que monsieur Saladino ainda vivesse, ele e todo o seu exército...” que apontaria para a quarta cruzada, organizada por Henrique VI. A outra possibilidade seria “se meu senhor vivesse, Saladino e todo o seu exército / não seriam capazes de mover-me da Terra Santa”, o que apontaria para a morte de Frederico I (1190) e, portanto, a terceira cruzada. Em ambas, o sentimento expresso pela canção é de que o amor a Deus e o dever com Eles são mais importantes do que o amor pela dama. Outra canção de Hartmann von Aue é mais clara em relação ao luto por Frederico I, em que atesta que sua motivação para participar da Cruzada é a lealdade a Deus e ao seu senhor, jurando que metade de seus lucros seriam de seu senhor, que possibilitou a viagem.⁴⁶⁵

Nas canções de Albrecht von Johansdorf, o teor de exaltação à Cruzada é ainda mais forte, com a noção de reciprocidade (na qual os homens honram o sacrifício de Cristo lutando pela Terra Santa) presente, bem como a *caritas* (no médio alto alemão identificada como “erbarmen”), que transcende o campo religioso para o cortesão na forma em que o cavaleiro deve se portar, lutando pelos necessitados e os ajudando. Há também a convivência entre o *Gottesdienst* (amor a Deus) e a *Frauenminne* (amor à dama): “de todos os pecados eu me absteria exceto de um:/ acima de tudo no mundo, eu amo por completo uma mulher”, escreve Johansdorf.⁴⁶⁶ O último minnesänger é Heinrich von Rugge, sendo da seleção dos autores o que menos se sabe, tendo sido um ministerial. A canção escolhida lamenta a morte de Frederico I e o exalta, transformando o ocorrido em um chamamento para o combate.

No segundo recorte (1198-1228), os autores abordam o contexto de disputa ocasionado pelas mores de Frederico I e Henrique VI, cujo filho Frederico à época tinha apenas 3 anos. Houve uma divisão entre as casas nobiliárquicas que apoiavam os Staufer e que apoiavam Otto de Braunschweig, que sai vitorioso da disputa e se torna Otto IV. Com a maioria de Frederico e sendo apoiado por partidários descontentes com o governo de Otto IV (entre eles o papa Inocêncio III), Frederico derrota as forças de Otto e é coroado em 1215, para então patrocinar (mas não participar pessoalmente) da quinta cruzada em 1217, participando por sua vez da sexta cruzada em 1228. O primeiro poeta desse recorte é Otto Von Botenlauben, cujo pai lutou ao lado de Frederico I e ele ao lado de Henrique VI, se estabelecendo na Terra Santa e voltando ao Sacro Império na época da sexta cruzada. A

⁴⁶⁵ idem, p. 337-8.

⁴⁶⁶ idem, p. 338-9.

canção selecionada também concilia o amor e serviço à Deus e à Dama, com o adendo de que há uma possível alusão aos ganhos materiais da empreitada⁴⁶⁷.

O compilador do *Carmina Burana* inclui entre as canções de cruzada uma estrofe de Otto Von Botenlauben, em médio alto alemão, que fala da separação entre os amantes causada pela necessidade de comparecer à luta pela Terra Santa (CB 48a)⁴⁶⁸, o que não somente aponta para o conhecimento do compilador dessa tradição germânica como também alude para essa esfera de consequências do conflito que diz respeito às relações humanas. Nesse ponto é interessante apontar a diferença, à primeira vista, de tom das canções cruzadísticas germânicas e goliardas. Enquanto aqueles vêm a cruzada como uma obrigação vassálica a ser cumprida, muito mais do que uma obrigação com a fé, as canções goliardas por outro lado tem esse elemento do serviço à Deus e à Cristandade de maneira mais aflorada, como era mais comum na lírica latina. Mais uma vez lembramos que o códice foi compilado na primeira metade do século XIII, provavelmente na região da Bavária ou do norte da Itália, e enquanto a intenção provável desse compilador era reunir canções de estudantes em latim, a proximidade temática pode ter sido um incentivo para que houvesse a inclusão, no cancionero, desse pequeno elo entre as duas formas líricas. Além disso, dentre as canções de cruzada do *Carmina Burana* também temos uma canção, sobre a qual falaremos adiante, que aborda a possibilidade de ganhos materiais com a empreitada à Terra Santa, ainda que de forma diferente de Botenlauben; não como uma vantagem, mas sim como um desvio moral dos cruzados que têm essas preocupações materiais em prioridade maior do que o serviço para com a Igreja.

Ainda sobre o tema dos minnesänger, temos as canções de Walther von der Vogelweide, talvez o mais famoso dentre seus pares, tanto em vida quanto posteriormente, que produziu durante 1190 e 1230, período de intensa atividade cruzadística na Germânia Imperial. Os autores mencionam que não é possível comprovar nenhum envolvimento direto de Walther nas cruzadas, como soldado, mas há várias de suas canções que indicam que ele era, nas palavras dos autores, um “entusiasmado propagandista do *ethos* cruzado”⁴⁶⁹. Na primeira das canções, endereçada à Otto IV, o eu lírico exorta ao imperador através de elogios aos seus feitos para que organize e empreenda nova cruzada; na segunda, de tema similar, Walther argumenta que o destino da alma do imperador depende de seu envolvimento em uma nova cruzada; por fim, uma das canções mais famosas de Walther: “*Palastinalied*”, ou “o

⁴⁶⁷ idem, p. 340-341.

⁴⁶⁸ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 146.

⁴⁶⁹ DREGER, V. C. D. e SILVA, D. G.G. *Kreuzlieder... Op. Cit.* p. 341.

palestino” na qual é narrada a chegada de um cavaleiro à Terra Santa, emulando o ideário cristão da Ressureição, para então relembrar a vida de Cristo para justificar o ímpeto de recuperar a terra na qual Cristo viveu aos cristãos.⁴⁷⁰

Para exemplificar o tema das cruzadas presente na lírica dos minnesänger, o autor escolhe três trovadores: Friedrich von Hausen (1150-1190), Hartmann von Aue (1160 – 1210) e Albrecht von Johansdorf (1165/70 – início do século XIII), que também são os trovadores abordados no trabalho anteriormente citado. Todos os três abordam o tema das cruzadas sob uma ótica de desvantagem, abordando temas como a espera das esposas que são deixadas para trás por seus maridos cavaleiros, e o fato de que, segundo o autor, “o que lhes impulsionava [os cruzados] a partir não era mais o fervente amor à Deus e as riquezas do Oriente, mas principalmente os conceitos de honra e vergonha associados à cavalaria e a obrigação do serviço devido aos seus senhores”.⁴⁷¹ O primeiro deles, Friedrich von Hausen, foi o único dos três a participar comprovadamente de uma cruzada, tendo partido junto de Frederico I e morrido devido a uma queda em 1190. Suas canções tratam de temas do cotidiano dos cruzados, e o autor analisa uma canção em que o cruzado está dividido entre seu corpo, que quer combater o infiel, e seu coração, que quer permanecer ao lado da mulher amada, apontando a inversão de valores que isso caracteriza pois o corpo é ligado ao mundano enquanto o coração é um símbolo do espiritual.

Outra canção de Friedrich aborda o mesmo tema, no qual o cruzado reluta em deixar sua amada para atender ao chamado do dever. Como aponta Dreger, “a ideia dos cruzados como ‘companheiros de Deus’, traz em si um teste de coragem e merecimento: somente aqueles que partiram são valorosos o suficiente para merecer o amor de uma dama”.⁴⁷² Ou seja, nem a salvação eterna, as indulgências, ou as riquezas da pilhagem são motivo para ir à Terra Santa para esses trovadores, mas sim a obrigação vassálica desses cavaleiros trovadores com seus senhores, esses sim, interessados na empreitada à Terra Santa, e o medo do estigma social que recai sobre os que não tem coragem suficiente para ir, é o que compele o cruzado a abandonar a mulher amada e marchar para a batalha.

O próximo minnesänger abordado por Dreger é Hartmann von Aue, que se autodeclarava como ministerial, portanto, não pertencia à uma casa nobre, ganhando esse status posteriormente. Na canção analisada pelo autor, há semelhanças na forma de tratar o tema da cruzada com o minnesänger anterior, no sentido de que o sentimento que motiva sua

⁴⁷⁰ Idem, p. 341-43.

⁴⁷¹ ARAÚJO, V. C. D. *Vozes... Op. Cit.* p. 11.

⁴⁷² Idem, p. 15.

ida à expedição é o senso de dever para com o senhor, e não uma ideia de salvação. Além disso, a canção deixa implícita que há outra motivação: realizar grandes feitos para impressionar a mulher amada, como os heróis dos romances de cavalaria fazem, “laicizando a cruzada como mais uma campanha militar, sem nada de especial nela”⁴⁷³, nas palavras do autor. Por fim, temos Albrecht von Johansdorf, cuja canção analisada é a única da seleção do autor que trata do aspecto religioso da cruzada, bem como a única canção dentre todas das dos cruzados minnesänger que menciona Jerusalém, contendo também outros temas mais comuns aos outros trovadores, como o amor pela dama. No entanto, não é exatamente a salvação o mote da canção, mas sim a consideração e simpatia pelo destino de Jerusalém, e é interessante notar como o nome da cidade santa está presente apenas nesta canção (pelo menos, apenas uma canção dos minnesänger que menciona diretamente as cruzadas chegou até nós), em contraste com as canções em latim sobre as cruzadas, que tem uma abordagem bem mais religiosa e voltada para a recuperação da cidade santa, que é frequentemente mencionada, através do combate ao infiel, enquanto que para os cruzados minnesänger, “a atração pela Terra Santa não pode mais mitigar a tristeza por deixar a terra natal, ao invés, os cruzados vão ao Oriente apenas para cumprir seu dever ao seu senhor e a Deus”.⁴⁷⁴

Concluindo o texto, o autor faz mais alguns apontamentos contextuais que ajudam a explicar a existência de canções desse teor. A derrota na segunda cruzada foi um fator importante para a desmobilização de tropas e recrutas, além de causar dúvidas e críticas entre os próprios monarcas participantes, como foi o caso de Conrado I do Sacro Império. Sendo um empreendimento perigoso, dispendioso e que obrigava as pessoas a se afastarem por longos períodos, nem mesmo o argumento da salvação eterna era suficiente para motivar os homens. Isso mudou com a tomada de Jerusalém por Saladino, que motivou os monarcas a mobilizarem seu pessoal, mas o cruzado ministerial, minnesänger, se preocupava mais e retratava mais aquilo que estava abandonando, ao invés da aventura que o aguardava.

Para entendermos a maneira como Felipe o Chanceler recepciona esse movimento das cruzadas, olhemos para a CB 47:

[1]	[1]
¡A todos crucifica	Crucifigat omnes
la segunda cruz del Señor,	Domini crux altera,
la nueva herida de Cristo!	nova Christi vulnera!
El árbol de salvación	arbor salutifera
se ha perdido. El sepulcro	perditur; sepulcrum
es asolado por un pueblo extranjero	gens evertit externa

⁴⁷³ Idem, p. 18.

⁴⁷⁴ Idem, p. 21.

con brutalidad; antes llena de gente,	violente; plena gente
ahora sola se queda la ciudad;	sola sedet civitas;
el funesto cabrito arrebatada al cordero;	agni fedus rapit hedus;
llora al perder de su dote el caudal	plorat dotes perditas
la esposa Sión; fue castigado	sponsa Sion; immolatur
Ananías; fue doblado	Ananias; incurvatur
el cuerno de David. Es flagelado	cornu David; flagellatur
el puro;	mundus;
por los injustos es rechazado,	ab iniustis abdicatur,
por el que con justicia será juzgado	per quem iuste iudicatur
el mundo.	mundus.
[2]	[2]
¡Qué justo duelo!	O quam dignos luctus!
El rey de todos va al destierro,	exulat rex omnium,
el báculo de los fieles	baculus fidelium
sufre el oprobio	sustinet opprobrium
de los infieles;	gentis infidelis;
la parte que es total,	cedit parti gentium
cede ante los paganos, la tierra real	pars totalis; iam regalis
con el mortero y el ladrillo	in luto et latere
trabaja, lamenta	elaborat tellus, plorat
que Moisés se canse.	Moysen fatiscere.
¡Hombre, de Dios apiádate!	homo, Dei miserere!
¡Hijo, protege el derecho del padre!.	fili, patris ius tuere!
¡Busca lo seguro en la inseguridad,	in incerto certum quere,
del caudillo	ducis
de los caudillos el botín gana	ducum dona promerere
y de la luz de las luces de verdad	et lucrare lucem vere
desfruta con holganza!	lucis!
[3]	[3]
¡Tú, que vas señalado	Quisquis es signatus
con la marca de la fe,	fidei caractere,
prueba tu fe con tus acciones,	fidem factis assere,
destroza los rugientes	rugientes contere
cachorros de los leones!	catulos leonum,
¡Lleno de piedad contempla	miserans intueri
con corazón apesadumbrado el daño de Cristo!	corde tristi damnum Christi!
¡Lejano habitante de Cedar,	longus Cedar incola,
levántate, mira que no seas reprobado	surge, vide, ne de fide
por tu fe frívola!	reproberis frivola!
¡Vierte el sudor, como mártir de fe, en el combate	suda martyr in agone
con la esperanza de la recompensa de la corona!	spe mercedis et corone!
¡Abandona Babilonia	derelicta Babylone
y lucha	pugna
por la patria celestial,	pro celesti regione,
por el agua de la vida! ¡Forja tu paz	aqua vite! te compone
en la lucha!	pugna! ⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 126-128.

[1] A todos crucifica / a segunda cruz do Senhor / a nova ferida de Cristo! / a árvore da salvação / foi perdida. O sepulcro / é assolado por um povo estrangeiro / com brutalidade; antes cheia de gente, / agora sozinha fica a cidade;/o cabrito funesto arrebatou o cordeiro;/ chora ao perder do seu dote o caudal / a esposa Sião; Ananias / foi castigado; foi dobrado / o chifre de Davi. O puro / é flagelado / pelos injustos é rechaçado,/ por ele que com justiça / o mundo será julgado.

[2] Que duelo justo!/ o rei de todos vai ao exílio,/ o báculo dos fiéis / sofre o opróbrio / dos infiéis;/ a parte que é total,/ cede aos pagãos, a terra real / com o morteiro e o ladrilho / trabalha, lamenta / que Moisés se canse./ Homem, tenha piedade de Deus! / Filho, proteja o direito de seu pai! / busca o seguro na insegurança / da cidade / entre as cidades ganha o butim / e da luz das luzes de verdade / desfruta com folga!

[3] Tu, que vai marcado / com a marca da fé / prova sua fé com suas ações / destroça os roncadores / cachorros dos leões! / contempla cheio de piedade / com coração enlutado o dano de Cristo! / longínquo habitante de Cedar,/ levanta-te, olha o que não seja reprovado / por sua fé frívola! / verte teu suor, como mártir de fé, no combate / com a esperança da recompensa da coroa! / abandona a Babilônia / e luta / pela pátria celestial / pela água da vida! forja tua paz / na luta!)

O primeiro verso dessa canção faz referência à Carta aos Hebreus⁴⁷⁶, na qual o interlocutor (não há consenso entre os teólogos de que se trata de São Paulo ou outra pessoa anônima de seu círculo) diz que se Cristo ressuscitasse, seria novamente crucificado pelos descrentes. Essa “segunda cruz” é para Felipe a cidade de Jerusalém, conforme indica Cartelle⁴⁷⁷, e é interessante perceber como essa referência se constrói, de forma a identificar aqueles que se recusam a pegar em armas para defender a Terra Santa com os descrentes que não reconheceriam Cristo e o crucificariam outra vez, se um dia retornasse. A ida a Jerusalém é, portanto, uma prova de fé, já que no verso seguinte, “a árvore da salvação/ se perdeu”, identifica a primeira crucificação com a cidade santa e dá a dimensão de sua importância. Se o símbolo do martírio de Cristo não está em posse dos cristãos, a sua salvação também se perde. Nos versos seguintes, Felipe descreve o mal que recai sobre a Terra Santa através de uma série de referências bíblicas: o “funesto cabrito que arrebatou o cordeiro” faz alusão a Deus que separa os homens bons dos ruins baseado em sua predisposição para fazer o bem e ajudar ao próximo, assim como o pastor separa os cordeiros dos cabritos⁴⁷⁸; logo os maus homens, os egoístas e injustos, se sobrepõem aos justos em uma inversão de valores.

Outra imagem evocada é a da Igreja (Sião, esposa de Cristo), que chora a perda de seu dote, mais uma vez ligando a cidade de Jerusalém a uma propriedade de Cristo e da cristandade. Em seguida há uma referência a um Ananias, e Cartelle identifica esse personagem como sendo um falso profeta que incitou o povo a se rebelar contra

⁴⁷⁶ BÍBLIA, *Op. Cit.* Hebr. 6,6. p. 2087-2088.

⁴⁷⁷ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 139.

⁴⁷⁸ BÍBLIA, *Op. Cit.* Mateus, 25, 32-46. p. 1750.

Nabucodonosor, rei da Babilônia, o que era oposto à Sua vontade⁴⁷⁹ e que faz com que Deus o castigue com a morte. No entanto, essa referência parece desconectada com o tema geral da estrofe, uma vez que esse Ananias, seguindo a tradição cristã, mereceu o castigo imposto por Deus, enquanto as estrofes anteriores trazem exemplos de injustiças. Isso se deve ao fato de que há vários personagens bíblicos com esse nome, tanto no antigo quanto no novo testamento; enquanto no antigo testamento, com exceção desse Ananias falso profeta, os outros não parecem ser particularmente bons ou ruins, no novo testamento há apenas um Ananias “bom”, que era residente em Damasco e que foi instruído por Deus a procurar Paulo e curar-lhe a visão⁴⁸⁰, sendo descrito por este como um homem justo. Hilka e Schumann aludem para as diversas possibilidades de compreensão a depender de qual Ananias Felipe poderia estar falando, e que ao fim e ao cabo essa referência tem um significado de que a graça de Deus é sacrificada⁴⁸¹. Partindo dessa interpretação, podemos pensar na possibilidade de que o Ananias evocado por Felipe pode ser esse que curou Paulo, por dois motivos: o primeiro é a natureza da canção de cruzada, feita para ser propagada e atrair com ela o máximo de devotos possíveis para as hordas da Cristandade rumo à Terra Santa, e o segundo, diretamente relacionado, é de que é uma referência à Paulo e sua carta aos hebreus que abre a canção, além do fato de que este é um dos poucos que faria sentido referenciar dessa forma, para se manter no tema das injustiças evocado pelos versos que o antecedem. O verso seguinte, “o chifre de Davi foi dobrado”, significa que o símbolo da força e da saúde de Davi⁴⁸², um rei cujo maior feito foi ter derrotado o gigante Golias, foi derrotado. O verso seguinte, “é flagelado o puro” e os que o seguem no final da estrofe, parece conversar, segundo Cartelle, com a estrofe 4 da canção 42, de Gautier de Chatillôn ou de seu círculo. Naquela, o eu lírico diz que Roma já não é mais pura, e que foi tomada pela ganância, enquanto nesta a causa desse flagelo não são problemas internos, mas externos com a tomada de Jerusalém, e essa é uma interessante possibilidade de contato entre dois de nossos personagens, ainda que na forma de suas canções.

A segunda estrofe segue a mesma temática, abordando através de diferentes imagens a tomada de Jerusalém e o seu significado para a cristandade. O “rei desterrado” e o “báculo dos fiéis” descrevem Jerusalém como território, o berço da Cristandade, mas também como a própria fé, personificada no báculo, ou seja, na cruz. É importante pontuar uma escolha de tradução de Cartelle que pode causar confusão, no entanto. No verso 5, Felipe o Chanceler se

⁴⁷⁹ evento narrado em Jeremias, 28. Idem, p. 1413-1414.

⁴⁸⁰ descrito em Atos, 9, 10-19. Idem, p. 1917.

⁴⁸¹ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 893.

⁴⁸² essa referência se encontra no evangelho de Lucas, 1, 69. BÍBLIA, *Op. Cit.* p. 1789.

utiliza da expressão *gentis infidelis*⁴⁸³, genitivo singular que indica que a ação, o opróbio de tomar Jerusalém, foi cometido pelo “povo infiel”. No verso 7, o substantivo *gens* é retomado em “*cedit parti gentium*”, que se refere a “parte total”, uma referência, segundo Cartelle, à própria cristandade como fé universal. Notamos que o termo não muda, nem o caso em que é utilizado, já que *gentium* é genitivo plural de *gens*, o que indica que se trata dos mesmos “*gentis infidelis*”, mas o editor optou por utilizar os termos “pagãos” e “infiéis” como sinônimos. Uma das hipóteses para essa escolha é a possibilidade de manter o sentido geral de “não cristãos” ao mesmo tempo em que evita a repetição de palavras que não soa tão bem no espanhol, uma língua sem declinações substantivas, do que soa no latim. No entanto, essa escolha de tradução abre espaço para uma discussão importante sobre a forma como os muçulmanos são representados nas fontes medievais, especialmente as que tratam das convocações para as Cruzadas. Viviane Lima, em seu estudo sobre algumas fontes que retratam as primeiras três cruzadas, fez um mapeamento dos termos usados em alguns documentos, como o relato do monge Roberto sobre a convocação à cruzada feita por Urbano II (em que os termos “bárbaro” e “infiel” são utilizados). Já na bula papal *audita tremendi*, e no *Itinerarium*, todos os três termos (pagão, infiel e bárbaro) estão presentes e são usados para representar os muçulmanos não como sinônimos, mas como se esses povos fossem o amálgama de todos os inimigos da Cristandade, ao mesmo tempo pagãos, infiéis e bárbaros.⁴⁸⁴

Os versos seguintes fazem referência ao trabalho dos judeus no Egito, na ocasião da diáspora (“a terra real/ com o morteiro e o ladrilho/ trabalha, lamenta, / que Moisés se canse) em referência à duas passagens do livro do Êxodo: a primeira se referindo aos tipos de trabalho que os judeus eram obrigados a desempenhar pelos egípcios, sempre extenuante e ligado à construção, como fabricação de tijolos⁴⁸⁵, e a segunda se referindo à passagem em que os judeus enfrentam um homem chamado Amalec e seu exército. Posicionado acima do combate, Moisés mantinha suas mãos erguidas para o céu, o que fazia os judeus vencerem, mas quando abaixava as mãos, Amalec vencia. Então dois homens, Aarão e Hur, seguravam-lhe os braços e colocaram uma pedra para que Moisés pudesse se sentar, e assim Amalec foi derrotado⁴⁸⁶. Essas imagens evocadas por Felipe tem o objetivo de lembrar aqueles que ouviam a canção dos sacrifícios não somente de Jesus, mas de muitos outros homens pela

⁴⁸³ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.*, p. 126.

⁴⁸⁴ LIMA, V. V. *Ricardo I e Saladino: um estudo historiográfico sobre a criação da identidade árabe e a fundamentação da Terceira Cruzada (1189 -1192)* Monografia de Conclusão de Curso. Chapecó: Universidade Federal da Fronteira Sul, 2021. p. 16-18.

⁴⁸⁵ BÍBLIA, *Op. Cit.* Êxodo 1, 14. p. 103.

⁴⁸⁶ Idem, Êxodo, 17, 8-16. p. 126.

terra santa e por Deus, que com a presença de infiéis fazia com que todo esse sacrifício se perdesse, logo os versos seguintes levam esse sentimento de piedade para com os servos de Deus ao extremo, ao exortar os cruzados a “se apiedarem de Deus”, e que os filhos “protejam o direito do pai”, o que ao mesmo tempo eleva as paixões dos cruzados e inverte a fórmula habitual de oração, em que o pecador pede perdão a Deus e o pai protege o filho. Logo em seguida, porém, há outros motivos listados para empreender na Cruzada: “ganha o botim da cidade das cidades”, o que é interessante pois a retomada de Jerusalém viria acompanhada de saques aos muçulmanos que ali residiam e esse verso parece dar o aval para que esses saques aconteçam, ou ao menos listá-los como uma vantagem da expedição. Há nessa escolha um duplo sentido, uma vez que para além do sentido material, que seria provavelmente a primeira lembrança daqueles que estariam ouvindo a canção, há também um sentido espiritual, ligado à lírica de Felipe o Chanceler e indicado pelo verso “busca o seguro na insegurança”. O seguro, nesse caso, seria a fé e o serviço à Deus, tema de várias de suas outras canções, e a insegurança é claramente o conflito. Além disso, Felipe também inclui o aspecto de peregrinação e expiação dos pecados que é alcançado ao adentrar na cidade santa, com o verso “e da luz das luzes de verdade/ desfruta com prazer”.

Por fim, a terceira estrofe se direciona para os cruzados “que vão marcados pelo sinal da fé”, ou seja, por sua indumentária, para que destruam o inimigo de maneira voraz e violenta, em vingança causada pelo pesar pela destruição da cidade santa. O “longínquo habitante de Cedar” é uma referência a uma tribo que vivia nos desertos da Arábia⁴⁸⁷ e uma exortação a todos os cristãos, independentemente de quão longe vivem de Jerusalém, para se juntarem às hordas cruzadas. Participar da Cruzada é provar que a fé não é frívola, como dizem os versos de Felipe, mas sim forte o suficiente para se martirizar em batalha em nome da fé. A “recompensa da coroa” é uma referência à primeira carta aos Coríntios. Nela, Paulo defende um modo de vida regrado, como de um atleta que se abstém de tudo para conseguir uma “coroa perecível”, ou seja, a vitória simbolizada pela coroa de louros. Os cristãos, por outro lado, devem se abster de tudo e seguir os ensinamentos de Cristo, para assim conseguirem uma “coroa imperecível”, ou seja, a recompensa da vida eterna.⁴⁸⁸ Felipe, ao invocar essa imagem, equipara a batalha nas Cruzadas à esperança de receber a graça da vida eterna, obtida através de uma vida inteira de sacrifícios. “Abandonar a Babilônia” e “lutar

⁴⁸⁷ presente em Salmos, 119, 6. *BÍBLIA, Op. Cit.* p. 997. Interessante notar que no contexto bíblico, Cedar e outra localidade, Mosoc, são utilizados como sinônimos de bárbaros. Pode-se inferir que com essa convocação, Felipe busca abranger não somente a cristandade ocidental, por mais longínqua que esteja de Jerusalém, mas também os cristãos que vivem no Oriente, em contato direto com os muçulmanos.

⁴⁸⁸ *BÍBLIA, Op. Cit.* Primeira carta aos Coríntios, 9, 24-25. p. 2004.

pela pátria celestial” é um convite a deixar para trás a vida comum nas cidades e lutar por um ideal maior e muito mais edificante, e não deixa de chamar a atenção o último verso dessa canção, “forja sua paz na luta”, porque se refere tanto ao ideal comum da recuperação de Jerusalém para a cristandade, mas também para a paz interior dos cristãos que se arriscam nessa batalha, no lugar daqueles que não comparecem a esse chamado e carregam essa culpa até o fim de suas vidas.

Olhemos agora para a canção anônima que sucede a canção de Felipe no cancioneiro, de tema bastante similar:

[1]	[1]
Todos corren a la llamada	Curritur ad vocem
y al sonido del dinero;	nummi vel ad sonitum;
esa es la llamada que agrada.	hec est vox ad placitum.
Todos, transgrediendo el derecho,	omnes ultra debitum,
como muestran los exemplos,	ut exempla docent,
nos afanamos en lo prohibido.	nitimur in vetitum.
¡Apréndete sus costumbres y sus caminos,	disce morem et errorem,
vete y haz tú lo mismo!	fac et tu similiter!
¡No te abstengas de nada en esta vida,	hac in vita nichil vita,
vive así y no busques otro camino!	vive sic, non aliter!
Vive según del clero la medida,	cleri vivas ad mensuram,
que, de acuerdo con el censo, da su veredicto.	qui pro censu dat censuram.
Cuando lanzas tu red,	quando iacis in capturam
a la captura,	rete,
contemplas las mies ya madura;	messem vides iam maturam;
tú al menos gana	et tu saltem per usuram
con usura.	mete!
[2]	[2]
Si alguien estre esta gente	Si quis in hoc artem
no dominase esta arte,	populo non noverit,
gracias a la cual el mundo vive,	per quam mundus vixerit,
elija esta parte	omnia cum viderit,
para que no se achique.	eligat hanc partem
A lo que quieras atrévete con dolo, con fraude,	aut nichil decreverit:
poner a Tais complace.	quod vis, aude dolo, fraude,
Complace al mundo, en verdad,	mos gerendus Thaidi.
así lo creo, nada está prohibido.	mundo gere morem, vere
¡Nada a la ley está sometido!	nil vitandum credidi.
¡Nada al derecho está constreñido!	legi nichil sit astrictum,
Sancionado quede este edicto	iuri nichil sit addictum!
para ti.	sanciatu hoc edictum tibi.
Donde la virtud es un delito,	ubi virtus est delietum,
para Dios no queda ningún sitio	Deo nichil est relictum
allí.	ibi. ⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ HILKA, A. SCHUMANN, O. *Op. Cit.* p. 128-130.

([1] Todos correm à chamada / e ao som do dinheiro; / essa é a chamada que agrada. / Todos, transgredindo o direito,/ como mostram os exemplos / nos afanamos no proibido. / aprende seus costumes e seus caminhos,/ veja e faça tu o mesmo! / não te abstenhas de nada nessa vida / vive assim e não busques outro caminho! / vive segundo a medida do clero, / que de acordo com o censo, dá seu veredito./ quando lanças sua rede / à captura / contempla o trigo já maduro; / tu ao menos ganha / com usura.

[2] se alguém entre essa gente / não dominasse essa arte,/ graças à qual o mundo vive,/ eleja essa parte / para que não se encolha./ Ao que queres, se atreva com dolo, com fraude,/ põe-se a agradar Taís./ Agrada ao mundo, em verdade / assim eu creio, nada está proibido. / Nada está submetido à lei!/ nada está constrangido ao direito! / fique sancionado esse edito / a ti./ onde a virtude é um delito / para Deus não resta nenhum lugar / ali.)

No parágrafo introdutório à essa canção, Cartelle aponta que as duas canções tem uma estrutura melódica similar, o que fortalece a hipótese de que sua sequência tenha sido porposital para oferecer um contraste entre os “bons” e os “maus” cruzados⁴⁹⁰. Percebemos, portanto, que existem elementos importantes que ligam ambas as canções, desde o posicionamento delas no cancioneiro, uma seguinte à outra, até os aspectos formais que fazem com que, em performance, possam ser unidas como uma única canção. Thomas Payne comenta da autoria apenas da canção 47, atribuindo-a a Felipe o Chanceler, como já mencionamos, então não há confirmação de que a segunda canção também seja de autoria de Felipe. Mas a estrutura e a melodia de ambas as canções podem sugerir que a primeira serviu de inspiração para a segunda, ou até mesmo lhe seja uma paródia, hipótese que encontra fundamento no aspecto satírico dos versos da 47a. Na primeira estrofe, o eu lírico pinta uma imagem de ganância cercando o chamamento para as cruzadas: aqueles que ouvem o chamado ouvem na verdade o som das moedas e se prontificam ir à Terra Santa, “transgredindo o direito”, ou seja, o propósito edificante da guerra santa, “como mostram os exemplos”, de muitos que se juntaram às hordas cristãs com o pensamento do lucro que os esperava, “nos esforçamos no proibido”. Esse último verso é uma referência aos Amores de Ovídio, que contextualizado, fala sobre o efeito da proibição nas vontades no desejo de transgredir as regras, em que quanto mais se proíbe, mais a vítima dessa proibição luta contra e tenta desobedecer: “pomos esforço no que nos é proibido e sempre desejamos o que nos é negado”⁴⁹¹.

No caso da canção, a proibição é em relação aos saques às populações muçulmanas e outras que vivam entre os reinos ocidentais dos quais saem os cruzados e Jerusalém, e o uso de Ovídio dá a entender que a proibição vinda do papado só fez aumentar o anseio de saquear

⁴⁹⁰CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* p. 141.

⁴⁹¹ OVIDIO. *Amores e Arte de Amar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 181. Se trata especificamente do livro 3, elegia 4 verso 17.

e roubar as riquezas das pessoas pelo caminho, pois o papado não confia nos cavaleiros e que sua fê seja suficiente para impedir que hajam de maneira tortuosa. Percebemos até aqui que Felipe o Chanceler não utiliza muitas referências aos autores pagãos, embora provavelmente conhecesse suas obras; logo a aparição de Ovídio pode apontar para uma autoria anônima que conhecia tanto as canções de Felipe quanto os programas universitários e das escolas catedrais, um goliardo que teve contato com ambos, além, é claro, da possibilidade de autoria do próprio Felipe.

A referência à Ovídio é imediatamente sucedida a uma referência ao evangelho de Lucas: “aprenda seus costumes e seus caminhos, veja e faça você o mesmo” faz alusão a um dos mandamentos de Jesus, que é “ama ao próximo como a ti mesmo, faça isso e viverás”⁴⁹². O evangelho aqui é usado com um sentido satírico e inverso, o “faça isso e viverás” não se trata de amar a Deus e ao próximo como no original, mas sim de amar o dinheiro e seguir o mau exemplo do próximo. Esse sentimento é ampliado nos versos seguintes, ainda em termos de inversão, pois ao invés de abster-se, jejuar, viver em justa medida, o eu lírico exorta o ouvinte a fazer o contrário: viver de acordo com os impulsos, sem abstenções, e “segundo a medida do clero/ que, de acordo com o censo, dá seu veredito”. Podemos interpretar esse verso tanto no sentido de que a proibição do clero de se praticar os saques, como estabelecemos, incentivaria os cavaleiros a desobedecer, quanto no sentido de seguir o exemplo dos atos do clero, que repetidas vezes é representado como ganancioso e corrupto dentro do cancionero, especialmente por Felipe o Chanceler e Gautier de Chatillôn.

Em seguida, o verso “quando lanças sua rede para captura” é uma referência à outra passagem de Lucas⁴⁹³, em que Simão, um pescador, é ordenado por Jesus para lançar as redes ao lago, após uma noite de trabalho sem capturar nada, e como milagre, após obedecer a Jesus, seu barco se enche de peixes, e esse milagre o faz se juntar à comitiva de Cristo. Da mesma forma, o verso “contemplas o trigo maduro” é retirado do evangelho de João⁴⁹⁴, em outro episódio no qual Jesus antecipa a colheita do trigo para que os camponeses o pudessem seguir. Combinadas, essas duas referências dão a dimensão de que ir a Jerusalém é abandonar a vida no ocidente, as propriedades e o ganha pão, como fizeram os personagens bíblicos; mas ao invés de peixes ou trigo, os cruzados “ao menos ganham com usura”. Como sabemos, a usura é o pecado de empréstimo de dinheiro a juros, comumente identificado aos judeus. Como os judeus não se juntam às cruzadas, podemos pensar que essa referência à usura alude

⁴⁹²BÍBLIA, *Op. Cit.* lucas 10, 27. p. 1808.

⁴⁹³Idem, Lucas 5, 1-11. p. 1796

⁴⁹⁴Idem, João, 4, 34-38. p. 1851-1852.

a um enriquecimento propiciado pelos saques e aumentado, após o retorno, através da prática usurária.

Na segunda estrofe, há nova referência à Ovídio, desta vez à Arte de amar. O livro I dessa obra se inicia com “se alguém das nossas gentes não conhece a arte de amar”⁴⁹⁵, e o goliardo repete a fórmula, mantendo a simetria entre as duas estrofes e transformando o significado original da arte de amar entre dois indivíduos para o amor ao dinheiro, o que fica evidente no verso que segue em que o eu lírico clama que é essa arte (a do roubo e da pilhagem) que faz o mundo viver. Imediatamente seguinte à referência de Ovídio há nova menção ao evangelho de Lucas, inclusive o mesmo capítulo correspondente à estrofe anterior⁴⁹⁶, ampliando a dimensão espelhada das duas estrofes. Nessa passagem, Jesus está na presença de duas mulheres, e enquanto uma faz os afazeres da casa, outra permanece ao seu lado e lhe ouve, e ele então elogia a mulher que não se preocupa com as coisas mundanas, mas sim com seus ensinamentos. Em conjunto, os cinco primeiros versos passam a mensagem clara de que se alguém vai para a cruzada sem saber da natureza gananciosa de muitos que nela empreitam, que escolham então se juntar a eles em sua ganância e seus excessos. Os versos que seguem reiteram esse posicionamento, de que os cruzados devem se entregar a esses comportamentos, inclusive sexuais ao mencionar o nome Tais, que segundo Cartelle, é uma referência a uma famosa prostituta ateniense, cujo nome se transforma em sinônimo de sua profissão. O eu lírico reitera: “nada está proibido” e este é o edito em que os cruzados se baseiam. Em uma nota amargurada, a canção termina por expressar o sentimento de descontentamento do eu lírico ao mesmo tempo em que reitera o teor satírico desses versos por meio da inversão de valores: “onde a virtude é um delito/ não sobra para Deus nenhum lugar ali”.

Jean Flori, a respeito da forma como os muçulmanos são retratados nas canções de gesta circulantes na Cristandade, aponta que o tema da guerra santa era triplamente atraente para o cristão medieval: primeiro, o tema do apocalipse e do anticristo era muito popular; segundo os relatos dos cruzados e os sermões dos padres atraíam as pessoas e, por fim, os boatos sobre Maomé e o islamismo agradavam e entretinham as pessoas. Por todos esses motivos, os cristãos cruzados tinham uma visão distorcida dos muçulmanos, negativa, que despertava a hostilidade. O sucesso das canções de gesta do século XII é parcialmente

⁴⁹⁵ OVIDIO. *Amores...* Op. Cit. p. 263. Em latim, os dois versos são idênticos: no *Carmina Burana*, temos “Si quis in hoc artem populo non noverit” hilka e schumann 130, enquanto no *Ars Amatoria* temos “Siquis in hoc artem populo non novit amandi”. retirado de <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.artis1.shtml> acesso em 24/01/2023.

⁴⁹⁶ BÍBLIA, Op. Cit. Lucas 10, 42. p. 1808.

explicado por essas histórias narrarem os feitos dos carolíngios contra os sarracenos, e as epopeias cristãs também tratam de “reconquistas” ao infiel, ao pagão, ao idólatra e que retratam esses povos à luz do que os cristãos pensavam dos muçulmanos de sua época.⁴⁹⁷ O autor aponta que os jograis não foram os inventores dessas imagens, mas que as difundiam entre um público ouvinte composto majoritariamente de cavaleiros, nas cortes e salões principescos, bem como os clérigos, que também reproduziam essas imagens e endorsavam certos estereótipos contra os muçulmanos, e o autor traz o exemplo de Guilherme de Nogent, que justifica as falas “falsas” contra Maomé pois seriam de dano menor aos cristãos do que o que o Islã teria causado com sua mera existência. Logo, cronistas e jograis, mesmo em contato direto com o Islã, preferiam perpetuar estereótipos falsos de idolatria e luxúria, relacionada ao paganismo pré-cristão, do que retratar aquilo que viam, alimentando assim animosidades ao invés de aproximação cultural.⁴⁹⁸

Sobre esse assunto do tratamento dispensado aos muçulmanos nas canções goliardas e a forma intercambiável na qual os versos utilizam as palavras bárbaro, infiel e pagão para se referir aos muçulmanos. Na canção 47, vimos que o termo usado para se referir aos muçulmanos é “infiéis”, com o original trazendo a expressão “gentis infidelis”. Nas outras canções sobre as cruzadas presentes no *Carmina Burana*, porém, os termos variam entre “gentilitas”, ou seja, pagãos, na canção 46; “barbaros” e “pagani” na canção 50, e “pagani” na canção 51a e 52. É interessante perceber a forma como essas designações para os muçulmanos se fazem presentes nessas canções, especialmente tratando-se de Felipe o Chanceler que muito provavelmente nunca se dirigiu à Terra Santa, vivendo sempre nos arredores de Paris. A forma como o estereótipo é construído, em nome da animosidade entre cristãos e muçulmanos, que descarta até mesmo as experiências pessoais desses peregrinos e cruzados ao se depararem com aqueles diferentes deles, provam o alcance desse discurso e de sua proliferação, evidente na forma como as três designações, pagão, infiel e bárbaro, são usados como sinônimos não somente nesse pequeno recorte documental no *Carmina Burana*, mas também na poesia sobre cruzadas de maneira geral.

⁴⁹⁷ FLORI, J. *Guerra Santa, Yihad, Cruzada: violencia y religión en el cristianismo y el islam*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004. p. 139-140.

⁴⁹⁸ Idem, p. 141-143.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho com poesia lírica no campo da historiografia pode nos proporcionar uma visão mais nuançada da sociedade que a produziu, pois através da poesia é possível perceber as angústias, as graças, os, ódios e os amores dos (no nosso caso específico) homens do passado, o que oferece mais aprofundamento às análises de processos históricos. Através do estudo do *Carmina Burana*, é possível desmistificar, ainda que de maneira incipiente, as figuras dos estudantes anônimos chamados de goliardos, que ganham fama de serem boêmios, arruaceiros e vagantes (o que, em alguma medida, se aplica a uma parte desse contingente de músicos, *performers*, diríamos hoje). Pudemos demonstrar que os goliardos são um grupo complexo e heterogêneo de indivíduos que são identificados sob esse termo guarda-chuva, que não lhes é muito lisonjeiro. O olhar detido à sua lírica permite lançar luz a um mundo de estudantes letrados e as formas como eles processam os acontecimentos de seu contexto. Nesse sentido, o século XII, período em que viveram os três goliardos selecionados por nós para serem o foco do nosso trabalho, foi um século propício para a propagação de ideias, pois foi o período em que surgem tanto os espaços físicos das universidades e a expansão das escolas catedrais, como também o período em que a Cristandade se abre para discutir novas ideias vindas do Oriente e da antiguidade. Para tanto, as escolas (que não mais são responsabilidade exclusiva dos monges) elaboram um método de produção de conhecimento baseado no debate, na exegese, na reflexão, que é a escolástica. Um período em que o comércio floresce e os cristãos se deslocam mais do que nunca, rumo à terra santa para professar sua fé ou para batalhar contra esse inimigo eleito, o muçulmano, ou rumo à outros mercados e à busca de relíquias, objetos sagrados para abençoar igrejas e, assim, criar novos focos de peregrinação.

As canções dos goliardos são complexas em si mesmas pois são compostas com um público culto em mente, uma vez que as línguas utilizadas são o latim, em sua grande maioria, e em algumas canções há versos em médio alto alemão, normalmente os refrões. Carregadas de referências bíblicas e aos clássicos poetas romanos pagãos, e que são construídas de modo a retratar uma sociedade em movimento, que nem sempre caminha na direção que o poeta considera justa ou certa; logo na abertura do códice, feito para preservar essa lírica estudantil, temos Gautier de Chatillôn denunciando os abusos cometidos por membros do clero no que concerne ao dinheiro e seu acúmulo. Essa canção dá o tom do segmento satírico moral: canções mordazes, de tom indignado, que remetem ao tom de Horácio e Juvenal e que se volta para a instituição detentora de maior poder e influência na

Cristandade, que é a Igreja e seus membros. Há muito tempo os ideais de pobreza e afastamento do mundo não refletem a realidade da Igreja medieval, apesar da retomada constante dessa ideia nas falas dos pensadores da Igreja. As ordens monásticas, especialmente a ordem de Cister, é um fruto da aplicação dessas idéias à realidade, fruto de um descontentamento de monges que pensam que a ordem vigente de Cluny foi desvirtuada pela riqueza, dentre eles Bernardo de Claraval.

Ao recortarmos desse segmento satírico moral as canções de autoria conhecida, nosso olhar se torna mais direcionado. Luís Antônio de Villena descreve em sua obra dois tipos de goliardos, os intelectuais e os boêmios. Sua obra tem um caráter de divulgação e não se apresenta como um estudo acadêmico sobre o tema, o que não quer dizer que não foi elaborada com rigor e consulta à bibliografia disponível, já que seus pares espanhóis têm se dedicado ao estudo do *Carmina Burana* há algumas décadas. No entanto, a intencionalidade da obra pediu por algumas simplificações, que por sua vez buscamos olhar mais de perto, para as nuances que o ato de separar em duas categorias homens vastamente diversos inevitavelmente apaga. Eu diria que, de fato, os goliardos mais “intelectuais”, ou que expressam em sua poesia uma erudição mais refinada, por meio de intrincadas redes de referência poética e bíblica, provavelmente não eram tão boêmios. É até um pouco estranho imaginar uma pessoa como Felipe o Chanceler, que como vimos, fazia dos excessos do clero um alvo constante de críticas, vagando pelas cidades e causando alvoroço nas tabernas da Cristandade. Por outro lado, é inegável que goliardos tratados pelos especialistas como “boêmios”, como o Archipoeta, não eram insuficientes em se tratando de técnica lírica e de referências, e representassem essa vida errática e em constante movimento com uma maestria que denota toda a sua erudição.

Não podemos esquecer que o *Carmina Burana* também é uma compilação, de uma lírica estudantil que circulava, na época da feitura do manuscrito, há pelo menos um século nas escolas e universidades da Cristandade Latina. Por ser uma compilação, ela reúne em si uma infinidade de temas, abordados por uma infinidade de indivíduos; logo, qualquer categorização irá incorrer em reducionismos. No entanto, isso não quer dizer que não podemos traçar recortes temáticos dentro desse cancioneiro, para além dos três segmentos temáticos instaurados pelo próprio compilador medieval, afinal os temas conversam entre si, bebem das fontes uns dos outros, e não é absurdo pensar que esses goliardos, anônimos ou não, eram familiares com as canções uns dos outros. Também não é absurdo pensar que, na época em que circulavam, essas canções poderiam muito bem ter autoria conhecida e que esse conhecimento desses indivíduos se perde com o tempo, restando algumas poucas atribuições

possíveis de serem feitas por filólogos e críticos literários contemporâneos. Porém, essas poucas atribuições já nos dizem muitas coisas, sobre o modo de viver de alguns desses goliardos, sobre as pessoas com quem eles conviveram, quem eles admiravam e o que liam, o que consideravam bom e edificante, ou ruim e desvirtuante, e o olhar para as três personalidades que elencamos como tema do nosso trabalho nos proporciona uma visão maior dessas dinâmicas.

Nesse sentido, olhar para os dados biográficos dos autores logo no começo do trabalho nos auxiliou a entender o universo mental no qual cada um deles estava inserido, e a forma como suas carreiras influenciaram nas formas de construção de suas canções. Vimos que Pedro de Blois, por exemplo, era um homem que viveu boa parte de sua vida nas cortes, especialmente na corte Plantageneta, e que os temas das canções de sua autoria giram em torno dos desejos sexuais e da repressão destes em nome de uma vida de virtude. Como tivemos acesso às canções amorosas de Pedro de Blois, presentes no segmento seguinte do cancionero, vemos que o contato com as mulheres e a subsequente culpa que segue esse contato, permeia as canções satírico morais também. Não podemos esquecer que o ambiente das cortes é onde nasce a lírica cortesã, especialmente proeminente nas cortes francesas e ibéricas, cujos temas principais são justamente o amor, o sexo, e os sentimentos atrelados a essas questões do ponto de vista dessa virtude cristã, que perpassa essa lírica. Pedro de Blois, o escritor das cartas como o chamamos, vivencia em seu cotidiano essas duas facetas do amor: o aspecto proibido e visto com desdém, por parte dos *discursos* dos religiosos (o que por si só nos faz levantar as sobrancelhas pois, como diz o ditado, “se tem placa, tem história”) e o aspecto da expectativa, do encontro furtivo, da idealização da mulher por parte dos trovadores, que sabemos, não fica apenas no campo das ideias, refletindo a experiência, deles mesmos e daqueles de seu convívio. Se Pedro de Blois fosse um homem do claustro, por exemplo, nossa interpretação provavelmente tenderia para um lado mais sóbrio e de admoestação; veríamos seus versos como se fossem avisos, aos homens de seu convívio, para que estes vivessem o que lhes restasse da vida de maneira constricta e sóbria. No entanto, Pedro era um homem do mundo, que transitava entre as escolas e as cortes, enquanto mantinha relações com a Igreja, ainda que em cargos mais baixos. Era um goliardo circulante, erudito e que faz com que nossa interpretação de seus versos sempre tome um caminho dual: da sátira por meio da inversão e, é claro, da admoestação.

Gautier de Chatillôn, por sua vez, é um personagem e tanto. Comparadas com a magnitude do que representou o Alexandreis, suas canções presentes no *Carmina Burana* são muito mais singelas, mas não menos importantes. Como sabemos que seu épico sobre

Alexandre Magno circulou pelos quatro cantos da Cristandade, não é um absurdo pensar que suas canções líricas também tenham tido alguma circulação ao longo de sua vida. Diferentemente de Pedro de Blois, Gautier foi mais sedentário, e apontamos anteriormente que o goliardo incorreu em uma única aventura para longe de seus domínios, em Chatillôn e Lille. Gautier foi em busca de um lugar nos quadros da Igreja, diretamente na cidade em que fica o seu coração, Roma. Lá, o que ele viu inspirou todas as canções que abordamos neste trabalho, e ao sabermos que sua empreitada em Roma foi frustrada e que Gautier eventualmente retorna à Chatillôn para lecionar, entendemos que a forma com que os clérigos são pintados por suas palavras são, no mínimo, críticas. Sem adentrar no ramo da psicologia, é natural que a quebra de expectativas causadas por uma empreitada frustrada inspire um olhar menos, digamos, misericordioso para com os defeitos humanos desses clérigos. No entanto, não podemos abordar a poesia de Gautier apenas por esse viés, pois dessa forma incorremos em um reducionismo que cega nossos olhos para as nuances dos versos.

Gautier, assim como Felipe, parecem ser os mais envolvidos com a Igreja, em um sentido administrativo. Logo, suas vivências são permeadas pela dualidade entre discurso e prática, entre o que seus superiores na Igreja (afinal ambos ocupam cargos menores, e Gautier passa boa parte de sua vida como mestre em escolas) pregam e escrevem e a conduta diária, as pequenas e grandes corrupções desses clérigos vivendo em um mundo em que o dinheiro ganha novos significados e importância. Essa postura coloca ambos nossos goliardos em um pedestal de virtude e moral, na qual eles se veem superiores a esses bispos e padres pecadores e corruptos, ainda que Gautier, como vimos, tenha uma predileção por fórmulas poéticas de humildade. Essas fórmulas, no entanto, não transmite a humildade de seu interlocutor, mas servem como um elemento que realça ainda mais os desvios desses clérigos; um “enfermo entre os enfermos” e “desconhecido entre os desconhecidos” (CB 8) se sente na obrigação de denunciar esses membros do clero, quase como a criança que, em sua inocência, ousa apontar que o imperador está nu.⁴⁹⁹ Gautier, no entanto, não é inocente como a criança do conto, mas sim um homem que sabe exatamente o que está fazendo: sua maneira de construir a canção

⁴⁹⁹ No famoso conto de fadas de Hans Christian Andersen, no qual dois vigaristas, ao chegar no reino, convencem a todos de que possuem um tecido tão fino e requintado que apenas os sábios são capazes de vê-lo. Logo são contratados pelo imperador, que deseja ter roupas desse tecido mágico. Ninguém quer admitir que não consegue ver o tecido e, por consequência, admitir ser estúpido, logo os vigaristas apanham o dinheiro do imperador e fingem vesti-lo com sua nova roupa. O imperador sai em procissão pelo reino e nenhum de seus súditos aponta o óbvio, até que uma criança comenta que o imperador está de fato nu. Coincidentemente, Andersen se inspirou em um livro de exempla medieval preservado por Dom João Manuel, sobrinho de Afonso X, rei de Castela, que continha diversas histórias moralizantes circulantes na sua época, inclusive com várias histórias provenientes da tradição muçulmana. Para mais informações sobre a ligação de Andersen e Dom João, ver: https://andersen.sdu.dk/forskning/konference/tekst_e.html?id=10922 acesso em 08/05/2023.

deixa claro que todos os seus comentários são carregados de intencionalidade, e como vimos, a canção vai se tornando mais e mais crítica e incisiva sobre esses desvios, até que, na última estrofe, a fórmula retorna, a “humildade” é lembrada e a canção termina, em um movimento circular.

Através de nossas análises, pudemos ver um Gautier de Chatillôn que mistura, em versos intrincados e carregados de referências clássicas, talvez o goliardo que mais recorre ao imaginário mitológico greco-romano de nossa seleção, sua própria experiência dentro da corte papal com as suas opiniões acerca do contexto em que vive. Vimos que, em sua poesia, o “cisma” de 1159 toma proporções quase apocalípticas, quando a diacronia nos mostra que a Igreja, enquanto instituição, sobrevive muito bem a esse e a vários outros momentos de ruptura não somente na medievalidade, mas também na modernidade.

Essa canção sobre o cisma é, talvez, nosso melhor exemplo de “poesia de experiência”⁵⁰⁰ ou “lírica de realismo”⁵⁰¹ pois transmite exatamente isso: a experiência de um homem que vê a maior instituição de sua época em uma crise, consequência da Querela das Investiduras, como vimos. É a teocracia pontifícia posta à prova, o projeto ideológico dos papas medievais que é questionado por um imperador que não pode ser ignorado, que representa uma tradição de intervenção nos quadros da Igreja e que tem em suas mãos um reino unificado e que representa uma possível ameaça. Não nos espanta o tom alarmista da canção de Gautier, o tom incisivo no qual repreende esses clérigos que se dividem, que apoiam diferentes papas em diferentes locais. Ainda que para o olhar do historiador moderno essa questão de 1159 seja um marco menor, em vista de outras grandes e permanentes rupturas, para Gautier essa era sua realidade em constante mudança. Essa canção também nos revela o posicionamento ideológico de Gautier, pois ele manifesta apoio ao papa Alexandre III e, portanto, ao projeto político desse papa, às suas ideias. Esse tipo de posicionamento não é exatamente uma raridade dentro da poesia medieval, e há incontáveis exemplos de trovadores e minnesanger que manifestam desdém a um nobre ou monarca e apoio a outro, com uma infinidade de possibilidades de posicionamento entre esses dois extremos; porém, esses posicionamentos são muito interessantes de mapear e estudar, pois revelam redes de sociabilidade e lampejos de personalidade desses personagens tão distantes de nós, em tantos sentidos.

Por fim, Felipe, o Chanceler. Nosso goliardo mais prolífico quando se trata de poesia lírica, tanto dentro do *Carmina Burana* quanto em outros códices. Um homem profundamente

⁵⁰⁰ termo cunhado por Villena, na obra anteriormente citada.

⁵⁰¹ conforme demonstra Dronke, em sua obra “the medieval lyric” que citamos anteriormente.

envolvido com a catedral de Notre Dame, em Paris, e que fez toda a sua carreira enquanto chanceler, um cargo de menor monta e voltado para a administração das escolas da catedral e da Universidade de Paris, se dedicando à música. Dezenas de canções de sua autoria sobreviveram cristalizadas nos cadernos de hinos da catedral parisiense, e foram objeto de estudo de vários especialistas do campo da musicologia. Suas canções no *Carmina Burana*, porém, desviam um pouco da sacralidade para tratar das questões mundanas de seu cotidiano, das coisas que nosso personagem vivenciava no dia a dia da Igreja, do que via e ouvia falar em seus deslocamentos. Pela natureza de seu cargo, Felipe convivia com estudantes e mestres e vivia no coração de uma das maiores cidades da Cristandade Latina Medieval. Talvez por conta disso o tom de suas canções seja ainda mais moralizante e voltado para a caridade, a humildade e o combate à corrupção do clero pelo dinheiro. Vimos que a condição social de Felipe era fragilizada por sua origem bastarda; não chega até nós seu sobrenome, por exemplo. Felipe se identifica através de seu cargo, de sua função: antes de pertencer a uma casa nobiliárquica, ou a um lugar como os outros dois goliardos de nossa seleção, Felipe é o chanceler.

Felipe também é o único dos nossos três goliardos que pode ser ligado a uma canção sobre as Cruzadas, o que trouxe uma nova dimensão para a análise de seu conjunto de canções. As Cruzadas, como um fenômeno social, foram o grande acontecimento do período em que nossos goliardos viveram, e um dos únicos momentos da história em que a Igreja congrega tantos aliados para uma causa em comum. É o ápice da teocracia pontifícia e da noção de Cristandade, que se une contra um inimigo tão poderoso e organizado quanto, que são os muçulmanos.

Podemos dizer que, de uma maneira geral, o pano de fundo para todas as canções que analisamos neste trabalho é a noção de pecado e absolvição. O que é considerado pecado e o que fazer para ser perdoado e adentrar ao reino dos céus são preocupações que aparecem de forma praticamente unânime nas canções, e que se volta tanto para os próprios goliardos, em autorreflexão, quanto para os outros, em julgamento. A Cruzada é crucial nesse contexto por conta da possibilidade de uma “super” redenção, uma penitência tão poderosa que era capaz de expiar os mais perversos pecados, se fosse executada com as intenções certas. Os minnesanger, como vimos, dão a dimensão do sacrifício que era feito para empreitar na Cruzada, tanto no campo pessoal e emocional quanto no campo financeiro e no que diz respeito aos laços vassálicos, enquanto Felipe tem seu foco no aspecto do sagrado que permeia a busca por Jerusalém, e isso se deve a muitos fatores que não se limitam apenas ao fato de que Felipe não era cavaleiro, não estava ligado a um senhor por vassalagem e não

tinha obrigação de participar de uma expedição militar de similar monta. Temos que levar em conta a consistência de Felipe ao abordar esses temas em suas canções, a forma como ele pensava e que se deixa entrever em seus versos, e o contexto no qual ele estava inserido: dentre os clérigos, o discurso predominante sobre as Cruzadas também refletia o seu contexto, que pouco tinha a ver com as batalhas e os exercícios militares. Os clérigos se preocupam com as razões e as justificativas, enquanto os nobres e os guerreiros se preocupam com as formas de conquistar esse objetivo.

Ao selecionar esses três personagens, pudemos comparar as diferentes formas com que cada um deles aborda os temas em comum em suas canções, temas esses que motivam inclusive a divisão dentro do cancioneiro. Suas trajetórias de vida, ainda que bastante obscurecidas pela passagem do tempo, deixam entrever, em alguma medida, seus pensamentos, opiniões e personalidades, que se manifestam nas particularidades de estilo, de rima, de escolhas intertextuais de cada um desses homens. Durante a trajetória desse doutorado, estabelecemos que o rumo da análise seguiria os temas abordados por esses autores, daí nossa necessidade de olhar para todas as canções do segmento que tivessem alguma autoria. O recorte poderia ter sido diferente, abarcado mais ou menos autores se assim fosse possível dentro da fonte, ou optado por um tema específico e seguido as canções que tratassem dele sem nos preocuparmos com a questão da autoria, já bastante complexa quando pensada para a medievalidade. No entanto, Pedro de Blois, Gautier de Chatillôn e Felipe, o Chanceler descortinam para nós seu próprio mundo, seus posicionamentos e angústias e risos e choros, preservando suas essências humanas em verso. Diferentemente de grandes obras encomendadas, como o *Alexandreis* ou os livros de hinos de Notre Dame, as canções do *Carmina Burana* são, por si mesmas, despreziosas, uma válvula de escape para os sentimentos que atravessam esses homens e que são compostas para divertir e (às vezes) edificar seus pares, outros estudantes e mestres; são reações ao contexto de constante mudança das cidades medievais, por isso por vezes podem soar reacionárias, remontando à argumentos antigos sobre caridade, desapego do mundo, isolamento e oração. No entanto, nossas análises mostraram que, para além de uma primeira vista, as canções goliardas são mais do que reações a um contexto de mudança. São formas de digerir essas forças conflitantes, em que o novo, representado pelas mobilidades e dinâmicas de contato com outras culturas, entra em conflito com um sistema de mentalidades de uma cristandade que, pelas figuras de seus pensadores, se agarra a modelos de pensamento “seguros”, como a regra de São Bento.

Por fim, essas canções descortinam vivências que são, ao mesmo tempo, únicas e representantes de um contexto de uma Igreja que se vê nas cidades, nas cortes, e que abraça essa nova categoria de indivíduos que são os estudantes. Por seu status de clérigo, esses indivíduos usufruem de certos privilégios, mas também é esperado deles alguns comportamentos. Pelos diversos conflitos que ocorreram entre a população das cidades e os estudantes, que levaram a greves e até à dissolução temporária da Universidade de Paris, vemos que essa nova categoria também causa estranhamentos para além do claustro. Vários especialistas ao longo do tempo categorizam os goliardos junto a esses estudantes que confirmam o estereótipo de vagantes e boêmios, mas essa categoria de “goliardo” em si é mais complexa do que parece à primeira vista, abarcando diferentes vivências, e, portanto, diferentes formas de expressar essas experiências através da poesia. Dentre esses quadros, figuram membros que estão especialmente ligados às instituições, seja a Igreja, as cortes ou as universidades, como nossos três protagonistas, e ao descortinar seu próprio mundo, também descortinam outras possibilidades de se pensar a Idade Média.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, V. C. D. Vozes Dissonantes: as reações políticas à Terceira Cruzada na Germânia Imperial. *Medievalis*, vol. 1. (2), 2013, p. 1-26.

_____. ; SILVA, D. G. G. Kreuzlieder: encontros entre a poesia e a história acerca das expedições germânicas às Cruzadas (1188-1228) *História Unisinos*: vol. 22, nº3 , set./out. 2018, p. 331-346.

ASSMAN, S. J. Estoicismo e a helenização do Cristianismo. *Revista de Ciências Humanas*: Florianópolis, Vol. 11, n. 15, 1994, p. 27-33.

AVALLE, D'arco Silvio. *Sponsus*. Documenti di Filologia, 9, 1965.

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

BATISTA, R. B. *Hereges dialéticos*: um estudo sobre a escolástica nos séculos XI e XII. Tese de doutorado. Instituto de ciências humanas, Universidade Federal de Campinas. Campinas, 2021.

BENITO, J. P. Concilio Lateranense III. IN: OTADUY, J. VIANA, A. SEDANO, J. (eds.), *Diccionario General de Derecho Canónico*. Pamplona: Thomson Reuters Aranzadi, 2012, vol. II.

BÍBLIA. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

CALVENTE, T. J. *Sátira, amor y humor em la edad media latina*: cincuenta y cinco canciones de goliardos. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.

CARNEIRO, D. C. O bestiário do Leão e sua representação cristológica. IN: VIDOTTE, A. e SILVA, L.V. (Orgs.). *Natureza e arte – estudos sobre a iconografia ambiental*. Da Idade Média à contemporaneidade. Juiz de Fora: Editora Associada Ltda, 2019. P. 7-20.

CARTELLE, E. M. *Carmina Burana (II)*: Poemas satírico-morales, lúdicos y de taberna. Madrid: Ediciones Akal, 2017.

CASAGRANDE, C. e VECCHIO, S. Pecado. IN: LE GOFF, J. e SCHMITT, J. C. *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval*. São Paulo: UNESP, 2017.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, nº 11 (5), 1991, p. 173-191.

_____. *História Cultural*: entre práticas e representações. Alges, Portugal: Difusão Editorial, 2002.

CHENEY, C. R. On the acta of Theobald and Thomas, archbishops of Canterbury. *Journal of the Society of Archivists*, 6: (8), 1981, p. 467-481.

COLEMAN, J. A. *O dicionário de Mitologia: Um A a Z de temas, lendas e heróis*. São Paulo: Pé da letra, 2021.

COLKER, M. *Galteri de Castellione Alexandreis*. Pádua: In aedibus Antenoreis, 1978.

COUTINHO, J. *Elementos de história da filosofia medieval*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2008.

COUTO, J. T. João de Salisbury. IN: NASCIMENTO, R. C. S. e SOUZA, G. Q. (Org). *Dicionário: Cem Fragmentos Biográficos: A Idade Média em Trajetórias*. Goiânia: Editora Tempestiva, 2020.

CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 2013.

DELARUN, J. Olhares de Clérigos. IN: DUBY, G. e PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*. v.2: a Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1993.

DELUMEAU, J. . *A confissão e o perdão*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

DESVINA, J. The shadow of Dido: an interpretation of the trojan episodes in Sir Gawan and the Green Knight. IN: SPARKS, N. DESVINA, J. *Authority and gender in Medieval and Renaissance Chronicles*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 260-290.

DRONKE, P. *The Medieval Lyric*. New York: Harper and Row, 1969.

_____. *Poetic individuality in the middle ages: new departures in poetry 1000-1150*. Oxford: Oxford University press, 1970.

_____. Peter of Blois and the Court of Henry II. *Mediaeval Studies*, vol. 38, 1976.

_____. The Lyrical Compositions of Philip the Chancellor. *Studi Medievali*. Spoleto, Itália: n° 28, p. 563– 592, 1987.

DUBY, G. *O ano mil*. Lisboa: Edições 70, 1967.

_____. *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

FILHO, J. G. S. Guilbert de Nogent (c. 1055- c. 1125): entre História e exegese no século XII. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v.24, n° 40. p. 569-590. dez. 2008.

FRANCA, V. G.; FONSECA, P. C. L. Considerações sobre a simbologia do dragão, do elefante, da pantera e da pomba em *Le bestiaire divin*, de Guillaume le Clerc. *Mediação*, Pires do Rio, v. 9, n. 1, p. 121-141, jan./dez. 2014.

FLORI, J. *Guerra Santa, Yihad, Cruzada: violencia y religión en el cristianismo y el islam*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004.

_____. Jerusalém e as Cruzadas. Tradução de José Rivair Macedo. IN: LE GOFF, J. e SCHMITT, J. C. (Orgs.) *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval*. São Paulo: UNESP, 2017. 2 vols.

GARCIA, E. G. B. *Gautier de Châtillon y la cuaderna vía española y europea*. XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de literatura medieval (Anais). Valladolid, 2010. P. 939-951.

GODMAN, P. *Paradoxes of Conscience in the High Middle Ages: Abelard, Heloise, and the Archpoet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

GUIMARÃES, M. L. *As vidas dos trovadores medievais: quem foram esses homens e mulheres que cantaram o amor*. Curitiba: Máquina de Escrever, 2021.

GUZMÁN, A. A. De los Goliardos a los clérigos “falsos”. *Espacio, tiempo y forma*, serie III, Historia Medieval, 2012. p. 43-84.

HAMEL, C. de. *Manuscritos notáveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

HASKINS, C. H. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

HAZELTON, R. The Christianization of "Cato": the Disticha Catonis in the Light of Late Medieval Commentaries. *Mediaeval Studies* n.19, vol. 1, 1957. P. 157-173.

HILKA, A. e SCHUMANN, O. *Carmina Burana: die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

HOEKSTRA, G. The french motet as a trope: multiple levels of meaning in *Quant florist la violete / el mois de mai / et gaudebit*. *Speculum*, nº 73, 1998. p. 32-57.

JAEGER, C. S. *A inveja dos anjos: as escolas catedrais e os ideais sociais na Europa Medieval (950 – 1200)*. Campinas: Editora Kíron, 2019.

_____. *What is medieval humanism, anyway?*. Disponibilizado pelo autor em seu perfil no portal [academia.edu](https://www.academia.edu/7949059/What_is_Medieval_Humanism_Anyway), em: https://www.academia.edu/7949059/What_is_Medieval_Humanism_Anyway > acesso em 10/10/2023.

JOHNSON, D. P. Bishops and deans: London and the province of Canterbury in the twelfth century. *Historical Research*, 86(234), 2013. p. 551–578.

JONES, P. V. e SIDWELL, K. C. *Aprendendo Latim: textos, gramática, vocabulário, exercícios*. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

LAFFERTY, M. Walter of Châtillon's *Alexandreis*. IN: ZUWIYYA, D. *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*. Leiden-Boston, Ed. BRILL, 2011.

LANZIERI JR. C. *O Renascimento do século XII*. Vitória: Editora milfontes, 2023.

LAWRENCE, C.H. *Medieval monasticism*. Forms of religious life in western Europe in the Middle ages. New York: Longman INC. 1989.

LE GOFF, J. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980.

_____. J. *Os intelectuais da Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1984.

_____. A rejeição do prazer. IN: DUBY, G. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Lisboa: Terramar, 1991. p. 191-207.

_____. TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *A idade média e o dinheiro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

_____. *O nascimento do purgatório*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

LEHTONEN, T. *Fortuna, Money and the Sublunar World: twelfth century ethical poetics and the satirical poetry of the Carmina Burana*. Helsinki: Finnish Historical Society, 1995.

LIBERA, A. *O pensar na Idade Média*. Lisboa: Edições 34, 1999.

LIMA, V. V. *Ricardo I e Saladino: um estudo historiográfico sobre a criação da identidade árabe e a fundamentação da Terceira Cruzada (1189 -1192)* Monografia de Conclusão de Curso. Chapecó: Universidade Federal da Fronteira Sul, 2021.

LODGE, A. A comic papal legate and his language. *Neuphilologische Mitteilungen*, Modern Language Society of Helsinki, Helsinki, v. 96, nº 2, 1995, p. 211-221.

LOPES, G. V. Poderes visíveis e invisíveis na sátira medieval. *Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade*, n. 10, P. 1-12. 2013. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/15788>>. acesso em 20/10/2023.

MASTANDREA, Paolo; TESSAROLO, Luigi. *Poetria Nova*. Latin Medieval Poetry (650-1250 A.D.). With a Gateway to Classical and Late Antiquity Texts. CD-ROM, 2010.

MCCLUSKEY, C. Philip the Chancellor. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em <<https://plato.stanford.edu/entries/philip-chancellor/>> acesso em 20/10/2023.

MCDONOUGH, C. *The Arundel Lyrics: the poems of Hugh Primas*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

MEDEIROS, A. M. (2019). *Estoicismo*. Disponível em <<https://www.sabedoriapolitica.com.br/filosofia-politica/filosofia-antiga/estoicismo/>> acesso em 20/10/2023.

MENDES, E. A. M. Sobre o decorum: dos clássicos à pós-modernidade / On decorum: from the classics to postmodernity. *REVISTA QUAESTIO IURIS*, [S.l.], v. 9, n. 3, p. 1321-1343, ago. 2016.

MIGUEL, N. S. soltería devota y sexo en la literatura: los clérigos. La familia en la edad media : *XI Semana de Estudios Medievales*, Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2000. p. 317-348.

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

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix: 1974.

MOLLAT, M. *Os Pobres na Idade Média*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

MOSES, THOMAS C. *A cosmos of desire: the medieval latin erotic lyric in english manuscripts*. Michigan: Michigan University Press, 2004. P.122- 148.

OLSON, G. Medieval attitudes toward literary pleasure. IN: *Literature as recreation in the later Middle ages*. New York: Cornell University Press, 1982. P. 19-38.

OVIDIO. *Amores e Arte de Amar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *As Metamorfoses*. Org. FURLAN, M. NUNES, Z. G. Florianópolis, Editora da UFSC, 2017.

PAYNE, T. B. *Poetry, Politics and Polyphony: Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre Dame School*. Tese de doutorado, Universidade de Chicago, 1991.

_____. *Aurelianis Civitas: Student Unrest in Medieval France and a Conductus by Philip the Chancellor*. *Speculum*, vol. 75, no. 3. Medieval Academy of America, Cambridge University Press, University of Chicago Press, 2000.

RABY, F. J. E. *A History of the Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. Vol. II. London: Oxford University Press, 1997.

RANHEL, A. S. História do Corpo Na Idade Média: Representações, Símbolos E Cultura popular. *Veredas da História*, [online], v. 11, n. 1, p. 10-31, jul., 2018.

REIS, J. C. Os concílios ecumênicos. *Revista de História*. USP, 1965.

RICHARDS, J. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1993.

RINCÓN, D. E. Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII- XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval. *Medievalismo*, n. 16, 2006.

ROBINSON, I. S. *The papacy, 1073-1198: continuity and innovation*. New York: Cambridge University Press, 1990.

RODRIGUES, G. T. *Estudo sobre a representação da realeza e de homens da igreja na crônica inglesa Itinerarium Peregrinorum et Gest Regis Ricardi*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

RIBAS, H. M. *Entre paixões e virtudes: a lírica amorosa dos Goliardos presente no Carmina Burana*, séculos XII-XIII. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2018.

_____. Os provérbios de Otloh de São Emerão presentes nas *Carmina Burana* – séculos XI-XIII. *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo, 2021, Volume 10, Número 1, pp. 160-173.

RUBIO, F. P. Una aproximación a la vida y la obra de Gautier de Chatillôn. *Archivum*: Oviedo, num. 39 – 40, sept. 1989.

RUST, L. D. *A Reforma Papal (1050-1150): trajetórias e críticas de uma história*. Cuiabá: EDUFMT, 2013.

SODRÉ, P. R. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010.

SOKOLOWSKI, M. *Trabalho e Servidão segundo as Cantigas de Santa Maria e as Siete Partidas de Afonso X (1252-1284)*. Tese de Doutorado defendida ao programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2022.

SOLA, J. E. *Carmina Burana*: Antología. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

SOUTHERN, R. W. The necessity for two Peters of Blois. IN: SMITH, L., WARD, B. *Intellectual Life in the Middle Ages*: Essays presented to Margaret Gibson. London: The Hambledon Press, 1992. P. 103- 118.

SOUZA, J. A. C. R. e BARBOSA, J. M. *O reino de Deus e o reino dos Homens: as relações entre os poderes espiritual e temporal na Baixa Idade Média (da Reforma Gregoriana a João Quidort)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

SOUZA, E. A. FONSECA, P. C. L. Os pecados na tradição bestiária medieval: o exemplo da injeia e o Onagro. *Mediação*, Pires do Rio - GO, v. 9, n. 1, p. 39-48, jan.- dez. 2014.

STRECKER, K. *Die Gedichte Walters von Chatillôn*. Berlin: Weidmann, 1925.

SWANSON, R. N. *The Twelfth-Century Renaissance*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

SZÖVÉRFY, J. *Secular Latin Lyrics and minor poetic forms of the middle ages*. vol. 1: New Hampshire, Classical Folia Editions, 1993.

TANNIS, M. S. *O Fortuna Imperatrix Mundi: o riso medieval como possibilidade de explicação histórica nos Carmina Burana*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Departamento de História, 2016.

TEIXEIRA, I., BOENAVIDES, D. FLECK, L. O. FONTOURA, O. *Santos, Hereges e pregadores dos séculos XIII a XV: estudos de antropologia escolástica*. Porto Alegre: Metamorfose, 2017.

THOMÉ, L. M. S. *Da ortodoxia à heresia: os valdenses (1170-1215)*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná, 2004.

TOBIN, R. B. The Cornifician motif in John of Salisbury's *Metalogicon*. *Journal of the History of Education Society*, United States nº13, v. 1, 1984. p. 1-6.

TÖPFER, B. Escatologia e Milenarismo. IN: LE GOFF, J. e SCHMITT, J. C. *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval*. São Paulo: UNESP, 2017.

TRAILL, D. Phillip the Chancellor and F10: expanding the canon. *Filologia Mediolatina*, num.10, 2003. P. 219-248.

_____. A Cluster of Poems by Philip the Chancellor in *Carmina Burana* 21-36" *Studi Medievali*, ser. 3, 47, 2006. P. 267-285.

_____. (ed.): *Walter of Châtillon: The Shorter Poems: Christmas Hymns, Love Lyrics, and Moral-Satirical Verse*. Oxford Medieval Texts, New York: Oxford University Press, 2013.

_____. *Carmina Burana*. 2 vols. Massachusetts/ London: Harvard University Press, 2018.

TYERMAN, C. *A guerra de Deus: uma nova história das cruzadas*. 2 Vols. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

VERGER, J. *Cultura, Ensino e sociedade no Ocidente nos séculos XII e XIII*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2001.

VILLENA, L.A. *Dados, amor y clérigos: el mundo de los goliardos em la edad media europea*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2010.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília: editora da UNB, 1983.

VOLLMANN, B. K. *Carmina Burana: texte und kommentare*. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2016.

WOENSEL, M. *Carmina Burana: canções de Beuern*. São Paulo: Ars Poetica, 1994.

WRIGHT, T. *Political Songs of England from the reign of John that of Edward II*. London: John Bowyer Nichols and Son, 1839.