

A LÍRICA AMOROSA GOLIÁRDICA PRESENTE NO CARMINA BURANA: UMA VISÃO PANORÂMICA (SÉCULOS XII-XIII)

Helena Macedo Ribas¹

Resumo: o presente artigo tem por objetivo traçar uma visão geral da lírica amorosa presente no códice conhecido como *Carmina Burana*, datado do século XIII e atribuído ao grupo heterogêneo de indivíduos conhecidos como Goliardos. Nesse códice estão presentes canções de temáticas diversas, mas aqui nos interessa apresentar de maneira geral as principais características das canções amorosas, suas intertextualidades com outras formas líricas medievais e suas especificidades que as permitem ser identificadas como goliárdicas.

Palavras chave: Goliardos, *Carmina Burana*, Poesia Medieval.

THE GOLIARDIC LOVE-LYRIC IN THE CARMINA BURANA: A PANORAMIC VIEW (12TH AND 13TH CENTURIES)

Abstract: this article aims to give an overview of the amorous lyric present in the codex known as *Carmina Burana*, dating from the 13th century and attributed to the heterogeneous group of individuals known as Goliards. In this codex are present songs of diverse themes, but here we are interested in presenting in general the main characteristics of love songs, their intertextualities with other medieval lyrical forms and their specificities that allow them to be identified as goliardics.

Keywords: Goliards; *Carmina Burana*; Medieval Poetry.

Introdução

Os séculos XII e XIII são marcados por uma série de transformações na Cristandade Latina, especialmente se olharmos para as cidades, que crescem e se multiplicam, se tornam lugar de passagem para peregrinos e estudantes que passam a frequentar as escolas e universidades que surgem nesse período. O ambiente citadino se caracteriza por uma atmosfera muito rica e diversa e é nas cidades que surgem as primeiras escolas laicas, que se tornarão universidades no

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História, UFPR. E-mail: helena.galadriel@gmail.com

século XIII, nascidas da necessidade de sistematização de um método de ensino e produção do conhecimento. Nesse ambiente heterogêneo e transitório que é a cidade medieval, as universidades representam, junto com as catedrais, a presença da Igreja enquanto instituição, uma vez que esses espaços de saber estavam conectados com a autoridade da Cúria, especialmente em suas instâncias superiores, recebendo dela tanto autorização para funcionar quanto legitimidade.² A proposta é que as universidades atuem como um filtro de fiabilidade do conhecimento, que vai ao encontro da necessidade da própria Igreja de estabelecer uma ortodoxia consolidada. Para tanto, há a preocupação para que se produza um conhecimento que não vá contra os dogmas da Igreja, e que ao mesmo tempo seja focado no uso da razão retirada dos textos antigos.

O personagem principal de nossas pesquisas reside exatamente neste espaço, erudito e cidadão. Essas pessoas são estudantes e mestres, chamados de Goliardos, que estavam inseridos em um contexto escolar, na aurora das universidades da Cristandade Latina, e também em um contexto cidadão que está passando por profundas transformações sociais, políticas, institucionais e ideológicas. Sua poesia incorpora de certa forma, essas tensões no sentido de que expressa comportamentos e pensamentos que são diretamente influenciados por esse contexto. Dessa forma, há poesias com tons mais graves, poesias com tom de denúncia (especialmente à própria Cúria) e poesias alegres e dançantes, voltadas para uma juventude estudantil que tem a bagagem intelectual para lidar com a linguagem e a carga intertextual que essas poesias apresentam.

Segundo Teresa Gimenez Calvente, o status social do goliardo é complexo, uma vez que enquanto estudantes das universidades estavam de alguma forma debaixo de uma categoria clerical, ainda que não fossem propriamente membros do clero, desfrutando assim das vantagens que esse status trazia:

A medio camino entre la nobleza, la Iglesia y las clases acomodadas de las ciudades, estos *clerici* constituyeron un grupo aparte, que,

² LE GOFF, J. *Os intelectuais da Idade Média*. Rio de Janeiro: José Olympica, 2006. P. 70-75.

tras su paso por las aulas, podía encontrar un hueco en el seno de la Iglesia o en las cancellerías y secretarías nobiliarias o reales.³

Em sua maioria, as canções goliárdicas são anônimas, o que dificulta a pesquisa por dados acerca da vida desses personagens, porém existem alguns nomes que ocuparam lugares importantes dentro da cristandade, como Gaultier de Chatillôn por exemplo, cujas canções foram identificadas e que corroboram para a afirmação da autora de que esses personagens, devido à sua formação, poderiam encontrar lugar em cortes e dentro da própria Igreja.⁴

Ainda no século XIII um códice foi produzido, reunindo mais de duzentas composições dos Goliardos, e apesar de não ser o único manuscrito que contém poesias goliárdicas, certamente é o mais imponente. Conhecido como *Carmina Burana*, sua poesia pode ser dividida, grosso modo, em três segmentos temáticos principais, que se desdobram em temáticas menores. Tal divisão está presente no manuscrito original e foi descoberta pelos filólogos Hilka e Schumman, responsáveis pela primeira edição completa e traduzida para a língua alemã do códice, e consiste em: 1) poemas morais, que tratam de temas como a corrupção do clero e a simonia, num tom satírico e de repreensão, e também trazem um sentimento de *Carpe Diem* com relação ao seu modo de ver a vida; 2) poemas amorosos e da natureza, que compõem a parte mais substancial do códice e que contam com uma ampla variedade de temas ligados ao amor, ao sofrimento de amor e à primavera; 3) poemas tabernários e de jogo, que é o menor segmento e cujos temas giram em torno da festa e da vida na taberna, do consumo exagerado de vinho, transmitindo uma inversão dos valores correntes para efeito satírico.

Para este trabalho nos interessa especialmente as canções amorosas, as quais nos deteremos mais adiante e que compartilham com outras formas líricas encontradas na medievalidade uma série de paralelos cuja menção se faz

³ CALVENTE, T. J. *Sátira, amor y humor en la Edad Media latina: cincuenta y cinco canciones de Goliardos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009. P. 25.

⁴ Gaultier de Chatillôn foi mestre em Chatillôn e transitou por Paris e Roma, onde tentou sem sucesso uma posição eclesiástica. Sua poesia reserva ácidas críticas às condutas do clero, produzidas presumidamente no período em que esteve em trânsito. VILLENA, L. A. de. *Dados, amor y clérigos: El mundo de los Goliardos en la Edad Media europea*. Sevilla: Renacimiento, 2010. P. 86-94.

necessária para uma visão mais panorâmica desse contexto. Tendo o amor como grande tema, três movimentos podem ser observados nos espaços das cidades, das universidades e das cortes. São eles a lírica trovadoresca occitânica, a lírica goliárdica e o movimento dos minnesänger. Todos os três tem características comuns interessantes de serem exploradas para compreendermos o papel e o lugar da lírica goliárdica que nos interessa.

Começemos pela lírica occitânica. Segundo o que nos traz o filólogo brasileiro Sigismundo Spina, em seu célebre trabalho *A lírica trovadoresca*, a poesia lírica proveniente do Languedoc é muito diferente da literatura épica que surge no norte, cuja principal representação nesse período é a *Chanson de Roland*. A poesia do sul é sentimental e cortês, tem a dama como musa inspiradora e tem um viés individualista. Nas palavras do autor,

A poesia lírica occitânica, que reflete um longo aprendizado e domínio de sua técnica, em que o trovador tem consciência de sua atividade artística, lançou uma mensagem perene para as literaturas da moderna Europa, descobrindo o Amor, espiritualizando-o e fazendo dele o fulcro de sua inspiração.⁵

O autor aponta algumas características principais da lírica occitânica e que de certa forma perpassam as outras formas líricas amorosas, sendo tópicos comuns, como a submissão à dama, a contrição, fidelidade e humildade frente a essa dama, o uso do senhal (que é um pseudônimo ou uma forma poética que oculta o verdadeiro nome da dama, impedindo que ela sofresse qualquer tipo de represália ou fosse reconhecida), a mesura, especialmente no comportamento do trovador ou do cavaleiro, para que a dama também não sofresse pela perda de sua reputação e o uso do recurso do elogio impossível, no qual essa dama é descrita como a mais bela e perfeita dentre todas as mulheres. No campo da lírica erótica, temos principalmente a afetação física que o sentimento causa, como a perturbação dos sentidos, mal-estar e sofrimento, a morte vista como solução frente a esse

⁵ SPINA, S. *A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário*. 2º Ed. Rio de Janeiro: Grifo e São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972. P.24.

sofrimento (cuja verdadeira cura reside na aceitação da dama às investidas do eu lírico). Os dois aspectos, espiritualizado e erótico, se entrelaçam nas estrofes. Nas palavras de Spina,

Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal. Ao amor-elevação associa-se não raro o amor dos sentidos, a ponto de, numa mesma poesia (como é o caso de muitos trovadores) encontrarmos entrelaçadas as duas formas. O amor, para os trovadores, era, como bem definiu Bernard de Ventadorn, *o amor integral, o puro e o da carne*; a alegria da razão (amor intelectual) e a alegria dos sentidos (a boca, os olhos e o coração).⁶

O movimento dos minnesänger, por sua vez, surge na segunda metade do século XII na região que hoje corresponde à Áustria e a Baviera, espalhando-se pela região do Reno. Esses trovadores se beneficiaram do apoio das cortes para realizarem sua poesia, e advinham dos mais diversos extratos sociais. Spina resume sua atuação em três fases.

A primeira é caracterizada por uma poesia ainda não tão influenciada pela lírica provençal, na qual os principais temas giram em torno da perda e da ausência da pessoa amada, bem como a solidão e a nostalgia. Era comum as canções ao estilo das cantigas de amigo galego portuguesas, com um eu lírico feminino lamentando a falta do amante; conforme a influência provençal se estende, esses papéis se invertem e o eu lírico masculino que canta a falta da amada se torna mais proeminente. Na segunda fase, essa tendência se acentua, e o eu lírico masculino se coloca como vassalo da mulher amada. Entram em cena outros elementos, como a idéia do amor secreto e o perigo corrido pelos amantes com a presença de pessoas ciumentas e vigias, que poderiam entregar os amantes; também se tornam mais comum a presença das virtudes cavalheirescas como a mesura e a fidelidade, e os atributos físicos da dama tornam-se menos importantes do que os morais, num processo de espiritualização do amor. A terceira fase caracteriza uma espécie de

⁶ Idem, P. 26. Grifo nosso.

decadência da arte dos minnesänger para o autor, na qual tanto as virtudes femininas quanto o sofrimento amoroso são exacerbados. A *minne*, amor espiritualizado, confunde-se com a caridade, e outros gêneros líricos surgem para tratar dos aspectos mais profanos e mundanos das vivências, enquanto o *minne* assume um caráter didático.⁷

Amor Goliárdico

A lírica goliárdica é, em vários aspectos, um ponto de interseção entre essas duas manifestações da lírica amorosa, tanto por ter se desenvolvido entre os dois espaços geográficos majoritariamente – Provença e Baviera, englobando o norte da Itália – quanto pelas temáticas amorosas abordadas, apresentando influências da lírica occitânica, mas também elementos encontrados nos minnesänger (apesar de, nesse caso, a influência seja mais provável na direção oposta, fato reforçado pela presença de canções em médio alto alemão dentro do *Carmina Burana*, bem como de pequenas estrofes ao fim de várias canções na língua vulgar, que parecem estar ali para auxiliar no entendimento do enredo da canção para aqueles que não dominavam o latim)⁸. Para Spina, os goliardos também atuam como agentes de transição entre o mundo letrado do qual fazem parte, por serem estudantes, e o mundo popular no qual convivem nas cidades, pela característica vagante de sua vivência:

Muitos elementos da poesia popular subiram para o plano artístico, remanejados como foram pelos poetas goliardos. Servindo de contato entre a poesia folclórica e a poesia burguesa (dos jograis) e aristocrática (dos trovadores), e familiarizados como estavam com as formas e o espírito da poesia litúrgica, era de se esperar que esses poetas desclassificados contribuíssem, não só para rejuvenescer e manter vivos os caracteres da poesia popular, como

⁷ Idem, p. 33-36.

⁸ Conforme nos traz o filólogo espanhol Enrico Cartelle, em sua edição e tradução das canções. Nosso trabalho se baseia em sua classificação e tradução. CARTELLE, E. M. *Carmina Burana: los poemas de amor*. Madrid: Akal Clasicos Medievales, 2001. P. 41.

também para transferi-los, junto com os hábitos estilísticos dos hinos litúrgicos, para a esfera da poesia culta.⁹

Existem alguns elementos importantes na lírica amorosa goliárdica que devem ser destacados, por sua recorrência e importância dentro do esquema lírico das canções. O primeiro desses elementos é a primavera, que se apresenta como pano de fundo para as interações amorosas. Em grande parte das canções do segmento amoroso a primeira ou as primeiras estrofes são dedicadas a descrever os efeitos da primavera na paisagem, como o canto dos pássaros e o desabrochar das flores no campo, marcando o fim da estação fria e austera como um elemento de renovação dos ânimos além do ambiente. É também a época em que os estudantes estavam em maior movimento, época das colheitas e da abundância. Sua presença nas canções marca a renovação do tempo e do despertar do amor, que encontra na primavera seu tempo mais propício. É também um tempo alegre e de poucas preocupações, o que vem de encontro com a noção de *Carpe Diem* trazida pelo estilo de vida dos Goliardos.

Sabemos que o tema da primavera também está presente na lírica occitânica e dos minnesänger, sendo um tópico comum na lírica amorosa medieval como um todo, mas na poesia goliárdica seu papel é fundamental, onipresente, sendo descrita através de um conjunto de imagens pertencentes à poesia e tradição clássicas. Em algumas canções, a primavera marca a passagem do tempo, e encontramos essa demarcação seguida por indícios astronômicos (referindo-se à posição das estrelas e planetas no mapa astral) e mitológicos, o que fortalece a noção de “tempo propício para o amor” através da sugestão da influência celeste no comportamento das pessoas. Também é comum a contraposição entre primavera e inverno, como dois pólos opostos, na qual a primavera “vence” o inverno e traz novamente a alegria aos homens, impedindo seu continuado sofrimento.

⁹ SPINA, S. *Op. Cit.* P. 28-29.

Um exemplo interessante da representação da primavera na lírica goliárdica é a canção 68¹⁰. Nela, O eu lírico descreve a passagem das estações, em especial a chegada da primavera, através das alegorias celestes que trazem a personificação de fenômenos meteorológicos em divindades, como o sopro de Céfiro (vento oeste) que limpa o céu e derrota Aquilão (vento norte gelado), o que faz com que o tempo quente, as flores desabrochem e os amantes possam servir a Vênus:

[2] el bosque con el canto de las aves
Que cantan alegres
Se torna agradable
Y de follaje reverdece.
Entre las espinas nacen
Flores que resplandecen
A Venus simbolizando
Que con la espina hiere y con la flor satisface.

Nesta estrofe percebemos a associação de Vênus com a flor, criando uma imagem dúbia da divindade que ao mesmo tempo em que oferece beleza e o contentamento do amor, pode ferir com um amor não correspondido, por exemplo, da mesma forma que uma flor, apesar de sua beleza, contém espinhos. A canção segue com a descrição da devoção à Vênus, proporcionada e facilitada pela chegada da primavera:

[3] La madre Venus a los súbditos del amor
Gratas
Soldadas
Gustosa paga
Con la mayor profusión.

[4] la dulce aura del céfiro
Soplando desde occidente
A Júpiter favorece
Con espíritu alegre,
Encerrando a Aquilón,
Con Eolo como oponente.
Así los demás helados vientos
Desaparecen de repente.

¹⁰ É importante ressaltar que seguimos a classificação proposta por Cartelle em sua edição do códice, que por sua vez segue a edição canônica de Hilka e Schumman.

Vuelve el calor al cielo
Cuando las oscuridad de las nubes cede y el Sol en Tauro se detiene.

Nesta quarta estrofe, percebemos que a forma com que o poeta goliardo descreve a chegada da primavera é através de um imagético mitológico, com os ventos travando uma batalha nos céus à qual Eolo, senhor dos ventos, vence os ventos frios do inverno e traz de volta o calor, no momento em que o sol se encontra em Touro, ou seja, entre abril e maio. É interessante notarmos o refinamento desse imagético que combina uma série de conhecimentos diferentes para criar essa descrição da primavera. Assim, a canção se encerra com um paralelo entre o efeito da primavera no ânimo e a concessão do amor pela mulher amada à esse poeta, que recorre a uma descrição do ato sexual como batalha, um topos poético que remonta a Ovídio:

[5] así la esperanza de la dicha, el hálito flagrante de su dulce boca,
Cuando ella un beso le prodiga,
Quiebra la nube de todas las cuitas;
Mas no puede disiparse,
Si la unión reparadora en secreto combate no se alcanzase.

[6] ¡dichosa la hora de esta pelea
En la que néctar y miel se entremezclan!
¡qué feliz unión,
Con la dulzura de este licor
Los sentidos y los ojos dormidos quedan!¹¹

Outro aspecto importante é a forma como se dá o processo de conquista da amada e suas circunstâncias, que guardam algumas especificidades importantes se compararmos com outras formas líricas. Na lírica goliárdica, as mulheres presentes nas canções são em sua maioria alvo das investidas do eu lírico, e seu extrato social parece pouco importar para isso; é comum encontrarmos canções destinadas a pastoras ou moças jovens de uma maneira geral, sem qualquer indicação de uma posição social mais elevada dessas moças, como percebemos na canção anterior. A referência à amada é vaga e aberta a interpretações quanto a origem e status

¹¹CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* P. 92-93.

dessa mulher, justamente porque o foco da canção se encontra no ato amoroso ou no encontro com essa amada e sugerindo uma efemeridade desses encontros. Fica claro, na leitura das canções, que as intenções do eu lírico são primordialmente de dar vazão aos desejos carnis imediatos, num constante jogo de sedução cujo objetivo final é a relação sexual, ainda que se façam juras de amor eterno. É diferente, por exemplo, de canções encontradas dentro da lírica trovadoresca occitânica na qual o jogo de amor se estende e o objetivo não é tanto a concretização da relação, mas o controle que o eu lírico é capaz de ter, a paciência que exercita durante o jogo.

Sigismundo Spina aponta que o amor presente nas canções goliárdicas, ainda que por vezes seja apresentado como um amor elevado, puro e espiritual, é muito mais carnal e “venusiano”, sendo, portanto de cunho mais erótico.¹² Não é a toa que a presença de Vênus e do Cupido sejam também constantes, como sentimentos personificados na figura das divindades pagãs vindas da tradição clássica, que agem como catalisadores para o ato amoroso e também para a paixão em si. Ao projetar para um fator externo o destino da empreitada amorosa, (neste caso, relegando os acontecimentos aos caprichos de Vênus) os goliardos atingem outra faceta do *Carpe Diem* – pois é necessário aproveitar o momento em que a primeira atração acontece para agir e cortejar a dama – agregando à sua noção de amor a alegoria da roda da fortuna, pois o desenrolar dos acontecimentos está à mercê do acaso, que às vezes sorri ao eu lírico, e às vezes lhe vira as costas, deixando-o a lidar com o sofrimento e o coração partido.

Tendo esses fatores em mente, é possível visualizar nas canções amorosas goliárdicas uma estrutura mais ou menos constante. O primeiro elemento que percebemos é, como apontamos acima, a presença da primavera e do ambiente bucólico como pano de fundo para os acontecimentos narrados, que envolvem desde o processo de conquista da mulher amada até a exaltação da juventude e de um espírito livre. Ocupando as primeiras estrofes, a primavera é mostrada com seu efeito revigorante na paisagem, geralmente um campo florido ou um bosque,

¹² SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 31.

através da descrição da vida (as flores que desabrocham e os pássaros que cantam), representando a renovação e que prepara o ambiente para a narração do encontro com a donzela amada. Nessa mesma linha, a figura de Vênus é invocada em grande parte das vezes, e o eu lírico tanto pede a ajuda da divindade para que a sorte lhe seja propícia, quanto se coloca a serviço do amor (personificado, portanto, em Vênus e no cupido). Além disso, Vênus também aparece por vezes como um epíteto para a mulher amada, numa forma de colocá-la como superior em beleza e virtude a todas as outras mulheres.

Depois dessas descrições que servem de introdução, as temáticas variam, mas giram em torno da vida dos estudantes: exaltação da juventude, temas oníricos e ligados à antiguidade (em especial a temática da desgraça de Dido e da Guerra de Tróia em geral, presentes na Eneida de Virgílio), disputas entre personagens e tópicos ovidianos como a milícia de amor¹³ também são comuns. No entanto, podemos dizer que as canções giram em torno de duas premissas principais, que são o sofrimento do eu lírico e a súplica à mulher amada. Existem canções que somente apresentam o sofrimento, outras que são mais voltadas a súplica e remetem à postura de serviço que é encontrada mais comumente na lírica occitânica, e outras que combinam esses elementos, criando uma narrativa.

Nas canções em que o sofrimento é o tema mais proeminente, o eu lírico sofre por amor, pela incerteza quanto ao destino de suas investidas. Não há uma solução ou uma saída visível para esse sentimento, na maioria das vezes, e o eu lírico expressa angústia pela sua situação, revolta para com a amada e também para com Vênus, que é “cruel” ao não conceder o amor ao eu lírico, e por vezes esperança essa mais rara e que demonstra a perseverança desse narrador e a fé de que, ao final, seus desejos serão realizados. O sofrimento por amor é um tópico bastante explorado na lírica occitânica e dos minnesänger, e reflete a noção cristã do martírio enquanto processo necessário para se alcançar a felicidade posterior, como uma provação. No caso do amor cortês o sofrimento de amor é uma prova da

¹³ Milícia de amor é um tópico reminescente da lírica ovidiana, na qual metáforas com cenas e/ou elementos de guerra são utilizadas para se tratar das interações amorosas.

fidelidade do trovador para com a amada, pois este chora especialmente pela ausência, pela separação e pela rejeição dessa mulher a quem se dirige. No caso da poesia goliárdica há a falta deste compromisso, digamos assim; as relações são mais espontâneas e efêmeras, e assim também é o sofrimento expresso.

Seguindo esta linha, temos o segundo elemento, que é a súplica. Nessas canções, o eu lírico estende seus pedidos especialmente à mulher amada para que esta ceda às suas investidas, mas também à Vênus, ou em alguns casos ao panteão de divindades de maneira geral, para que estes intercedam e influenciem a decisão da moça à seu favor. Nesses casos é interessante notar o diálogo que se estabelece com a divindade ou com o interlocutor, e ficamos com a sensação de que o eu lírico está nos contando suas angústias e súplicas da mesma forma como as contas para as divindades.

Um bom exemplo dessa forma com que a poesia goliárdica trata o sofrimento de amor e também da combinação dos elementos de sofrimento e súplica é a canção 104 II, na qual o eu lírico se diz renovado por uma nova faísca de amor, isto é, uma donzela que lhe chamou a atenção, mas essa nova chama irá lhe trazer a morte:

[1] nuestro amor envejeció
Hasta que, de manera deseada
Renovada,
La chispecilla nueva
De una Venus nueva
Me arrebató.
En esta llama encuentro la muerte
Cuando gozosamente me hiere.
Por la belleza de su acción
La culpa se disculpa
Y la furia de la pasión
Redime su hermosura.

Então o eu lírico, deslumbrado por essa mulher, se põe a imaginar uma relação com ela, como ele se comportaria caso seu afeto fosse recíproco:

[2] ojalá
Esta carga mía

Pudiera Flora conmigo experimentar,
Pues de mí, su esclavo, esclavo sería.
Es, en verdad, el mayor consuelo
De cualquier dolor
Encontrar un compañero
Que se una a tu aflicción.

[3] dos veces recibe corrección
Quien trata
De dar coces contra el aguijón.
Así que con razón padezco
Y mil veces
recibo tormento
y más veces
a punto estoy de estar muerto.
¡Pon ya final, Venus, pon ya final,
Que nuestro fuego ya alcanza
La ciudadela real!¹⁴

Nessas duas estrofes percebemos que o eu lírico deseja que sua amante compartilhe com ele desse desejo e desse sofrimento, que só pode ser amenizado através do amor, mas a realidade é que ele sofre sozinho, e como os primeiros versos da terceira estrofe sugerem, ao invés de “aprender a lição” ele continua insistindo na esperança de ter seu desejo satisfeito e seu amor correspondido. A Vênus a quem ele se remete nos últimos versos é a própria amada, uma forma de lhe prestar um elogio como a mais bela de todas e de convencê-la a ceder às suas investidas.

De maneira geral, esses são os elementos mais recorrentes dentro do cancionero amoroso do Carmina Burana, que se fazem presentes em diferentes graus nas canções. Percebemos que seus temas não estão muito distantes dos temas tratados por outras formas líricas em outros espaços, e a intertextualidade é um elemento importante para a poesia goliárdica, pois esta se forma como um mosaico de referências cujas peças são unidas através da experiência e dos sentimentos dos Goliardos.

Dentro de um cancionero tão vasto, é claro que existem canções que fogem a essas regras, que apresentam personagens com comportamentos inesperados,

¹⁴ CARTELLE, E. M. *Op. Cit.* P. 199.

que seguem uma lógica diferente, como é o caso das canções que trazem cenas de estupro, por exemplo. Nestas, o esquema narrativo continua o mesmo, ainda temos a primavera na introdução da canção e a interação entre o eu lírico e uma donzela, mas frente a negativa desta donzela às investidas do homem que a corteja, este passa na narrativa à violência física, forçando a relação que é descrita com detalhes. É interessante notarmos que nessas canções a virgindade feminina é descrita como um obstáculo a ser derrubado, por conta exatamente da resistência que as donzelas impõem, semelhante a um inimigo no campo de batalha, o que remete mais uma vez aos temas ovidianos da milícia de amor. Nesses casos, o estupro representa a conquista, para o eu lírico.

Considerações Finais

Paul Zumthor, no capítulo dedicado à escritura em sua célebre obra *A Letra e a Voz*, se propõe a descobrir se havia, na poesia medieval, alguma discrepância entre sua forma oral e escrita; se haviam contradições. Afirma que as temporalidades das duas formas são bem diferentes e que a escritura ficou, até o ano Mil, confinada aos mosteiros e que sua difusão para fora deste mundo foi lenta e limitada. Segundo o autor, “conforme os lugares, as épocas, as pessoas implicadas, o texto depende, às vezes de uma oralidade que funciona em zona de escritura, às vezes (e foi sem dúvida a regra nos séculos XII e XIII) de uma escritura que funciona em oralidade”¹⁵. Ou seja, o esforço feito para preservar no papel as canções e o processo de recolha e transposição para a nova plataforma depende de diversos fatores, que consciente ou inconscientemente transformam o conteúdo dessas canções.

Essas características devem ser levadas em conta no momento da análise da fonte, antes mesmo de se debruçar sobre o conteúdo das canções medievais; a condição de produção e preservação da fonte que se pretende analisar, as recorrentes intervenções dos copistas, a certeza de que aquele manuscrito,

¹⁵ ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. P. 98.

qualquer que seja, é apenas uma pequena parte do que foi cantado e difundido nessa Cristandade. Logo, a análise possível de ser produzida será um vislumbre da gama gigantesca de sentimentos e da complexidade de experiências daquelas pessoas de quem (e para quem) as canções falam.

Com uma fonte tão rica e diversa como é o caso do Carmina Burana, composto de canções com as mais variadas temáticas, métricas e intertextualidades, é necessário que nossa abordagem seja também diversificada. A poesia, e em especial a poesia lírica, não pode ser lida apenas como uma representação de uma realidade, pura e simplesmente. Enquanto arte e enquanto expressão literária, a poesia trata muito mais dos comportamentos e sentimentos das pessoas que dela desfrutavam do que de um relato, mais ou menos verossímil, de uma série de acontecimentos.

T. S. Eliot, em seu trabalho intitulado *A Essência da Poesia*, nos aponta que

O impulso para o uso literário das línguas dos povos começou com a poesia. E isso se torna perfeitamente natural ao percebermos que a poesia está primeiramente ligada à expressão dos sentimentos e das emoções, e que sentimentos e essas emoções são particulares, embora isso seja geral.¹⁶

Logo, a poesia é capaz de oferecer um olhar direto para os sentimentos dos poetas sobre os temas que eles tratam. Por isso trabalhar com poesia produzida em tempos de transformação se torna uma tarefa das mais instigantes para aqueles dispostos a abordar este tipo peculiar de fonte, que certamente traz uma série de problemas e limitações.

Analisando as canções amorosas goliárdicas mais detidamente percebemos que as visões acerca dos poetas goliardos que os trazem enquanto contestadores, revolucionários ou até mesmo proscritos da sociedade, são exageradas, assim como as teses que trazem os goliardos enquanto oportunistas, pessoas que estão apenas à espera de um lugar dentro da hierarquia eclesiástica enquanto usam da sua poesia, para, de maneira satírica, atacar seus inimigos quando as coisas não vão

¹⁶ ELIOT, T. S. *A Essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972, p. 33.

como eles esperam também o são. Como traz Calvente em seu texto, essa concepção do goliardo como um estudante boêmio precisa ser historicizada, uma vez que o contexto no qual o manuscrito é redescoberto, no século XIX, faz com que os primeiros especialistas que trataram dessa poesia os vissem de forma romântica e fruto de suas próprias experiências e vivências. É necessário, portanto, despojar-se dessa chave de interpretação e pensar a poesia goliárdica através dos elementos poéticos provenientes de seu próprio tempo, os séculos XII e XIII.¹⁷

O que as canções nos permitem vislumbrar vai muito além de qualquer estereótipo, pois cada canção possui ideias e sentimentos de pessoas que em sua própria existência eram diversas. Não nos esqueçamos que a poesia é uma forma de arte, e que assim como uma pintura, transmite aquilo que seu produtor propõe no momento de sua confecção. Por conta do anonimato muito frequente dentro do cancionero, os Goliardos são muitas vezes tratados como uma categoria pelos especialistas, mas é necessário pensar nesses estudantes vagantes como um grupo de pessoas: heterogêneo, mutante e vagante em sua natureza.

Parece-nos que a principal característica desses estudantes medievais é mobilidade e a vagância que está presente em diversas formas ao longo das canções, e a sua leitura proporciona uma visão diversificada do alcance dos discursos oficiais na vida comum das pessoas. No caso específico de nossa documentação, assim como nas canções temos casos que reforçam os modelos estabelecidos nos textos oficiais no que concerne ao comportamento dos personagens e do eu lírico, também temos canções em que esse comportamento não é o esperado, e a nosso ver esse é justamente o elemento que aproxima a lírica goliárdica de uma verossimilhança maior, de uma leitura de seu tempo e de suas condições e vivências que é ao mesmo tempo, caótica e rica.

Recebido em: 29/08/2018
Aprovado em: 14/12/2018

¹⁷ CALVENTE, T. J. *Op. Cit.* P. 29.