



O GÊNERO DA PASTORELA NO CARMINA BURANA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Doi: 10.4025/8cih.pphuem.3699

Helena Macedo Ribas, UFPR

Palavras Chave:

Pastorela; Carmina Burana; Literatura Medieval; Goliardos.

Resumo

A pastorela é um gênero poético bastante difundido na Cristandade Latina, especialmente na Península Ibérica durante a baixa Idade Média, conhecido por se tratar de canções que retratam um ambiente campestre no qual ocorre uma interação amorosa entre o eu lírico e um personagem de gênero oposto. A presente comunicação visa explorar as particularidades desse gênero no cancionero conhecido como Carmina Burana, produzido no século XIII na região da atual Baviera Alemã. Esse códice é atribuído aos Goliardos, que são estudantes e mestres que estavam inseridos em um contexto escolar, na aurora das universidades da Cristandade Latina, e também em um contexto citadino que está passando por profundas transformações sociais, políticas, institucionais e ideológicas nesse período entre os séculos XII e XIV. A poesia dos Goliardos é um vislumbre desse meio de inserção – erudita e séria, mas também alegre, rítmica, erótica, cheia de contradições. Através de análise dos conteúdos e formas e a partir das reflexões que estamos desenvolvendo na dissertação de mestrado, pretendemos entender as diversas formas que os Goliardos apresentam suas pastorelas. Buscamos perceber as formas que os elementos do gênero aparecem modificados ou reproduzidos nessas canções desses estudantes, a fim de traçar as intertextualidades entre os diferentes estilos líricos que circulavam nesse período.

Introdução

A cristandade latina, durante os séculos XII e XIII, passa por uma série de transformações sociais, políticas e culturais, tais como a crescente monetarização da sociedade advinda do comércio em expansão, a criação de escolas laicas de saber e então de universidades por todos os reinos, a palpável centralização política e o fortalecimento desses reinos, entre tantos outros fatores. Nesse período chama a atenção o crescimento das cidades, que são pano de fundo e força motriz para essas mudanças, por serem sempre dinâmicas e cheias de gente, de vida. É nas cidades que se encontram as universidades, as feiras, as catedrais, grandes espaços de sociabilidade e de construção de relações humanas e também de reflexão sobre essas relações, esses comportamentos. Nesse período também vemos uma transformação nos valores e na moralidade dessa cristandade, essa muito mais lenta e complicada de se perceber, de recepção desigual e resistente, mas que deixa entrever um ar mais otimista em relação às épocas anteriores, graças a uma melhora generalizada na condição de vida das pessoas¹.

Nesse contexto de mudanças se encontra o personagem principal de nossas pesquisas, o Goliardo. Estudante vagante, frequentador das universidades e das tabernas da Cristandade, esse personagem permanece cercado de mistérios e incertezas. Porém, o legado do movimento goliárdico é inconfundível: reunidas em diversos códices, a poesia goliárdica é uma fascinante mistura de influências e intertextualidades, reunidas por homens de letras com uma profunda bagagem cultural e erudita assim como um gosto peculiar pelo mundano, pelo cotidiano, pelo aqui e agora de sua época.

Dentro do cancionero do Carmina Burana, as canções estão organizadas por suas temáticas principais, a saber: canções satírico-morais, nas quais a igreja e a sociedade laica são alvo das críticas e comentários dos goliardos por conta de seus excessos e vícios; canções amorosas, segmento ao qual nos debruçaremos a seguir, e canções lúdico-tabernárias, que tratam dos jogos, da vida na taberna, do consumo de vinho, etc.²

Dentro do segmento das canções amorosas, que ocupam quase a metade das 229 canções do códice, há uma grande diversidade de temas e subtemas, como a primavera, o sofrimento de amor, a juventude, entre outros, que seguem uma forma de construção e um estilo particular goliárdico, com intensa intertextualidade entre as diversas formas da lírica amorosa presentes na cristandade latina nesse período, assim como a presença de traços de textos bíblicos e da poesia clássica. Neste trabalho especificamente nos interessa explorar um gênero poético bastante incomum dentro desse cancionero tão heterogêneo, que é a pastorela.

Henrique Samyn aponta que ainda que tivesse sido uma ideia comum que as pastorelas medievais tivessem uma ligação direta com as poesias bucólicas da tradição clássica, alguns especialistas como Frederic Raby propuseram uma interpretação diferente, não ligando as pastorelas medievais à tradição clássica, mas sim às canções de Marcabru, conhecido trovador provençal e autor da mais antiga pastorela conhecida. Marcabru inaugura um gênero específico de pastorela, que possui um viés edificante e moralizante, menos verossímil, no qual a figura feminina, uma camponesa, argumenta com o eu lírico, admoesta-o por conta de suas ações e reproduz todo o sistema de valores que eram esperados tanto das mulheres quanto dos homens.

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

2 SOLA, J.E. Carmina Burana: antologia. Madrid: Alianza Editorial, 2006. P. 9.

Há outra linha de pastorelas, que Samyn classifica simplesmente como “francesas”, que seguem uma linha mais verossímil na representação dessas interações. Nas palavras do autor,

Um cotejo entre os exemplares das tradições autóctones de pastorelas medievais – a occitânica e a francesa – revela que nas primeiras é frequente o uso da simbologia religiosa, ao passo que nos exemplares franceses deparamos com situações mais verossimilhanças, conquanto não se trate propriamente de falar em termos de um “realismo” literário.³ (p. 8)

A fim de explorar o impacto dessas duas formas de pastorela provençal dentro da lírica amorosa goliárdica, selecionamos cinco canções, todas pastorelas, nas quais há um diálogo entre o eu lírico e uma mulher, seja ela a donzela pelo qual ele está apaixonado ou não. Nas primeiras duas canções o eu lírico tenta (e consegue) convencer a amada a se juntar a ele. A canção 704 começa com o eu lírico descrevendo os efeitos da primavera na paisagem, para então “reproduzir” um diálogo que tem com a amante, dizendo que “aos audazes a fortuna ajuda”. Ele diz que possui um fogo ardendo no peito que só ela pode apaziguar; ela diz que é necessário que o amante tenha a virtude da constância e da paciência; se ele quer apenas apagar o fogo, qualquer mulher é capaz de ajudar, porque o amor deles não deve residir em “furtivos e inconstantes prazeres”. Ele responde que a chama é inextinguível, a não ser pela vontade dela. Ela o repreende, perguntando por que ela deveria trocar uma vida inteira por uma coisa incerta; ela tem família que a

admoesta pelas investidas dele, e os vizinhos observam; a Argo⁵ teme, então é papel dele evitar que os rumores se espalhem. Ele responde que ela teme em vão, e que ele triunfará assim como Mercúrio (que pôs Argo para dormir para ficar com Io) e que não teme a ira de Vulcano (marido de Vênus que foi traído). Ela se mostra dividida entre o desejo e a castidade, mas se decide pela paixão, submetendo-se. Ele então diz que amores roubados são humanos, porém eles devem ser rápidos. Ela, por fim, se rende.

Na canção 776, com referências cristãs e pagãs, o eu lírico descreve o encontro com a amada através de um diálogo. A canção começa com o eu - lírico anunciando que irá contar sua história de triunfo no amor, porém ressalta que não revelará o nome da amada (pois isso poderia causar problemas - um tópico comum no amor cortês). Ele inicia a narrativa frustrado sem um amor e preso pelo olhar julgador de uma velha, que ele quer que morra. Distrai-se quando avista a amada, e imediatamente se ajoelha e passa a elogiá-la através de uma paródia da Ave Maria do Evangelho, comparando-a com as mulheres ideais (Maria, Brancaflor⁷, Vênus e Helena). Ela o saúda de volta, desejando-lhe a benção divina. Ele então diz que foi ferido pelo dardo do amor, e só ela pode curá-lo. Ela nega tê-lo ferido, mas se propõe a escutar. Ele então passa a descrever minuciosamente o corpo dessa amada, um recurso conhecido como *descriptio pulchritudinis*, revelando que já a conhecia há cinco anos, quando a viu pela primeira vez. Após descrever a sua beleza inigualável, volta a dizer que está mortalmente ferido de amor (outro tópico da lírica cortesã) e que só ela pode salvá-lo. Ela então revela que tem sofrido tanto quanto ele, e pergunta quais são as intenções dele com ela. Ele responde que

3SAMYN, H. M. Alegoria e (anti)bucolismo: da clivagem entre a poesia pastoral grecolatina e as pastorelas alegóricas médio-latinas. *Nuntius Antiquus*: Belo Horizonte, vol. 4. 2009. P. 8.

4 CARTELLE, E. M. *Carmina Burana*: los poemas de amor. Madrid: Akal Ediciones, 2001. p. 96-99.

5 Deus da mitologia grega que possui cem olhos.

6CARTELLE, E. M. Op. Cit, p. 117-121.

77 Personagem da obra *Percival ou o Romance do Graal*, de Chretien de Troyes (século XII).

a única coisa que quer é amor, então eles consomem esse amor, desejado por ambos (estrofe 31). Nas duas últimas estrofes, o eu - lírico diz para que os apaixonados não percam a esperança, pois quanto maior o sofrimento melhor o gozo no final.

Existem vários elementos interessantes nessas duas canções que as aproximam: o gênero da pastorela, muito comum em outras líricas como a provençal e especialmente a galego-portuguesa, o enredo parecido com um final feliz para o eu lírico e a consumação do ato sexual entre os amantes, a argumentação usada para convencer a dama e o fato dessa dama ter uma voz e expressar suas preocupações e insegurança com relação ao envolvimento com esse eu lírico. Na canção 70 a linguagem usada é mais simplificada, (ainda que tenhamos referências a Ovídio⁸) e a personagem feminina defende as virtudes que eram esperadas dela, como a castidade, e as virtudes que são esperadas dos homens, como a paciência e a constância. Também há menção dos vizinhos que vigiam e dos cuidados que os amantes devem ter a fim de não serem descobertos, atestando a vigilância à qual as mulheres estavam submetidas pela sua família e comunidade, como apontamos anteriormente. A mulher, no entanto, confessa que está dividida entre a paixão e a castidade, e por fim ela decide se entregar a esse amante.

Na estrofe 13 temos a seguinte construção: “no es una expresión acertada/ llama yugo al misterio del amor/ pues no hay nada más espontáneo,/ ni mas Dulce, ni mejor”⁹. Podemos interpretar esses versos como uma crítica, ainda que leve, ao amor cortês, por este ser cercado de regras e baseado na espera. Ao pensarmos na noção de Carpe Diem, tão recorrente nas canções goliárdicas, percebemos a forma simples que essa canção trata a questão do amor, como uma atração mútua e espontânea entre dois

indivíduos, natural, que deve ser saciada. Na estrofe 14b, essa posição é reiterada: “así com prestreza/ dame tu prenda!/ carecen de reconocimiento los dones lentos”¹⁰ ou seja, as doses homeopáticas em que o amor é concedido dentro de uma lógica cortesã não são suficientes para o eu lírico dessa canção, que deseja uma entrega por completo da sua amante, o que é concedido por ela com alegria.

Também é interessante percebermos como os papéis femininos e masculinos nessa canção são opostos e representam o discurso oficial quanto ao comportamento moral esperado (a mulher) e o espírito goliárdico “inconsequente” (o homem). O eu lírico constrói a narrativa de modo a deixar claro que a mulher está tão interessada no encontro amoroso quanto o homem, mas os freios morais que ela apresenta como motivos para não se envolver romanticamente com o homem são reproduções desse discurso. A vitória do homem, o convencimento da mulher, o contentamento que ela demonstra nas últimas estrofes, tudo isso simboliza o triunfo da vontade e o espírito de Carpe Diem sobre essas normas morais.

A canção 77 é um pouco diferente. Mais longa e mais rebuscada que a anterior, porém ainda se mantendo no gênero da pastorela. As intertextualidades entre o texto ovidiano e bíblico são mais presentes, bem como a presença da fórmula cortesã de apontar que o nome da amada será ocultado para sua segurança logo na segunda estrofe; Na estrofe 5, há uma velha que o eu lírico deseja que não estivesse ali, representando essa vigilância constante, mas nas estrofes seguintes ela de fato desaparece, uma vez que à visão da amada o eu lírico se esquece completamente dessa presença indesejada. A forma como o eu lírico elogia essa mulher amada também é bastante remanescente da retórica clássica, metodicamente descrevendo cada parte de

8 Na menção de Tisbe, personagem das metamorfoses, conforme apontado por Cartelle. Idem, p. 96.

9 Idem, p. 98

10 Idem, p. 99. Grifo nosso.

seu corpo, intercalando com estrofes sobre o sofrimento que o eu lírico está sentindo por conta desse amor. Na 24ª estrofe a mulher responde ao eu lírico e se inicia um diálogo entre eles, após toda a narração do sofrimento e do elogio ao corpo da amada. Ela se diz ciente do sofrimento que o eu lírico passa, pois ela também passou pelo mesmo sofrimento por conta da distância entre eles. O eu lírico, no entanto omite essa narração, e a canção segue com as perguntas sobre as intenções desse eu lírico por parte da donzela, que até lhe oferece riquezas pensando ser esse o desejo de seu amado e mostrando que ela é proveniente de uma família rica. Ele recusa, pois o que ele quer é alcançar a satisfação amorosa junto dela, e frente a essa resposta ela cede.

A canção 77 usa fórmulas mais próximas do amor cortês e da retórica clássica, então percebemos uma ressonância dos modelos líricos recorrentes mais em seus aspectos formais. Sua construção temática ainda é tipicamente goliárdica, com o foco no amor carnal e na vivência do momento; nessa canção, porém não é necessário que o eu lírico convença a amada a se juntar a ele, pois o interesse era mútuo, diferente da canção anterior, no qual a mulher expressa suas preocupações. Essa mulher dessa canção é mais confiante, mesmo sendo de uma posição social mais elevada e presumidamente estar sob vigilância¹¹, e essa confiança advém do amor que sente por esse amante que a elogia; é interessante notar a forma como essa mulher expressa suas vontades sem pudores, igualando-se ao eu lírico nesse aspecto, diferentemente da canção anterior no qual a mulher age até determinado momento dentro do molde que lhe era esperado.

As três canções que trataremos a seguir compartilham um elemento alegórico. Primeiramente a canção 15712, para a qual Cartelle aponta que há duas

interpretações: para Walsh¹³, se trata de uma pastorela cristianizada, com a saudação da amada lembrando a saudação do arcanjo Gabriel a Maria e a aproximação do lobo com o diabo; já Cartelle acredita se trata de uma paródia dessa cristianização, por conta da reação da pastora ao lobo. O eu lírico conta que pela manhã saiu uma donzela ao pasto com suas ovelhas, e por conta do calor parou para descansar embaixo de uma árvore. Ele a saúda, se coloca a seu serviço e pede para ela ser “benigna com ele”. Ela responde com indignação, pois ainda é virgem e nunca tinha visto um homem naqueles prados. Mas então um lobo aparece e pega uma de suas ovelhas. Desesperada, exclama que aquele que trouxe sua ovelha de volta gozará de sua satisfação. O eu lírico então prontamente mata o lobo e devolve a ovelha à moça, e a canção acaba de forma abrupta.

Percebemos mais uma vez um tom satírico presente nas canções amorosas, nesse caso uma canção alegórica que abre espaço para diversas interpretações. Seguindo a fórmula tradicional, a canção começa com uma narração primaveril, e no campo se passa a ação. O eu lírico se aproxima da moça sorrateiramente, enquanto esta descansa, da mesma forma como o lobo sorrateiramente se apropria de uma ovelha da moça. Em resposta ao eu lírico, a moça mantém sua castidade tendo Deus como testemunha, mas frente à presença do lobo e de seu roubo ela prontamente oferece essa castidade a quem quer que tenha coragem para ir reaver seu bem, visto que ela mesma disse que não havia mais ninguém ali, a não ser ela mesma e o eu lírico. A forma como a ação é descrita é rápida e a canção curta, e ficamos com a impressão do crime do lobo ser um subterfúgio, uma razão justa pela qual a donzela pode então dispor de sua castidade em forma de agradecimento. O tom satírico dessa construção é evidente,

11 Como a presença da velha nas primeiras estrofes representa.

12 Idem, p. 289-290.

13 WALSH, P.G. Love Lyrics from the Carmina Burana. London: Chapel Hill, 1993.

ainda mais se olharmos para o simbolismo presente: a ovelha, inocente, representa a própria moça, e o lobo o eu lírico; assim como a ovelha não resiste ao rapto, a moça também não resiste ao eu lírico. Sua reação ao lobo, como Cartelle aponta, também não é de surpresa, ou de desespero, mas é imediata a oferta feita a quem lhe devolver a ovelha. Além disso, a forma repentina como a canção acaba também é parte de uma fórmula bastante comum nas pastorelas provençais que tem um viés mais alegórico e moralizante. Nessas canções, a recusa da moça frente às investidas do eu lírico como última ação descrita reitera a lição de moral que se pretende passar¹⁴. O fim abrupto dessa canção, no entanto, não reforça uma lição, mas apresenta uma reviravolta surpreendente, que é uma inversão desses valores.

Há ainda outra interpretação possível, se pensarmos sob um viés mais moralizante. A reação da pastora ao lobo é imediata, como apontamos, e ela dispõe de sua castidade em troca de sua ovelha roubada, um bem material que havia sido perdido. Não deveria o estado de pureza espiritual reinar sobre as coisas materiais? Se pensarmos em exemplos bíblicos como a parábola do filho pródigo, que gasta sua herança com coisas passageiras e é recebido novamente pelo pai após o dinheiro ter acabado, a mensagem contida é a de que os laços entre eles e o arrependimento do filho é mais importante do que o dinheiro perdido, para aquele pai. Para a moça desta canção o contrário se dá, o material importa mais do que o espiritual. Por essa razão a hipótese de Cartelle faz sentido, de se tratar de uma sátira – por inversão de valores – das pastorelas cristianizadas, por conta do desfecho inesperado e inverso. Outra canção que causa controvérsia entre

os especialistas é a canção 9015. Nessa canção curta, é descrita uma cena: a jovem pastora leva seu pequeno rebanho para o campo, e avista o estudante, a quem convida para brincar. Cartelle aponta que essa parte do convite da moça, por conta de seu caráter inédito, faz com que alguns duvidem de sua autenticidade, por essa canção não estar presente em outros manuscritos e pelo fato mesmo de ser a mulher que faz o convite, mas o editor não apresenta de forma extensa essas críticas dos especialistas. No entanto, como viemos demonstrando, as vozes femininas nessas canções goliárdicas são diversas e não se comportam sempre da maneira esperada. É possível que a canção retrate uma situação real ou uma fantasia do goliardo que a compôs, mas não deixa de ser interessante o tom leve e descontraído com que o convite se coloca, a juventude da pastora, os animais que aparecem com ela, uma variedade de animais de fazenda pequenos, como cabras e carneiros. Ao contrário da canção anterior na qual a moça repousa no campo e é abordada pelo eu lírico, nesta quem repousa é o homem, um estudante. Mas nenhum subterfúgio é necessário e seu convite, “que haces tu, señor?/ vem conmigo a retozar”¹⁶ é simples e inocente. É interessante notarmos que a palavra em latim no original é *ludere*¹⁷, que significa jogo, brincadeira, mas também provocação.

Por fim, temos a canção 8918 fechando este segmento. O editor aponta um sentido alegórico na construção das personagens, que não fica claro. O poema conta que dois amigos pastores, enquanto descansavam, encontram uma pastora, empalidecida pelo trabalho, que lhe tirou a beleza. Ela percebe a presença deles e os admoesta com palavras duras, dizendo que eles detestam o trabalho manual e só se interessam pela ganância e dinheiro,

14O Carmina burana conta com uma canção nesse estilo, a 79. CARTELLE, E. M. Op. Cit. p.123-124.

15 CARTELLE, E. M. Op. Cit, p. 150.

16Idem, p. 150.

17HILKA, A. e SCHUMMANN, O. CarminaBurana: Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe. München, DTV Klassik, 1979. P. 302.

18 CARTELLE, E. M. Op. Cit, p. 147-149.

nunca pela honestidade do trabalho. Eles respondem de forma rude, dizendo que como ela não tem a força de um homem, não deve tentar se igualar a um, devendo se ocupar de trabalhos femininos, como fiar. Suas palavras tem consequência, por eles serem pastores “do rebanho régio”, então eles tem o monopólio da palavra. Cartelle lança a hipótese dos pastores representarem a Igreja guiando o rebanho dos cristãos.

Percebemos que aqui a palavra “pastor” se aplica de forma literal para a mulher, porem de forma alegórica para os homens, uma vez que eles não são lavradores da terra ou cuidadores de rebanho, mas sim “cuidadores do rebanho régio” como é colocado na última estrofe. Aliado ao fato de terem o controle da palavra, fica claro que se trata de clérigos. Ao olharmos para a hipótese proposta por Cartelle, a mulher então poderia representar o povo, ou as pessoas comuns que trabalham no campo ou em outras tarefas manuais e que veem os clérigos com algum ressentimento. Esse ressentimento está presente na dura crítica que a mulher faz nessa canção a esses clérigos que encontra, dizendo que eles têm aversão ao trabalho das mãos, são gananciosos e interesseiros. Eles respondem a ela dizendo que ela não sabe do que fala, desmerecem suas palavras, pois elas não vêm de alguém que as domina (como eles), mas sim de uma camponesa, envelhecida pelo trabalho pesado, e a canção termina com o ponto final dado por eles: “tenemos el monopólio del solilóquio”¹⁹. Pensamos que a alegoria retratada aqui é a das relações de poder entre os que possuem o domínio da palavra, os clérigos e os estudantes, e os que não possuem, os camponeses nesse caso. Porém enquanto a crítica da mulher é fundamentada e inclusive retratada em outras canções do Carmina Burana, que falam sobre a cobiça do clero e a injustiça com os mais pobres, a crítica desses “cuidadores do rebanho

régio” reside no fato de essa mulher não ocupar o mesmo espaço de poder que eles, pelo fato de ser mulher e pelo fato de ser camponesa. O que se destaca mais, no entanto, é seu gênero, como fica claro na estrofe 5b: “puesto que como mujer no tienes/la fuerza de los varones/ nunca debes aspirar/al nível de los hombres!”²⁰. Olhemos mais de perto para o elemento alegórico presente nessas três canções. Cada uma delas apresenta uma estrutura que remete a canções que trazem uma mensagem moralizante, sendo a mais marcante delas o fim abrupto, que como apontamos tem a função de reforçar a mensagem que se quer passar²¹. Porém nas pastorelas alegóricas goliárdicas, esse fim abrupto traz um plot twist: nenhuma dessas canções tem o fim esperado, mas uma reviravolta que causa um efeito satírico. Nas canções 157 e 90, essa reviravolta reside no comportamento das mulheres, que fogem do modelo e mostram um lado mais natural, especialmente na canção em que a donzela convida o eu lírico à brincadeira. Apenas a canção 89, que traz a mulher confrontando os estudantes no campo parece ter esse viés moralizante, com a crítica feita sendo pertinente e recorrente em outros momentos do manuscrito. Porém, todo o resto da construção dessa canção não é usual. Como vimos, o autor dessa canção utilizou-se do modelo corrente de pastorelas moralizantes que possuíam uma tradição na Cristandade latina e trocou os personagens, uma vez que a mulher não é descrita como uma donzela de beleza aparente, como seria o esperado, e a admoestação que faz aos personagens homens não segue a linha comum da observação das virtudes da castidade e do comedimento, mas sim fala de uma situação real e corrente que são os vícios dos clérigos. Ainda assim, a palavra final é deles, logo a mensagem que se quer reforçar não é a crítica da mulher mas a posição desses clérigos, que estão num

¹⁹Idem, p.149.

²⁰ Ibidem.

²¹SAMYN, H. M. Op. Cit, p.4-5.

extrato superior então não devem satisfações, ainda mais a uma camponesa. Olhando para o segmento todo, pensamos ser sintomático o fato das canções reunidas nesse conjunto serem todas pastorelas, por conta da raridade desse gênero dentro do Carmina Burana. Ainda que a presença da natureza e da primavera seja constante, a presença do campo ou a interação com uma mulher pastora, que são as marcas do gênero, são bem menos comuns.²² Além disso, como apontamos, a forma como a pastorela é construída no Carmina Burana é diversa.

As pastorelas do Carmina Burana então podem ser pensadas como tendo influência de ambas as formas de pastorela que advém da tradição vernácula, com alguns elementos próprios. No caso das alegorias presentes, percebemos que existe nessas canções tanto o viés moralizante que valoriza as virtudes e condena os vícios e os desejos quanto canções que apresentam interações mais verossímeis entre os personagens, além de trazer alegorias ambíguas e com intenções satíricas. As vozes femininas nessas canções também são diversas, e servem a

diferentes propósitos, o que sugere que as pastorelas goliárdicas não seguem um modelo determinado, mas apresentam um conjunto de características que torna cada canção única, ainda que contenham elementos suficientes para que possamos identificá-las com o comum gênero provençal.

Referências

- CARTELLE, E. M. *Carmina Burana: los poemas de amor*. Madrid: Akal Ediciones, 2001.
- HILKA, A. e SCHUMMANN, O. *Carmina Burana: Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe*. München, DTV Klassik, 1979.
- DUBY, G. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- LE GOFF, J. *Os intelectuais da Idade Média*. Rio de Janeiro: José Olympica, 2006.
- SAMYN, H. M. Alegoria e (anti) bucolismo: da clivagem entre a poesia pastoral grecolatina e as pastorelas alegóricas médio-latinas. *Nuntius Antiquus*: Belo Horizonte, vol. 4. 2009.
- SOLA, J.E. *Carmina Burana: antologia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. P. 9.

²²Samyn aponta que o carmina burana possui cerca de cinco pastorelas, todas comentadas aqui. SAMYN, H. M. Op. Cit.