

Hércules e a pastora: alegoria e tradição nos *Carmina Burana*

Henrique Marques Samyn

Resumo – Trata-se de analisar duas dentre as alegorias constantes dos *Carmina Burana*, considerando suas origens a partir de contextos culturais diversos: de um lado, Hércules, presente – explicitamente ou não – em obras de Pedro de Blois, é uma alegoria recuperada da tradição grega; de outro lado, a pastora, presente nas pastorelas e em outras composições dos *Carmina Burana*, deriva da tradição cristã. A análise compreende quatro poemas do *codex buranus*, buscando compreender de que forma essa apropriação simbólica relaciona-se com o contexto tradicional originário de cada uma das alegorias.

Palavras-chave – Alegoria. *Carmina Burana*. Pastorela. Poesia médio-latina.

O sentido do véu

De acordo com o texto bíblico, quando Moisés, após comunicar-se com Deus, vinha falar ao povo de Israel, cobria seu rosto com um véu (*Êx* 34:33-35). Em sua segunda epístola aos Coríntios, o apóstolo Paulo dedica-se a esclarecer o sentido dessa passagem: Moisés, de acordo com o texto paulino, velava seu rosto para ocultar aos filhos de Israel a verdade cristã, já que esses não estavam prontos para conhecê-la. Ainda de acordo com Paulo, havia sobre todo o Antigo Testamento um véu similar àquele utilizado por Moisés; esse véu foi removido com o advento de Cristo, quando se tornou possível compreender todos os símbolos que anunciavam a vinda deste ao mundo. Desse modo, todo aquele que se torna cristão depara-se com o desvanecimento do véu, graças ao qual percebe todo o sentido alegórico que atravessa a narrativa veterotestamentária (*2Co* 3:13-17).

Se começamos nosso artigo fazendo essa referência aos escritos paulinos, é porque o conceito de *véu* que neles encontramos representa um valioso ponto de partida. A reflexão de Paulo, em verdade, respeita o sentido etimológico da palavra: o vocábulo grego que aparece no texto bíblico, $\mu\upsilon\alpha$, ‘véu’ enquanto ornamento feminino, guarda relação com $\rho\alpha\upsilon\alpha$, ‘revelar’, ‘descobrir’ (CHANTRAINE, 1970, p. 487-488); no léxico bíblico grego, $\rho\alpha\upsilon\alpha$, com o significado de ‘revelação de uma verdade’ (STRONG, 2002, v. 602). Ambos os véus – o que cobria a face de Moisés e o que é constituído pela superfície textual da Bíblia – têm uma mesma finalidade: a ocultação da verdade; apenas removendo o véu torna-se possível contemplá-la.

É provável que o pensamento religioso de Paulo, incluindo-se aí seu método exegético, tenha sido influenciado pelos gregos: diversos temas paulinos aparecem também no estoicismo tardio; também há aproximações possíveis entre conceitos essenciais ao pensamento de Paulo e os escritos herméticos que codificam e interpretam os mistérios helenísticos (PÉPIN, 1958, pp. 250-251). Ademais disso, houve outros pontos de contato entre a hermenêutica grego-latina e a cristã; claro exemplo é o de Orígenes, primeiro pensador cristão a efetivamente construir uma teoria da exegese

bíblica, que fê-lo a partir de Fílon de Alexandria (NASH, 1902, p. 240-241) – que, por sua vez, fôra educado sobre duas bases: de um lado, a lei judaica, sobretudo o Pentateuco; de outro lado, a cultura helenística, em que a filosofia desempenhava um papel predominante (CROUZEL, 2002, p. 576).

No presente artigo, analisaremos duas representações alegóricas medievais constantes dos *Carmina Burana*: a figura de Hércules, herdada da tradição clássica; e a figura da pastora, desenvolvida a partir da tradição cristã. Embora, em ambos os casos, estejamos diante de alegorias cujo sentido é moralizante, há uma diferença fundamental entre ambas, que diz respeito precisamente à sua relação com a tradição das quais derivam: se a alegoria da pastora representa essencialmente a afirmação de um sentido que já se faz presente no âmbito tradicional, a alegoria de Hércules demanda uma inversão de sentido, uma vez que se faz preciso despojá-la do sentido tradicional, pagão, para que nela se invista um novo sentido, já elaborado no seio da cultura cristã.

Antes de iniciarmos a exposição, cabe explicitar que os autores dos poemas que analisaremos estavam certamente familiarizados com o processo de desvelamento textual ao qual nos referimos. Contrariamente à estereotipada percepção segundo a qual os chamados “goliardos”, autores dos *Carmina Burana*, não passavam de bandos de estudantes irresponsáveis, já Helen Waddell, em sua clássica obra de 1927, afirmava que os *Carmina Burana* reuniam uma poesia essencialmente aristocrática (1955, Cap. IX); percepção reiterada por Olga Dobische-Rojdestvensky quando, quatro anos mais tarde, ressaltou que se ocultavam sob o nome de Golias mestres e poetas de alta distinção (1931, p. 241). De fato, embora os poemas que constituem os *Carmina Burana* formem um *corpus* heterogêneo, e embora a maioria dos nomes de seus autores permaneçam no anonimato – condição na qual provavelmente permanecerão –, são diversos os motivos que nos permitem atribuir uma formação elevada a grande parte de seus autores, desde critérios de ordem formal até as referências bíblicas e citações de autores clássicos.

Cabe ressaltar, por fim, que os poemas analisados no presente artigo constituem uma nítida demonstração do alto nível de elaboração dos *Carmina Burana*: das quatro obras, duas foram compostas por um autor de renome; e as outras duas, anônimas, apresentam não apenas grande elaboração formal, mas também remissões de cunho indiscutivelmente erudito. Ademais disso, o que veremos em todos os casos são criações que, explorando as múltiplas possibilidades de velamento, lidam perceptivelmente com o discurso alegórico.

Hércules e a tradição antiga

Há algo de típico na história de Pedro de Blois (1135-1204?): quando era um jovem estudante em Tours, dedicava-se a compor canções eróticas e lascivas; anos depois, havendo realizado uma brilhante carreira – foi, dentre outras coisas, arquideão de Bath e de Londres e tutor de Guilherme II da Sicília – , voltara-se para assuntos mais “sérios”, a ponto de recusar-se a enviar as composições de juventude a

seus amigos a fim de não lhes induzir à tentação (Dobiache-Rojdestvensky, 1931, p. 54). Dentre os diversos poemas seus constantes dos *Carmina Burana*, há uma canção que tematiza precisamente essa mudança de rumo (CB 30, ed. Hilka & Schumann):

1.
*Dum iuventus floruit,
licuit et libuit
facere, quod placuit,
iuxta voluntatem
currere, peragere
carnis voluptatem.*
[...]

4.
*Volo resipiscere,
linquere, corrigere,
quod commisi temere;
deinceps intendam
seriis, pro vitiis
virtutes rependam.*

1.
Quando floresceu a juventude,
era lícito e agradável
fazer o que [me] aprazia;
conforme a vontade,
correr; perseguir
a volúpia da carne.
[...]

4.
Quero voltar a mim,
abandonar, corrigir
o que, em desatino, cometi;
em seguida, aplicar-me-ei
com seriedade, e os vícios
com virtudes compensarei.)

Esse conflito entre virtude e vício ressurgue em outras obras de Pedro de Blois, inclusive sob a forma do embate desejo *versus* razão. E será precisamente para dar conta dessa temática que Pedro de Blois se apropriará da alegoria de Hércules, nas duas composições que analisaremos; obras que, curiosamente, seguem em caminhos opostos, concedendo uma vitória a cada um dos oponentes.

Na verdade, em apenas um dos dois poemas que analisaremos Hércules é explicitamente evocado: trata-se de *Olim sudor Herculis* (CB 63, ed. Hilka & Schumann), canção em que Pedro de Blois fala sobre a queda do célebre herói grego, outrora renomado pelas derrotas impingidas a terríveis monstros, mas finalmente submetido pelos encantos de Íole:

1a.
*Olim sudor Herculis,
monstra late conterens,
pestes orbis auferens,
claris longe titulis
enituit;*

*sed tandem defloruit
fama prius celebris,
cecis clausa tenebris,
Ioles illecebris
Alcide captivato.*

(1a.

Em tempos passados, o labor de Hércules,
que monstros subjugava por tão vasto espaço,
que removia as pestes do mundo,
com glória luminosa longamente
resplendeu;
mas finalmente feneceu
a antes célebre fama,
cerrada em cega escuridão:
havendo Íole, com seu encanto,
cativado o descendente de Alceu.)

A canção é constituída por oito estrofes e um refrão, sendo que as seis primeiras estâncias são construídas precisamente em função da antinomia entre os notáveis feitos de Hércules e sua derrota perante Íole. Vejamos, à guisa de exemplo, uma dessas estrofes intermediárias:

3a.

*Antei Libyci
luctam sustinuit,
casus sophistic
fraudes cohibuit,
cadere dum vetuit;
sed qui sic explicuit
lucte nodosos nexus,
vincitur et vincitur,
dum labitur
magna Iovis soboles
ad Ioles
amplexus.*

(3a.

Com Anteu Líbio
sustentou a luta:
deteve as fraudes
de suas quedas enganadoras
quando o impediu de cair;
mas o que assim afrouxou
os nodosos enlaces da luta,
é vencido e é seduzido
quando desliza,
o grande progênito de Júpiter,
para os abraços
de Íole.)

A contraposição efetiva-se em mais de um eixo: Hércules tivera de superar Anteu pela força e pela razão, já que o gigante africano, além de ser dotado de força descomunal, também lançava mão de um stratagema singular – quando estava prestes a ser derrotado, apoiava seus pés na terra, recebendo assim forças de sua mãe Géia, e recobrava suas forças; desse modo, Hércules susteve-o no ar, sufocando-o (BRANDÃO, 1987, p. 115). Por outro lado, Hércules foi superado por Íole nos dois

sentidos: se fôra capaz de afrouxar os vigorosos enlaces de Anteu, fraqueja quando cede aos abraços de Íole; do mesmo modo, perante Íole fraqueja a razão do herói, por ela vencido através do desejo.

Nas estrofes finais, Pedro de Blois afirma sua própria superioridade relativamente a Hércules justamente por conta de sua resistência perante as forças do amor, assim concluindo a canção: “*Dulces nodos Veneris / et carceris / blandi seras resero / [...] / ab amore spiritum / sollicitum / removi*” (“Os doces nós de Vênus / e do cárcere / as brandas barras eu abro/ [...] / Do amor, meu espírito / conturbado / afastei”).

Vacillantis trutine (CB 108, ed. Hilka & Schumann) é a segunda composição de Pedro de Blois que nos interessa. Mais breve que a anterior, provavelmente a obra mais conhecida do autor em questão, também nela encontramos o conflito entre o desejo e a razão:

1b.
*Me vacare studio
vult Ratio.
sed dum Amor alteram
vult operam,
in diversa rapior,
Ratione
cum Dione
dimicante crucior.*

(1b.
Ao estudo dedicar-me
quer a Razão.
Mas, como o Amor deseja
outras ocupações,
sou arrastado em direções opostas:
pela Razão
que com Dione
luta, sou torturado.)

Desta feita, está o poeta em pleno conflito entre a Razão e Vênus (no léxico dos *Carmina Burana*, comumente alcunhada Dione, como em Horácio e Ovídio). Embora Hércules não seja mencionado nenhuma vez no poema, o motivo é nele inspirado; Peter Dronke observa que o poema representa “a recriação individual de Pedro do antigo tema de Hércules na bifurcação, sendo tentado por *Virtus* e *Voluptas*” (1984, p. 298). Aqui, no entanto, o poeta acaba cometendo o mesmo erro de que acusara Hércules em CB 63; assim lemos na estrofe final:

3b.
*Nam solari
me solari
cogitat exilio.
sed, Ratio,
procul abi! vinceris
sub Veneris
imperio.*

(3b.
Que eu seja consolado
pelo exílio dos estudantes
[a Razão] cogita .

Mas, Razão,
vá-se embora, para longe! Estás vencida
sob o domínio
de Vênus.)

A maneira como Pedro de Blois lida com a figura de Hércules é, por conseguinte, ambígua: se em *Olim sudor Herculis* censurava no herói grego a entrega ao desejo, vangloriando-se por rechaçar as demandas de Vênus, em *Vacillantis trutine* segue orgulhosamente os passos de Hércules, a ponto de solicitar expressamente à razão que reconheça seu fracasso e saia de seu caminho.

No âmbito grego, o motivo de *Hercules in bivio* fôra inaugurado pelo sofista Pródico e desenvolvido por Xenofonte em suas *Memorabilia* sobre Sócrates. O jovem Hércules, afirma o texto, encontrava-se diante de dois caminhos pelos quais poderia seguir sua vida, quando dele se aproximaram duas mulheres de elevada estatura: uma tinha a pureza nos lábios e a modéstia nos olhos, porte austero e vestia-se de branco; a outra tinha lábios macios e pele embelezada, parecia mais alta do que de fato era e, com seus olhos muito abertos, olhava para si mesma ou para os outros, desejosa de saber se era por eles observada (*Memoráveis*, II, 1); trata-se, evidentemente, de representações da “virtude” (et) e do “vício” (a a).

Essa alegoria, por outro lado, afasta-se do contexto propriamente mitológico; trata-se, na verdade, de algo construído em função de um motivo já presente no pensamento antigo pelo menos desde Hesíodo. Em *Os trabalhos e os dias* (vv. 287-292), afirmara o poeta que, se é fácil a trilha que leva à miséria (a t ta), longa e íngreme é a senda que leva à “virtude” (et). No tocante à hermenêutica da alegoria, por conseguinte, sabiam os antigos que a “lição” de Hércules era inequívoca: é preciso escolher a árdua senda do trabalho e do esforço, a única capaz de conduzir à “virtude” (et). Entretanto, é precisamente esse sentido que é esvaziado por Pedro de Blois: em suas composições, ao invés de acolher a interpretação esperada no âmbito da tradição grega, o poeta medieval evoca um outro evento da trajetória de Hércules – ou seja, sua relação com Íole – com a finalidade implícita de argumentar contra aquela possibilidade hermenêutica: de nada adiantara Hércules escolher a “virtude” (et), já que ao fim acabara retornando ao “vício” (a a).

A solução dos antigos é, por conseguinte, subvertida por Pedro de Blois; desse modo, a própria alegoria de *Hercules in bivio* perde seu sentido, uma vez que o *bivium* resulta em uma fraude: os caminhos que nele se separam não de reencontrar-se, inevitavelmente, no futuro, o que pode pôr a perder todo o esforço daquele que escolhera o caminho virtuoso. Não há escolha definitiva, mas embate perpétuo: o conflito entre *virtus* e *voluptas*, entre *Ratio* e *Dione* jamais encontra seu termo – e o tratamento da alegoria de Hércules por Pedro de Blois visa precisamente representar essa indiscernibilidade.

A pastora e a tradição cristã

Se a alegoria de Hércules fôra emprestada da tradição antiga, a outra alegoria que analisaremos – a pastora – já deriva de um desdobramento da tradição cristã; mais precisamente, da *pastorela*, multiforme gênero poético medieval que também se faz presente nos *Carmina Burana*.

Estabelecer com precisão o momento de emergência das pastorelas é tarefa virtualmente impossível – na verdade, apenas um dos inúmeros problemas relacionados ao estudo desse gênero literário. A mais antiga obra conhecida do gênero – a composição *L'autrier jost'una sebissa* (14, ed. De Riquer), do trovador provençal Marcabru – é visivelmente erudita, embora provavelmente derive de uma tradição anterior, mais popularesca, de pastorelas francesas (DE RIQUER, 1975, p. 63). Igualmente difícil é chegar a uma definição precisa acerca das características do gênero; na verdade, mesmo os tratadistas medievais estabeleceram diferentes critérios para a definição das pastorelas: Raimon Vidal, no fim do século XII ou início do XIII, apresentava a pastorela como uma composição amorosa; Guilhem Molinier, no século XIV, definia-a como uma canção jocosa, envolvendo uma troca de motejos. Embora essa diferença diga algo sobre o próprio desenvolvimento do gênero, faz-se necessário observar, com Michel Zink (1972, p. 27), que a antiga pastorela de Marcabru apresenta uma síntese dessas definições: há nela tanto o cortejo à pastora quanto a troca de gracejos.

Por outro lado, no tocante ao pertencimento do gênero à tradição provençal ou francesa, a questão não se revela menos polêmica: se William Powell Jones (1973, p. 26-27) considera a grande elaboração das composições provençais uma decadência relativamente à autenticidade das “pastorelas clássicas” francesas, Zink (1972, p. 43) vê nos exemplares franceses uma grosseria e uma lubricidade ausentes nos exemplares provençais, tomando como base para o estabelecimento de seus critérios a obra de Marcabru.

De toda forma, observando-se o escopo do presente artigo, é suficiente observar que já no poema de Marcabru há uma nítida oposição entre a pastora e o poeta que a corteja: se este revela-se astucioso em suas investidas para seduzir aquela, a pastora resiste com firmeza às ofertas do ardiloso narrador: “[...] *Mas ges, per um pauc d'intratge / No vuelh mon despiuzelhatge / Camjar, per nom de putana!*” (“[...] Mas por um pequeno pedágio / Não quero minha virtude / Trocar pelo nome de puta!”). Essa resistência moralizante da pastora é algo que se conserva nas pastorelas que seguem o modelo de Marcabru, efetivamente constituindo um jogo alegórico: a pastora, representação da virtude, encontra-se em conflito com uma sedutora figura masculina, representação do vício.

Essa caracterização da pastora está diretamente relacionada à sua origem tradicional cristã. Como observa William Paden (1998, II-III), a figura da pastora é uma criação literária, que pouca ou nenhuma relação guarda com a realidade, consoante os registros históricos relacionados à atividade do pastoreio; seus antecedentes são personagens relacionadas à tradição cristã – particularmente a figura bíblica de Raquel, esposa de Jacó (*Gen. 29, 9-11*), e a lenda de santa Margarida de Antioquia: piás e virtuosas, ambas estavam no pastoreio quando se encontraram com homens que tentaram seduzi-las –

tema fundamental desse gênero poético, ocorrendo desse modo também nos dois *carmina* que aqui analisaremos. Embora sejam canções anônimas, *Estivali sub fervore* (CB 79, ed. Hilka & Schumann) e *Vere dulci mediante* (CB 158, ed. Hilka & Schumann) são obras provavelmente de um único autor: há dentre elas notáveis semelhanças temáticas e formais.

O enredo dos dois poemas é basicamente o mesmo: em um cenário pastoral, o poeta-narrador encontra-se com uma menina de grande beleza, e logo tenta convencê-la a deitar-se com ele em troca de presentes; em ambos os casos, a jovem, claramente identificada com a pastora da tradição das pastorelas, recusa a oferta com um discurso moralizante análogo ao que encontramos na composição de Marcabru. Em *Vere dulci mediante*, a menina denuncia a atitude do sedutor e logo prepara sua defesa – ainda que em vão, já que ao fim é por ele violada:

4.
“*Munus vestrum*”, inquit, “*nolo,*
quia pleni estis dolo!”
et se sic defendit colo.

(4.
“Vosso presente”, diz, “não quero,
porque está cheio de ardis!”
E então, defende-se com seu bastão de fiar.”)

Estivali sub fervore, por sua vez, conclui-se precisamente com a defesa da pastora:

6.
[...]
“*ludos viri non assuevi.*
sunt parentes michi sevi:
mater longioris evi
irascetur pro re levi.
parce nunc in hora.”

(6.
[...]
“Não cresci habituada às brincadeiras masculinas.
[Meus] pais são cruéis para mim:
[minha] mãe, de idade mais avançada,
se enraivecerá pelo motivo mais insignificante.
Não me faça mal agora.”)

A pastora que desmascara as vis intenções do poeta-narrador e arma-se com seu pequeno bastão é, em verdade, a mesma que deseja defender sua honra e obedecer às recomendações paternas: em ambos os casos, trata-se de um embate alegórico que vela o conflito entre *virtus* e *voluptas*, com o qual também nos deparamos ao tratar da alegoria de Hércules. A associação entre a virtude e a figura da pastora já se fazia presente nas narrativas tradicionais: Margarida de Antioquia morre por resistir às tentativas de sedução do governante romano Olybrius; Raquel, por sua beleza e caráter, é a mulher que desperta o amor mais intenso em toda a narrativa bíblica (BECK, 1992). Em oposição à virtuosa pastora, o poeta-narrador representa a luxúria que, por meio de ardis, presentes ou promessas, busca romper a resistência daquela.

Aqui não estamos, afinal, diante de um processo análogo à subversão do sentido tradicional que encontramos nos poemas sobre Hércules de Pedro de Blois: não há qualquer diferença entre o significado alegórico da pastora na tradição cristã e nos *Carmina Burana*. Seria mais acertado dizer que, no *corpus* poético, a pastora tem seu sentido originário reafirmado: a beleza e a formosura de Raquel, a virtude de santa Margarida fazem-se nela presentes. Há, portanto, uma relação de continuidade entre o uso medieval da alegoria e seu sentido tradicional originário.

O véu e o sentido

Hércules e a pastora, enquanto alegorias, estão relacionados com um jogo de ocultamento que diz respeito à própria condição humana: entre a virtude e o vício, cabe ao homem traçar sua senda. De um lado, Hércules simboliza a iminência do perigo: se outrora optar por uma das trilhas do *bivium* podia garantir a segurança, agora a situação é outra, visto que os caminhos voltam a entrecruzar-se; da estrada da virtude pode-se passar à do vício, e vice-versa. A pastora, por outro lado, representa a pureza que tenta esquivar-se aos ardis da luxúria, presentes mesmo na aparente singeleza de um encontro campestre.

Se para utilizar a alegoria de Hércules, Pedro de Blois inverteu a tradição – ou, mais especificamente, esvaziou o sentido do tradicional motivo de *Hercules in bivio* –, o autor das pastorelas não precisou lançar mão desse recurso: na tradição cristã, a pastora já representava a virtude, sentido preservado nas pastorelas analisadas. Um cotejo entre os poemas sobre Hércules e a pastora revela-nos, portanto, diferentes formas de tratamento da matéria tradicional: conservá-la ou subvertê-la constitui parte do processo poético; trata-se apenas de adequar o velamento ao sentido – ou seja, de (re)construir o véu tradicional de acordo com verdade a ser expressa pelo poema. Ao cristão, eterno combatente entre *virtus* e *voluptas*, cabe decifrar a alegoria, a fim de entrever o liame entre o véu e a verdade; tarefa, afinal, necessária, já que a verdade a ser desvelada diz respeito à sua própria salvação.

Referências bibliográficas

BECK, Astrid Billes. Rachel. In: FREEDMAN, David Noel. *The Anchor Bible Dictionary*. V. 5. New York: Doubleday, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. V. 3. Petrópolis: Vozes, 1987.

Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers; kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann. I Band: Text – 2: Die Liebeslieder – Herausgegeben von Otto Schumann. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1941.

- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. T. 2. Paris: Klincksieck, 1970.
- CROUZEL, Henri. Fílon de Alexandria. In: DI BERARDINO, Angelo (org.). *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Trad. Cristina Andrade. Petrópolis: Vozes, 2002.
- DE RIQUER, Martín. *Los trovadores: historia literaria y textos*. T. 1. Barcelona: Ariel, 1975.
- DOBIACHE-ROJDESTVENSKY, Olga. *Les poésies des goliards*. Paris: Rieder, 1931.
- DRONKE, Peter. Peter of Blois and poetry at the court of Henry II. In: _____ . *The medieval poet and his world*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias* (primeira parte). Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- JONES, William Powell. *The pastourelle: a study of the origins and tradition of a lyric type*. 2. ed. New York: Octagon Books, [1931], 1973.
- NASH, Henry S. Exegesis or Hermeneutics. In: JACKSON, Samuel M. *The new Schaff-Herzog encyclopedia of religious knowledge*. Vol. IV. Londres: Funk & Wagnalls, 1909.
- PADEN, William. The figure of the shepherdess in the Medieval Pastourelle. In: CLOGAN, Paul Maurice (ed.). *Medievalia et Humanistica*, New Series. Rowman & Littlefield Publishers, n. 25, p. 1-14, 1998.
- PÉPIN, Jean. *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Paris: Aubier, 1958.
- STRONG, James. *Léxico hebraico, aramaico e grego de Strong*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.
- WADDELL, Helen. *The wandering scholars*. New York: Doubleday Anchor Books, [1927], 1955.
- ZINK, Michel. *La Pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*. Paris: Bordas, 1972.