

Os “outros étnicos” no cancionero galego-português (Portugal e Castela, séculos XIII e XIV)

JOSÉ D’ASSUNÇÃO BARROS
Universidade Severino Sombra

A “identidade”, já é lugar comum dizer hoje, constrói-se também a partir do confronto com a “alteridade”. Não poderia ser diferente com as sociedades medievais ibéricas, mais especificamente aquelas que se desenvolveram entre a segunda metade do século XIII e a primeira metade do século XIV. Nosso objetivo, neste ensaio, será o de investigar através dos cancioneros trovadorescos do período — tomados como fontes a partir da perspectiva de uma História Cultural — as diversas figuras de “outros” que aparecem mais freqüentemente nessa poesia produzida nos reinos medievais de Portugal e Castela, e que constituem sintomas bastante expressivos de estruturas sociais fortemente hierarquizadas, bem como dos mecanismos de exclusão e inclusão típicos dessas sociedades.¹

Um rastreamento inicial da poesia satírica produzida nos meios trovadorescos galego-portugueses permite verificar que os principais tipos que aparecem referenciados e, em geral, satirizados nas “cantigas de escárnio e de mal dizer” são o judeu, o mouro, a prostituta, o homossexual, o traidor. Esses são os “outros” que se abrem para o escárnio, quase consensualmente entre os trovadores galego-portugueses. Dependendo do grupo social do trovador que se utiliza da canção para encaminhar suas críticas, pode aparecer também o “outro” pertencente a uma classe ou grupo social antagônico, em relação ao lugar de onde fala o trovador, sem contar ainda a questão da pertença a uma nacionalidade (embora não no sentido moderno) que pode dar origem à marcação de uma distância em relação ao estrangeiro (o “outro nacional”, por assim dizer).

Para o caso do presente ensaio, concentraremos nossa análise no exame dos “outros étnicos” projetados por essas sociedades — especificamente o “mouro” e o “judeu” — mas aproveitando ainda a oportunidade para examinar, no roldão das sátiras encaminhadas, um outro símbolo menor de alteridade: a “prostituta”.

*

Falar em “alteridade” para o caso das sociedades ibéricas dos séculos XIII e XIV implica lidar simultaneamente com categorias de exclusão e com tipos ideais ou estereotipados que eram escolhidos e construídos pelas práticas culturais da época para sofrerem essa exclusão. Quando falamos em uma idealização ou em uma estereotipação, presentes nessa “tipologia do outro” que aparece na documentação da época e também nos cancioneiros, temos em vista o fato de que o que se unifica sob a imagem do “mouro”, por exemplo, refere-se a uma gama relativamente diversificada de etnias associadas ao mundo islâmico. O “mouro” a que, no período medieval, se referem os cancioneiros, os livros de linhagens, os documentos jurídicos, e tantas outras fontes, pode ocultar realidades etno-culturais e posicionamentos sociopolíticos os mais diversos. Da mesma forma, tanto o “mouro” como o “judeu” são figuras que, nessas fontes, aparecem estereotipadas através de certos traços principais que se tornam recorrentes. A essas questões voltaremos depois.

Ainda sobre a questão da apropriação social das diferenças, lembramos que, diferentemente do que ocorre nas sociedades que modernamente se postulam como democráticas, a “diferença” nessas sociedades medievais gerava explicitamente mecanismos de “exclusão”, e mais propriamente de “desigualdade” no sentido sociopolítico. Não havia, pelo menos durante os séculos XIII e XIV, o discurso de que a identidade do povo e da nação faz-se construir através de todas as diferenças (étnicas, culturais, ou quaisquer outras). Para além de determinado limite de contraste em relação ao padrão cristão-branco-português, ou então em função do tipo de diferença em relação a esse padrão básico, o “outro” era habitualmente obrigado a circular em um espaço onde teria seus direitos restringidos, discriminados, ou vigiados. Era o caso, por exemplo, do “judeu” e do “mouro”, mas também da prostituta.

As fontes históricas que abordaremos em seguida, para cumprir nosso intuito de examinar esses símbolos típicos da “alteridade” do ponto de vista dos medievais ibéricos, correspondem aos cancioneiros galego-portugueses — mais especificamente o *Cancioneiro da Ajuda* (CA), o *Cancioneiro da Biblioteca*

Nacional (CBN) e o *Cancioneiro da Vaticana* (CV). Cabe lembrar que, ao trabalharmos com esses cancionários postos por escrito em manuscritos, deveremos ter sempre em mente que todas as canções neles registradas difundiam-se em sua época a partir de circulação oral através da atividade regular dos trovadores galego-portugueses. Além disso, devemos lembrar que esses que chamamos de trovadores galego-portugueses — isto é, que compunham e cantavam em galego-português no circuito trovadoresco ibérico, então polarizado pelas cortes de Portugal e Castela — podiam ser tanto trovadores e jograis nascidos em Portugal como em Castela, ou mesmo em outras regiões ibéricas. Havia, por assim dizer, uma comunidade trovadoresca galego-portuguesa — unificada por um idioma, por um mesmo tipo de público e por uma prática cultural em comum — cumprindo notar ainda que, tanto Portugal como Castela, viviam momentos de centralização régia, no primeiro caso, com D. Afonso III e, depois, D. Dinis; no segundo caso, com o rei castelhano Afonso X, que se autodenominava “o Sábio”.

A partir desses esclarecimentos iniciais, vejamos o nosso primeiro símbolo de alteridade: o “mouro”. Para compreender a presença da alteridade em relação ao “mouro”, nos cancionários, será preciso partir da inscrição do trovadorismo galego-português nos processos de precoce centralização monárquica — que são característicos tanto do reino de Castela como o reino de Portugal na segunda metade do século XIII — e da sua contextualização nesse processo, igualmente definidor da identidade para os dois reinos, que é o processo da Reconquista.

Com relação à Reconquista, é preciso partir da compreensão inicial de que ela constitui, na verdade, um longo processo de muitas idas e vindas na recuperação do predomínio cristão na Península Ibérica. De certa forma, a Reconquista inicia-se no século mesmo da invasão muçulmana, a partir da resistência dos reinos ibéricos no norte montanhoso (Astúrias e Navarra). Mas é em 1085, com a conquista de Toledo pelo rei de Castela, que se estabelecem as bases para uma Reconquista propriamente dita. Essa “fase 1” da Reconquista pode ser definida como um momento de grande intensidade nas hostilidades entre árabes e cristãos, e corresponde, no início, a uma sucessão de avanços e recuos de um lado ou de outro. Contudo, com a vitória de Las Navas de Tolosa (1212), os avanços cristãos tornam-se acelerados e irreversíveis, até culminar com as tomadas de Sevilha (1248) e do Algarve (1252).

A partir daí inicia-se uma nova fase, que poderíamos entender como uma espécie de relativa “trégua” ou de atenuação das hostilidades entre cristãos e islâmicos peninsulares (fase 2), desde que comparemos esse período com a fase

mais belicosa dos tempos anteriores (fase 1) e com uma outra fase mais intensa, que começaria bem mais tarde, quando novos avanços serão imprimidos — agora exclusivamente da parte dos castelhanos, na banda ocidental da Península e dos aragoneses na banda oriental. Essa fase 3, que se inicia com a tomada de Gibraltar (1310), estende-se até a conquista de Granada (1492).

Interessa-nos precisamente aquela fase intermediária de “suspensão relativa” das lutas da Reconquista — só interrompida por conflitos ocasionais como a Guerra de Granada (1260) e a expedição contra Tunis (1269). Podemos dizer que, nessa fase intermediária (que tomamos a liberdade de denominar “fase 2”), estamos diante de uma alteração mais ou menos radical no ritmo da expansão contra o mouro, agora muito lenta em relação às outras duas fases do movimento. Em Portugal como em Castela, com o redirecionamento dos poderes de centralização da violência física em torno do rei — agora apontados mais intensamente para a organização do espaço social interno do que para os enfrentamentos externos — aperfeiçoar-se-á, a partir desse momento, a “instituição monárquica”. Isso com uma amplitude que inclui desde estímulos à vida urbana até estratégias administrativas, jurídicas e de fomento cultural, em última instância visando fortalecer o poder central, que, na fase anterior, havia capitalizado os esforços da Reconquista. Percebe-se como, de uma maneira e de outra, os processos de Reconquista e de centralização monárquica estão intimamente ligados.

O chamado período trovadoresco afonsino, tanto no que se refere à produção da corte de D. Afonso III de Portugal (1248-1279) como à da corte de Afonso X de Castela (1254-1284), está, portanto, incrustado nessa fase intermediária da Reconquista que poderíamos ler como uma relativa “trégua”. *Trégua*, e não *paz*. Há algo que diferencia uma situação de outra. Em um período de trégua, a guerra está apenas como que interrompida em sua dimensão militar, mas se conservando como uma expectativa. Mormente, a luta mesmo continua em outros planos, preservando-se na forma de uma “guerra de representações”. O inimigo está ao lado, na geografia e no imaginário. Mesmo que, na segunda metade do século XIII, *Al-Andaluz* já esteja reduzido a um território menos expressivo, por trás dele, do outro lado de Gibraltar, está a África muçulmana. Sobretudo, por trás de *Al-Andaluz*, está uma civilização admirável, uma ciência e uma arte que, por muito tempo ainda, serão invejadas, um imaginário que espreita o mundo cristão-ibérico como uma sombra assustadora. Contra esse inimigo concreto e imaginário estabelece-se um diálogo de confronto, de oposição entre duas culturas que, pelo menos no âmbito religioso, são exclusivas: o cristianismo e o islamismo.

Também internamente ao mundo cristão-ibérico, os diálogos se estabelecem. Diálogo entre os reinos cristãos que se empenham em demarcar sua territorialidade, física e imaginária, e em se afirmar uns perante os outros. Diálogo dentro de cada reino, entre os vários elementos e grupos sociais. Diálogo também externo, entre cada reino cristão e a cristandade, como totalidade mais ampla. Nesse sentido, a “guerra de representações” tem na luta contra o “andaluz mouro” apenas a sua parte mais visível, ainda que importantíssima, na construção de um imaginário coletivo em que os reinos peninsulares vão edificando a sua identidade e a sua “hispanidade”. Mas, rigorosamente, pelo menos a partir do final do século XIII, o Islã peninsular já não constituía a maior ameaça territorial. O “outro cristão”, primeiro o ibérico, depois o europeu — eis aí a grande ameaça territorial a cada reino cristão peninsular. Para Portugal, leoneses e castelhanos constituem o inimigo territorial oculto, mais difícil de lidar porque travestido de aliado hispânico-religioso. Para Castela, Aragão é a maior ameaça, o perigo a oeste, expandindo-se culturalmente contra o ocidente ibérico e entrando na disputa pelo território hispânico. Para além disso, por trás dos limites de Aragão, está a França e, na verdade, toda a Europa, com sua cristandade transpirenaica. Todo esse conjunto de rivais ou inimigos não declarados forma a parte imersa do *iceberg* para cada um dos reinos cristãos da Península. Contra eles volta-se a verdadeira “guerra de representações”, a sua parte mais submersa, mais encoberta pelo oceano de interesses políticos.

Esses aspectos são importantes para se compreenderem as similares estratégias culturais tanto dos primeiros reis da segunda dinastia de Borgonha, em Portugal (Dom Afonso III e Dom Dinis), como de Afonso X, em Castela. Em ambos os casos há um empenho em criar em torno dos monarcas centros de cultura e cortes sofisticadas, seja para projetar suas imagens no circuito ocidental-cristão, seja para fazer frente à superioridade árabe em diversas instâncias culturais. Dito de outra forma, é preciso brilhar também para as comunidades europeias e não apenas para afastar as sombras do Andaluz Islâmico.

O processo da Reconquista perante o inimigo árabe não é, como atrás ressaltamos, a única coordenada a fixar uma estratégia de projeção cultural para as cortes monárquicas centralizadoras do ocidente ibérico. Mas tem certamente um papel relevante dentro do âmbito de uma guerra de representações. Há que se compreender, contudo, uma singularidade das lutas de Reconquista: em poucas guerras houve tanta circularidade, sobretudo cultural, entre os dois campos envolvidos. Tal circularidade entre árabes e cristãos ibéricos dava-se em várias instâncias, inclusive no plano militar concreto. Por

um lado, nem muçulmanos nem cristãos ibéricos formavam um grupo homogêneo.² Da mesma forma, envolvidas por disputas internas de poder, não raro se formavam alianças entre facções cristãs e facções árabes e berberes, umas contra outras. Por outro lado, as próprias particularidades da Reconquista, em que uma região passava com facilidade de um domínio a outro, os dois lados mantinham comércio e troca de prisioneiros, e os próprios árabes haviam introduzido um sistema de relativa tolerância que não obrigava os vencidos a se islamizar, contanto que pagassem impostos (caso dos moçárabes) — tudo isso punha os dois lados em permanente intercâmbio.

Ainda mais notável é a assimilação da cultura árabe nas estratégias culturais monárquicas do Ocidente ibérico, mais propriamente nessa fase intermediária da Reconquista de que estamos tratando. Os *Libros del Saber de Astronomia*, coordenados por Afonso X, contaram com a colaboração de cristãos, árabes, e judeus. Podem ser vistos como o marco de um movimento de assimilação daquelas culturas, que têm como outras realizações a tradução do *Alcorão* e do *Talmude* e ainda a fundação, em Sevilha, de um Estudo Geral especializado no ensino do árabe, sempre sob os auspícios de Afonso X (Saraiva, 1988:131). Tal movimento de assimilação controlada da cultura árabe não poderia deixar de ter a sua correspondência nas monarquias portuguesas contemporâneas ao Rei Sábio, e sinal disso é a tradução da *Crônica do Mouro Rasis*, realizada na corte de D. Dinis, em colaboração com mestres árabes (Rasis, 1975).

Também no cancionero galego-português esse relativo, mas significativo, imbricamento entre o mundo árabe de *Al-Andaluz* e o mundo cristão da península se fará presente. A pluralidade que identificamos na poesia trovadoresca galego-portuguesa estende-se, assim, para além das fronteiras políticas. Numa cantiga e em outra é possível examinar esse cotidiano em que se misturam cristãos e árabes, em uma convivência que tem também os seus limites, conforme se verá adiante, mas que, em todo o caso, abre as portas para a percepção da pluralidade que envolve o mundo trovadoresco.

Na cantiga “Domingas Eanes”, de Afonso X, a primeira que examinaremos, o trovador régio nos fala de um grande duelo (sexual) entre uma soldadeira e um cavaleiro mouro. A soldadeira venceu a disputa, caçoa o Rei Sábio, “mas ficou chagada para sempre” (Lapa, 1965:46):

Domingas Eanes ouve sa baralha
con uu genet', e foi mal ferida;
empero foi ela i tan ardida,

que ouve depois a vencer, sen falha,
e, de pran, venceu bõo cavaleiro;
mais empero, é-x'el tan braceiro,
que ouv'end'ela de ficar colpada.

O colbe colheu-[a] per ua malha
da loriga, que era desvencida;
e pesa-m'ende, porque essa ida,
de prez que ouve mais, se Deus me valha,
venceu ela; mais [log'] o cavaleiro
per sas armas o fez: com'er'arteiro,
ja sempr' end' ela seerá esmalhada.

E aquel mouro trouxe, com' arreite,
dous companhões en toda esta guerra;
e de mais á preço que nunca erra
de dar gran golpe con seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
e deu-lhi poren tal golpe de suso,
que já a chaga nunca vai çarrada.
E dizen meges: — Quen usa tal preit'e
á tal chaga, já mais nunca serra,
se con quanta laã á en esta terra
a escaentassen, nen cõno azeite;
por que a chaga non vai contra juso,
mais vai en redor, come perafuso,
e poren muit' á que é fistolada.

(Afonso X, CBN 495; CV 78)

Cabe aqui um esclarecimento inicial sobre as “soldadeiras”, essas mulheres que vendiam o corpo a “soldadas”. A ocasião será oportuna para entremear aqui a percepção de mais um tipo marcante de “outro” que aparece na produção trovadoresca galego-portuguesa: aquele que se relaciona às atividades que, *grosso modo*, poderemos enquadrar dentro da prostituição.

Tal como hoje ocorre, a categoria das mulheres que se dedicavam à prostituição admitia na prática muitas nuances, conforme o seu nível social ou a clientela a

que serviam. Apenas o preconceito social que contra elas se voltava pode explicar que, sob uma única designação, todas essas mulheres de vida livre se vissem unificadas à margem da sociedade. “Soldadeira” era pois uma generalização que podia se referir tanto à cortesã rica como à prostituta pobre (embora mais freqüentemente apareça o vocábulo “jogralesa” associado às mulheres de vida sexual “livre” que eram oriundas de categorias sociais mais abastadas).

A palavra era aqui como aqueles sinais na roupa, que, de acordo com as medidas moralizadoras de D. Afonso IV, as prostitutas seriam obrigadas a usar para que ficassem marcadas claramente, tal como os judeus (Marques, 1987:78). Se é duvidoso que tais disposições se cumprissem com continuidade, a repressão pelo signo verbal era, contudo, muito mais intermitente. A palavra constrange, restringe, marginaliza — cola-se ao corpo de maneira muito mais permanente que um mero sinal na roupa. Por meio dela, a sociedade exerce uma série de micropoderes sobre os seus marginalizados. A palavra, por fim, nivela arbitrariamente o que está à margem, procurando ignorar suas nuances internas e mesmo as diferenças mais significativas, aglomerando os elementos transgressores e marginalizados pela força centrípeta do desprezo e da estranheza social.

Veremos adiante que há diferenciais entre a “soldadeira” e a “jogralesa” — e, poderíamos acrescentar, a “manceba”, a “mulher de segre”, ou outros termos, depreciativos ou não — palavras que muitos tentavam aproximar como designantes da “mulher de vida livre”. De qualquer maneira, o espeziñamento jurídico contra as meretrizes é notório, na sociedade medieval ibérica. Demonstram-no de maneira contumaz alguns extratos legislativos (Duby, 1988):

(1) Quem quer que insulte uma mulher que não é da cidade, chamando-lhe puta, bolinadora ou leprosa, pagará dois maravedis e, além disso, jurará ignorar se o adjetivo empregado convém à injuriada; se não quiser jurar, será declarado inimigo. *Mas se alguém violentar ou insultar uma meretriz notória, não pagará nada.*

(2) Quem quer que roube as roupas de uma mulher que esteja tomando banho, ou despoje uma mulher de suas roupas, pagará trezentas peças; se o negar e a demandante não puder provar, ele prestará juramento junto com doze vizinhos e será acreditado; *excetua-se deste caso a meretriz notória, que não tem direito a nenhuma compensação pecuniária, como ficou dito antes.* (Forum Conche [Fuero de Cuenca], 1189. Tit. XI, 29/ 33)

Mas o que importa por ora é que, sendo o território imaginário da liberdade, o ambiente trovadoresco abria-se também para essas mulheres que “livremente”

exerciam o seu ofício e que, em outros ambientes sociais, eram reprimidas e desprezadas. A convivência de trovadores de todos os extratos sociais com as soldadeiras é amplamente documentada pelas inúmeras cantigas satíricas que as mencionam. Logo adiante, veremos que o vocabulário dos escárnios eróticos, como a cantiga sobre Domingas Eanes, já nos informa de *per si* algo sobre a liberalidade e a moral flexível do ambiente trovadoresco. Por contraste, eles não deixam de falar também de uma sociedade apertada pelos laços fortes de uma moral oficial mais rígida, de uma religião que lhe dava suporte, e de uma disciplina social da qual dependia, em certo sentido, o ordenamento feudal. Dentro dessa sociedade, a lírica trovadoresca podia funcionar então como um dos poucos espaços de transgressão consentida.

Típica dessa faceta de transgressão é a já mencionada manipulação de um vocabulário bem diversificado e ambíguo — bem distante das expressões idealizadas e refinadas do amor cortês. No caso, a cantiga “Domingas Eanes” caracteriza-se por uma flutuação entre duplos sentidos e ambigüidades. Palavras que, normalmente, se vinculam ao vocabulário das disputas e campos de batalha remetem aqui à relação sexual e à vida livre das soldadeiras.

Dessa forma, a *baralha* (briga, questão) refere-se ambiguamente a um confronto sexual em que a soldadeira se vê “mal ferida” e “*colpada*” (golpeada). O *tragazeite* (3ª estrofe), que era uma pequena lança de arremesso usada pelos mouros, remete obviamente ao órgão sexual masculino. O verbo *achaar*, que, literalmente, significa “estender ao comprido, no chão”, reforça aquele sentido malicioso e completa-se logo no mesmo verso, ao ser mencionado que a soldadeira estava “com costa juso”, isto é, de ventre para cima. O “golpe de suso” (golpe de cima), que a vai *chagar*, arremata o circuito de alusões eróticas. Também os dois *companhões* (verso 16) — que no vocabulário de guerra significam “companheiros de batalha” — comportam aqui o seu outro sentido de “testículos”. São trazidos pelo mouro “con arreite” — que, em um sentido, significa “ânimo espertado”, mas, no outro, alude a “com o membro viril endireitado” (Lapa, 1965:46).

É conveniente lembrar que os trovadores galego-portugueses desenvolveram todo um sistema de imagens peculiares para as cantigas eróticas. O órgão sexual feminino é frequentemente denominado “casa, pousada, prisão, arca, caldeira”; o masculino, por palavras que remetem à dureza (“madeira, peça, espada”). Para o ato sexual apresenta-se todo um conjunto de possibilidades bélicas, como “guerra, batalha, lide, perfia” (Pena, 1990:207-8). Com relação a esse último circuito, o “esquema bélico de representações para o sexo” recebe, naturalmente,

alguns reforços circunstanciais e antropológicos para o seu alto grau de aceitação e popularidade.

Para começar, as fronteiras belicosas e as lides da Reconquista são freqüentemente lugares de solidão amorosa e “sexualidade reprimida”, sublimados na violência guerreira. Para a guerra longínqua, distanciados das mulheres de sua própria classe, são enviados os marginalizados de todas as categorias e os aventureiros, como os filhos segundos e a nobreza despatriomonalizada. Se quisermos adaptar para o nosso caso uma perspectiva psicanalítica, podemos dizer que a associação fácil entre o instrumental bélico e o sexo é uma das vias por onde emerge a sexualidade recalcada, criando uma ponte entre as “pulsões agressivas” legitimadas pelo combate e as “pulsões sexuais” reprimidas. Mas é também verdade que a polifonia entre os dois vocabulários — sexual e guerreiro — vê-se algo facilitada por um isomorfismo ancestralmente percebido entre a arma (espada ou lança) e o instrumento sexual masculino: o *gládio* e o *falo* irmanam-se aqui como símbolos do sentimento de potência, e são o ponto de partida de um vasto intercâmbio simbólico, que ressoa também na cantiga que ora analisamos.³

Mas o que nos interessa, no momento, é a constatação de que, à parte remeter ao ambiente da Reconquista (e a guerra é freqüentemente lembrada nos momentos de trégua), a cantiga alude a um relacionamento corrente entre árabes e cristãos ibéricos. Não se trata de um documento isolado. Em outras cantigas também são evocados os relacionamentos de soldadeiras cristãs (e até mesmo abadessas) com mouros e judeus.

Na CBN 1509, por exemplo, a famosa Maria Balteira é retratada em seu relacionamento com chefes mouros da mais alta categoria (os “escalholas”). Essa cantiga permite supor que o rei Afonso X de Castela tenha se valido, para estratégias políticas e diplomáticas, do fascínio que a beleza da jogralesa exercia sobre os muçulmanos. A considerar essa hipótese, o monarca teria incluído a jogralesa na comitiva diplomática que procurava obter o apoio de determinado grupo árabe a seu favor. Possivelmente, a operação foi bem-sucedida, já que a aliança se consolidou. De qualquer maneira é certo que a Balteira não era propriamente uma *soldadeira*, mas uma *jogralesa*, palavra que também atua no sentido de incorporar à sua vida livre uma dimensão artística.

Em todo o caso, jogralesas ou soldadeiras, as mulheres de vida livre assumiam na lírica trovadoresca uma função simbólica de “catalisadoras da circularidade”, por via do sexo. Com sua atividade, atravessavam não apenas as fronteiras sociais como também as culturais. Além de que eram o pretexto para se mostrar essa

outra face do mundo trovadoresco, bem distinta da face refinada do amor cortês. As duas faces, aliás, estão em permanente relação dialógica, como dois discursos que ora disputam o mesmo espaço trovadoresco, ora se entrelaçam, dando vazão à circularidade. O modelo da “alta dama pura e idealizada” não teria sua forma tão bem-delineada não fosse o modelo diverso da “soldadeira de livre vida sexual”, e ambos estabelecem um diálogo através da produção amorosa e erótica do cancionero. Esse é também o diálogo entre os rígidos limites sociais e a transgressão dos mesmos limites, que tinha no ambiente trovadoresco um espaço certo para ser encaminhada sem comprometer a ordem vigente.

Acrescente-se que as soldadeiras, livres no mundo trovadoresco para circular entre as fronteiras sociais e culturais, às vezes insinuavam-se também no universo devocional. Nesse último caso, não raro geraram desconfiados e bem-humorados escárnios contra o seu “lado religioso”. Como nas CBNs 1504 e 1455, onde, em cada caso, uma soldadeira é ridicularizada por pretender trazer clérigos junto a si, a fim de purgar os seus pecados (mas já os cometendo de novo com os mesmos clérigos). Ou seja, saindo do “profano trovadoresco” — espaço que lhes é franqueado —, as soldadeiras atraem contra si todos esses micropoderes moralizadores que ressoam nas cantigas de alguns jograis e trovadores-fidalgos, divertidos repressores. Nesse momento, então, os trovadores já desempenham um papel naquele minucioso controle sobre o corpo, os gestos, a roupa, o comportamento — controle que se exerce a partir de todos os pontos da rede social e se expressa mesmo nesse espaço de liberdade que é o mundo trovadoresco.

Voltando à questão da circularidade entre cristãos e árabes, intermediada simbolicamente na produção trovadoresca pelas mulheres de vida livre, é particularmente reveladora a CV 1064. Aqui, uma soldadeira revela seu livre relacionamento seja com cristãos, árabes, ou judeus:

Un escudeiro vi oj' arrufado
 por tomar penhor a Maior Garcia,
 por dinheiros poucos que lhi avia;
 e diss'ela, poi-lo viu denodado:
 — Senher, vós non mi afrontedes assi,
 e será 'gora un judeu aqui,
 con que barat', e dar-vos-ei recado

De vossos dinheiros de mui bon grado;
 e tornad' aqui ao meio dia,

e entanto verrá da Judaria
 aquel judeu con que ei baratado
 e un mouro, que á 'qui de chegar,
 con que ei outrossi de baratar;
 e, en como quer, farei-vos eu pagado.

E o mouro foi log' ali chegado,
 e cuidou-s' ela que el pagaria
 divida velha que ela devia;
 mais diss' o mouro: — Sol non é pensado
 que vós paguedes ren do meu aver,
 meos d' eu carta sobre vós fazer,
 ca un judeu avedes enganado.

E ela disse: — Fazede vós qual
 carta quiserdes sobre min, pois d' al
 non poss' aver aquel omen pagado.

E o mouro log' a carta notou
 sobr' ela e sobre quanto lh' achou;
 e pagou-a e leixou-lhe o tralado.

(João Baveca; CBN 1454, CV 1064)

O argumento da cantiga pode ser resumido em poucas linhas. A soldadeira tinha uma dívida para com o escudeiro *crístão*, que, por isso pretendia lhe penhorar os bens. Maior Garcia, então, pediu-lhe que aguardasse a chegada de um *mouro*, a quem pretendia solicitar um empréstimo. Ocorre que, conforme sugerem a 2ª estrofe e o verso 21, a soldadeira já havia enganado um *judeu* — razão pela qual o mouro impôs como condição para o empréstimo, fazer carta de hipoteca sobre ela e seus bens.

Todo o jogo desenvolvido pelo escárnio gira em torno do imbricamento ambíguo entre o universo mercantil e tabeliônico das cartas de hipoteca e a vida sexual comum. “Fazer carta sobre a soldadeira” alude tanto ao sentido cartorial como ao ato sexual, e, conforme observa M. R. Lapa (1965:287), “leixou-lh’ o tralado” tanto pode significar “deixou-lhe cópia” como “deixou-lhe um filho, imagem do pai”. “Baratar” (2ª estrofe), que normalmente significa

“tratar, negociar”, insinua aqui manter relação sexual. O interesse da cantiga para nossa reflexão está em que ela remete ao mundo dos negócios e transações comerciais, esse outro cotidiano onde se estabelecia francamente um intercâmbio entre cristãos, mouros e judeus. Dois espaços de habitual circularidade, a linguagem comercial e o discurso do sexo, estabelecem, dessa forma, o seu diálogo.

Um detalhe também significativo é que o judeu é de certa forma depreciado em relação ao mouro, já que o primeiro é enganado e o segundo não. Isso denuncia que a circularidade entre os meios cristão e árabe flui um pouco mais naturalmente que entre os cristãos e judeus. Explica-se, talvez, porque o “mundo dos judeus” é sempre, no imaginário ibérico, uma minoria dominada, encerrada dentro dos limites controlados e estreitos da judiaria ou de outros sistemas de restrição, mesmo quando detém algum tipo de poder, como o financeiro. Sua nação não existe no plano da concretude, como a dos árabes, já que esta, embora também apresente uma faceta de minoria dominada dentro dos reinos cristãos ibéricos, tem outro “lugar-onde” fora dos limites espaciais da cristandade. Isto é, os árabes têm o seu espaço físico, onde se manifestam também como cultura dominante; dentro dos seus domínios espaciais, o cristianismo é que será a minoria cultural (caso dos moçárabes).

Enfim, o intercâmbio entre cristãos e árabes dá-se tanto ao nível de cultura dominante e cultura dominada, como de duas culturas de mesmo *status* político. À parte isso, conforme já ressaltado, a circularidade sempre fez parte também do repertório de estratégias árabes — atentando-se para o fato de que há nuances de intensidade nesse processo, que não podem ser discutidas aqui, e que remetem não apenas a diferenças diacrônicas como também a divisões internas ao próprio mundo árabe. Enquanto isso, o judeu sempre foi um “outro” que se assimilava com muito mais dificuldade.

Existe uma cantiga do Conde Dom Pedro particularmente sarcástica, na qual se satiriza violentamente a relação amorosa entre uma cristã e um judeu, com a agravante de que se tratava de dois religiosos. Diz a rubrica acompanhante da cantiga que ela foi feita a uma freira chamada Mor Martins, de sobrenome Camela, e a um rabi de Braga que tinha o apelido de Bodalho (porco)⁴:

Natura das animalhas
que son dua semelhança
é de fazeren criança,
mais des que son fodimalhas.

Vej' ora estranho talho
qual nunca cuidei que visse:
que emprehass' e parisse
a camela do bodalho.

As que son dua natura
juntan-s' a certas sazões
e fazem sas criações;
mais vejo já criatura
ond' eu non cuidei veê-la;
e poren me maravilho
de bodalho fazer filho,
per natura, na camela.

As que son, per natureza,
corpos dua parecença
juntan-s'e fazem nascença —
esto é sa dereiteza;
mais non coidei en mia vida
que camela se juntasse
con bodalh' [e] emprehasse
[e] demais seer d' el parida.

(Conde Dom Pedro de Portugal, CV 1040)

Será especialmente oportuna a investigação da alteridade em relação ao judeu a partir dessa cantiga, que poderá ser aqui denominada, por simplificação, como “A Camela e o Bodalho”. A cantiga de escárnio escolhida é especialmente significativa porque foi escrita pelo Conde D. Pedro — autor que é oportuno investigar, já de saída, não apenas pela canção discriminatória, mas também porque esse filho bastardo do rei D. Dinis passa por ser o organizador do material básico que teria dado origem aos três cancioneiros assim referenciados — doravante referenciados neste texto como CA (Cancioneiro da Ajuda), CBN (Cancioneiro da Biblioteca Nacional) e CV (Cancioneiro da Vaticana).

A cantiga refere-se a uma freira (a Camela) que estaria mantendo relações sexuais com um judeu (o Porco), o que, aos olhos do poeta discriminador,

constituiria um verdadeiro caso de bestialismo. É notável o jogo onomástico que o autor aqui utiliza para encaminhar sua sátira mordaz contra o que considera uma verdadeira aberração: a relação amorosa entre uma freira e um judeu. Aproveitando-se dos nomes dos próprios personagens envolvidos, que coincidem com a denominação de dois espécimes animais incompatíveis (o porco e camela), o autor termina por comparar a “aberração sociocultural” com a “aberração sexual”, introduzindo no cancionero um ponto de vista discriminatório, que devia ser o de boa parte da sociedade. O produto daquela relação “aberrante” — o filho de uma camela e um bodalho (mas, na verdade, o filho de uma cristã e um judeu) — é imediatamente depreciado.⁵

À parte a descriminação generalizada a que dá voz o conde, “não se julgue, todavia, que socialmente os judeus constituíam um bloco homogêneo. Entre eles havia distinções profundas baseadas, quer na riqueza, quer na própria linhagem” (Marques, 1987:277). Não se deve ignorar um pequeno grupo de privilegiados, aos quais eram concedidas distinções, como cartas régias de mercê e até o estatuto de “vassalos do rei”. Exemplo típico é o Rui Capão que aparece em uma das narrativas do *Livro de Linhagens*, tornando-se cristão-novo e, depois, cavaleiro, pelas mãos do rei (LL 42X7).

Claro está, ainda, que a sátira do conde de Barcelos não é apenas contra o relacionamento sexual interétnico (ou cultural), mas também contra o relacionamento sexual entre dois religiosos de credos diferenciados. Aproveita-se então para condenar não apenas aquele “intercâmbio religioso”, como também a devassidão entre os membros do clero. Nesse último aspecto, a cantiga enquadra-se no ciclo de cantigas contra a devassidão de clérigos e abadessas, como algumas das que veremos mais adiante. Com um único golpe de cantiga, o conde consegue, dessa forma, atingir o judeu, o clero, e a miscigenação física, cultural, e religiosa. São, portanto, postas várias situações e conflitos em confronto, ao mesmo tempo que estabelecidos vários limites. A circularidade, como estaremos vendo passo a passo, é cara a determinados ambientes culturais, mas não deixa de ser atentamente vigiada por todos os “olhos sociais”.

*

Os limites entre o cristão e o mouro (e também entre o cristão e o judeu) não aparecem apenas explicitados através da sátira direta contra o mouro ou contra o judeu. Os contornos dessa alteridade aparecem também delineados à medida que são impostos determinados limites à circularidade entre cristãos e árabes, à

medida também em que são rechaçadas manifestações mais francas e desimpedidas de cumplicidade entre os dois lados, em certas ocasiões da vida cotidiana ou da ambiência política.

Dessa forma, em que pese o fato de que os governantes cristãos ibéricos sejam hábeis artífices do diálogo com o mundo árabe, a cumplicidade de cristãos com relação ao mundo árabe é também objeto da sátira trovadoresca — sobretudo quando os seus mediadores são pessoas comuns, dentro ou fora do ambiente trovadoresco. Nesse sentido, devem ser entendidas as cantigas contra Álvaro Rodrigues, acusado por diversos trovadores de coabitar com árabes e de conservar um secreto anseio por retornar à África do Norte, onde um dia teria vivido (CBNs 1301, 1302, 1317 e CV 1037). Em duas delas, a ambigüidade do escarnido é simbolizada pela criação de um personagem chamado “Mestre Ali”, espécie de contração do nome “Alvar Rodrigues”, e que, por *equivocatio*, parece representar esse cristão flutuante entre mundos antagônicos.

Da mesma forma, a sociedade exercita, no cancionero galego-português, a “explicitação dos limites”, alvejando outra categoria de indivíduos, que se tornam ainda mais visados, no caso, ou por serem de origem moura ou por serem mouros recém-convertidos ou por simplesmente terem a aparência de um mouro:

Joam Fernandiz, aqui é chegado
un freir' e anda un mouro buscando,
e anda dele os sinaes dando;
e diz que é cresp' e mal talhado;
e ide-vos deste preito [guardando]:
ca atal era o voss' anaçado,
que vos eu achei [sen ser] bautizado.

(Gómez de Briteiros, CBN 1544)

O alvo dessa cantiga, da qual nos chegou apenas uma estrofe, é um indivíduo que se tornou uma das vítimas preferidas da sátira galego-portuguesa. Trata-se de João Fernandes, que, em algumas cantigas, é ridicularizado por sua aparência de mouro; em outras, apontado como mouro convertido e, em algumas, depreciado por sua origem árabe. Diversos trovadores, de variados extratos sociais, o motejaram.

Aqui, um fidalgo fala de um mouro que, embora adotando a religião cristã, ainda não estava batizado (maneira sutil de questionar a sinceridade da

conversão). Fugira de seu senhor e agora buscava refúgio na casa de João Fernandes, enquanto um frade andava procurando-o por todos os lados para obrigá-lo ao batismo (verso 2). Para isso, ia dando por onde passava “os seus sinais”, isto é, a sua descrição física (“e diz que é cresp” e mal talhado”). Maliciosamente, o trovador alerta a João Fernandes que tomasse cuidado, já que os sinais eram do mouro que trazia em casa mas, em última instância, também correspondiam à aparência do próprio João Fernandes.

Outro sentido pode-se acoplar à cantiga, desde que consideremos o recurso do *equivocatio*, tão comum na poesia satírica galego-portuguesa. O trovador estaria, no fundo, aludindo à dupla vida de João Fernandes, ou ao seu comportamento ambíguo, sempre oscilando entre a cristandade e o islamismo. Dessa forma, o mouro que o “cristão” João Fernandes trazia em casa não seria outro senão ele mesmo. A sua verdadeira natureza, moura e não cristã, seria o que de fato ele trazia tão bem escondido na intimidade do lar. Deprecia-se, assim, a autenticidade das intenções de João Fernandes com sua “conversão” ao cristianismo, que, no insinuar do trovador, seria apenas movida pelo interesse e desprovida de verdadeiro sentimento.

O mesmo tipo de *equivocatio* poderia explicar outra cantiga contra João Fernandes (CV 1012), em que João Soares Coelho parece questionar a autoridade familiar do “mouro converso” e acusar sua mulher de manter relações sexuais com um serviçal mouro. Aparentemente uma sátira sobre um caso de adultério, o *equivocatio* estaria em jogar com a ambigüidade produzida pela afirmação de que a mulher de João Fernandes, o novo cristão, “é fodida por um mouro” (na verdade, o mouro seria o próprio João Fernandes, desmascarado de seu disfarce cristão). Dessa forma, é o próprio João Fernandes quem trai a si mesmo, e não um outro homem de origem moura.⁶

Voltando à cantiga de Gomes de Briteiros, note-se como, no 4º verso, as características étnicas dos mouros são depreciadas (“mal talhados”). Depreciativo também é o adjetivo “anaçados” (6ª estrofe), curiosamente uma palavra de origem árabe (o que denuncia que, mesmo sem querer, o próprio fidalgo escarnecedor é vítima da circularidade). A expressão aplicava-se aos homens que passavam de uma religião a outra e significava, depreciativamente, “trânsfugas”. A palavra torna-se aqui uma paradoxal “arena”, onde a sua origem compete com o seu significado. Sendo um arabismo incrustado, como tantos, no idioma galego-português, a palavra é produto e expressão da circularidade; por outro lado, sendo portadora de um sentido depreciativo em relação aos indivíduos que passam ou circulam de uma cultura a outra, ela se apresenta

como um instrumento de limitação à circularidade. A assimilação e a rejeição estabelecem dessa forma um dramático contraponto nessa palavra-palco que contém e esconde os seus bastidores. Um bom exemplo de como uma simples expressão pode nos ensinar ainda algo sobre o diálogo entre as duas culturas.

*

Das cantigas que alvejam o cristão-novo e o árabe converso, uma das mais elucidadoras acerca dos limites que fazem contraponto à circularidade árabe-cristã é o escárnio “Joan Fernandes, o mouro cruzado”:

Joan Fernández, o mund' é torvado
e, de pran, cuidamos que quer fiir:
veemo-lo Emperador levantado
contra Roma e Tártaros viir,
e ar veemos aquí don pedir
Joan Fernandez, o mouro cruzado.

E sempre esto foi profetizado
par dez e cinque sinaes da fin:
seer o mundo assi como é mizerado
e ar torná-ss' o mouro pelegrin.
Joan Fernandez, creed' est' a mi[n],
que soo ome [mui] ben leterado.

E se non foss' o Antecristo nado,
non averia esto que aven:
nen fiar[a] o senhor no malado
nen malado [e]no senhor ren,
nen ar iria a Ierusalen
Joan Fernández, [se] non bautiçado.

(Joan Soárez Coelho, CV 1013)

A cantiga, antes de introduzir o tema principal, alude a certos eventos históricos que permitem datá-la com segurança nos meados do século XIII. É mencionado, por exemplo, o conflito entre o imperador Frederico e o papa,

que está inscrito no processo de embate entre o poder temporal e o poder eclesiástico. Da mesma forma, menciona-se a invasão dos tártaros, ocorrida na mesma época. O fidalgo português introduz dessa maneira um ambiente apocalíptico, remetendo ao Anticristo (3ª estrofe), a profecias e sinais dos tempos (2ª estrofe). Seu objetivo principal é, contudo, depreciar, mais uma vez, João Fernandes, de quem já o vimos motejar em cantiga anterior (CV 1012).

Mas a presente cantiga vai muito além das meras acusações pessoais. No fundo, a figura individual de João Fernandes é tomada como um arquétipo do árabe convertido que pretende assumir direitos e *status* equivalentes aos demais cristãos ibéricos. Alveja-se, através do indivíduo, todo um grupo social. No caso, a despeito de sua origem moura, João Fernandes pretendia engajar-se na cruzada e ir aos lugares santos. Isso era, para o fidalgo João Soares, o fim do mundo, verdadeiro sinal dos tempos. Atente-se para a manipulação de uma expressão contraditória: “mouro-cruzado”. Conscientemente empregada pelo fidalgo português, a expressão traz para dentro de si o paradoxo: duas religiões excludentes, já que o objetivo íntimo de cada uma é converter ou eliminar a outra, são aqui amalgamadas na idéia de um mouro que pretende engajar-se na cruzada contra os mouros.

Todo o paradoxo está em que o fidalgo pretende fazer crer que João Fernandes é ainda um mouro. Ou seja, a sua conversão não é levada a sério, o que, aliás, também é insinuado pelo trovador Gomes de Briteiros, na CBN 1543, onde se diz que o mouro, ao se engajar na cruzada, irá se defrontar com seus próprios correligionários.

A criação de expressões em que se consubstancia a ambigüidade é um dos artifícios mais finos do cancionero. Além de trazer para dentro de si mesma o conflito (no caso étnico, cultural e político), “mouro-cruzado” — essa “palavra-arena” — é também uma “expressão-síntese”. Rigorosamente, ela sintetiza em uma única imagem toda a trama do escárnio, todo o conjunto de idéias e contradições que o animam. Pode-se mesmo entendê-la como substituta de toda uma exposição temática — isso que, em algumas composições, é papel de uma estrofe-expositora. Todo o poema é, no fundo, como que o desenvolvimento dessa expressão que é o “coração da cantiga”.

Por ela resume-se a trama: o mouro convertido que pretende participar de uma cruzada. Por ela, resume-se o contexto que a produz: o ambiente da Reconquista. E, através dela, insinuam-se o confronto entre duas culturas, a circularidade árabe-cristã e a resistência, os limites que a ela se apresentam.

Os limites vêm naturalmente à tona quando, emerge, na “palavra-arena”, a entonação sarcástica, reveladora também do preconceito de todo um grupo

social que fala pela voz do fidalgo Soares Coelho. Esse é um daqueles momentos em que, atrás dizíamos, as pronúncias possíveis para uma mesma palavra devem ser presumidas, a fim de compor mais integralmente o documento histórico. Dito de outra forma, a oralidade deve ser recuperada no que somente nos chegou por escrito.

Pense-se no efeito irresistivelmente cômico que a expressão “mouro-cruzado”, ou a posterior “mouro-peregrino”, poderia produzir, se adequadamente pronunciada com uma nota de sarcasmo. Ou, ao contrário, a nota de indignação imprimida por uma entonação correspondente. Pense-se ainda que, dificilmente, esta ou aquela entonação especial pode deixar de acompanhar essa expressão contraditória — “mouro-cruzado” — que, no fundo, implica “mouro-cristão”.

“Cristão” é aqui uma palavra tão elástica como a já discutida “trovador”. Quais os limites da cristandade? Quem tem o direito de pôr sobre si esse manto tecido pelas palavras “cristão”, “peregrino” e “cruzado”? O João Fernandes da cantiga certamente se autodefine como “cristão”, a partir do momento em que se converteu, em que se “anaçou” da meia-lua para o lado da cruz. “Se é cristão, o que há de estranho, então, em se engajar em uma cruzada?”, isso nos diria se tivesse voz.

Mas, na verdade, a tem. Embora não tenha emitido qualquer cantiga que nos chegasse aos ouvidos, é ele quem se esconde nas entrelinhas, quem se intromete inarredável e sorratamente na *Plebis Christi*. É ele quem faz o sinal da cruz no secreto gesto, e quem cantarola aleluias no contraponto imaginário que assombra o trovador João Soares Coelho, tão preocupado em pressionar a palavra “cristão” para que se contraia a ponto de nela não caberem mais os cristãos-novos, árabes ou judeus. Depois de esvaziada a palavra de seu conteúdo mais amplo, até que sobrem somente os cristãos natos, o fidalgo vem então combiná-la a “mouro” para provocar o riso ou a indignação, sempre imprimindo à sua fala a entonação adequada (“João Fernandes, — hhum... — , o mouro-cristão, o mouro-cruzado.”). E, por fim, quem sabe, talvez venha se juntar à palavra um gesto, “contribuindo com a voz para fixar e para compor o sentido” (Zumthor, 1990:244). Esse gesto que, conforme um tratado de retórica da época, escrito por Boncompagno, tem a máxima importância como revelador da ironia (Goldin, 1983).

Conforme se viu, o cancionero galego-português abre-se, simultaneamente, como espaço de circularidade e de delimitação de diferenças, o que, em nosso

caso, pudemos examinar mais especificamente para o caso da alteridade em relação a esses que chamamos de “outros étnicos”: o mouro e o judeu. Vimos também que a prostituta é ainda, freqüentemente, um tipo de “outro” que, nesse ambiente poético, funciona como catalisador (aparece como símbolo que permite ou promove a circularidade, sem participar propriamente das relações diretas de hostilidade entre cristãos e mouros ou judeus).

Esses são apenas três dos “outros” que freqüentam com mais habitualidade as páginas do cancionero. Um prosseguimento na análise dessas fontes poéticas poderia demonstrar ainda a presença de “outros” de naturezas diversas: o “homossexual”, o “clérigo devasso” (ou o bruxo), o “estrangeiro” (em geral o de origem castelhana), o “traidor” (em relação aos compromissos vassálicos ou à cristandade) e, em diversas oportunidades, os “outros sociais”, que aparecem sempre que um trovador pretende enunciar uma cantiga do ponto de vista de um grupo social. Esses outros símbolos de alteridade (interna ou externa) certamente mereceriam um ensaio mais específico.

NOTAS

¹ A poesia do trovadorismo ocidental-ibérico — denominado trovadorismo galego-português em função do idioma em comum utilizado nesta poesia — está registrada em três cancioneros fundamentais. O *Cancioneiro da Ajuda* teria sido compilado na corte de Afonso X de Castela, na segunda metade do século XIII. Na primeira metade do século XIV, teria sido compilado um *Livro de Cantigas do Conde Dom Pedro*, que, embora desaparecendo posteriormente, teria dado origem a cópias posteriores, que ficaram conhecidas como *Cancioneiro da Vaticana* e *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* — dois cancioneros compilados na Itália já no século XVI. Esses dois cancioneros, somados ao *Cancioneiro da Ajuda*, constituem grandes coletâneas da poesia trovadoresca ibérica, que, à sua época, circulava nas cortes régias de Portugal e Castela. Os manuscritos encontram-se atualmente nas bibliotecas que lhes emprestam seus nomes: Biblioteca da Ajuda (CA), Biblioteca da Vaticana (CV), Biblioteca Nacional (CBN). Os três cancioneros conhecidos encontram-se atualmente impressos, contando com edições importantes, das quais elegemos a de Carolina Michaëlis para o *Cancioneiro de Ajuda* (1904), a de Teófilo Braga para o *Cancioneiro da Vaticana* (1878), e a de Elza Pacheco Machado para o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (1949-1964).

² O Islã ibérico, já de princípio, foi conquistado por uma amálgama formada por árabes de procedência asiática e berberes islamizados provenientes da África Ocidental. Por outro lado, desde a instalação em 755 da dinastia omíada de Córdoba, o Islã ibérico — mais tolerante — encontrava-se em rompimento com o Islã oriental da dinastia dos abássidas. O período de que tratamos é ainda mais complicado: com a derrocada almôada de 1212, *Al-Andaluz* estava novamente dividido em principados árabes mais ou menos independentes. Alguns, inclusive, estabeleciam relações de vassalagem com reinos cristãos. A redução dos “vários islâmicos” ao “mouro único”, estereotipado inimigo da cristandade ibérica, faz parte da “ideologia da Reconquista”, construção da época que se destinava a dar suporte à expansão dos reinos cristãos peninsulares.

³ É, aliás, digno de registro de que os símbolos para o órgão feminino (casa, arca, pousada, caldeira) sejam todos pertinentes àquele que Gilbert Durand denominou de *Regime Noturno da Imagem*, sendo a “mulher”, ela mesma, um dos principais arquétipos. Por outro lado, o órgão masculino encontra sua representação no *Regime Diurno da Imagem*, o regime da “consciência heróica”, que tem no “gládio” um dos seus símbolos fundamentais. Sobre a descrição mais detalhada de cada um desses universos simbólicos, ver a obra de Gilbert Durand, sobre *As estruturas antropológicas do Imaginário* (1989).

⁴ “Esta cantiga de cima foi feita a ua dona d’ ordin, que se chamava Moor artiinz, por sobrenome Camela, e a um omen que avia nome Joan Mariz, por sobrenome Bodalho, e era tabelião de Braaga.”

⁵ O contraponto de tal discriminação é uma prática legislativa que, severamente, opõe-se ao intercuro sexual entre cristãs e judeus ou mouros. As *Siete Partitas* chegam a prever pena de morte para o judeu que incorrer no “crime”, e também para o mouro que nele reincidir (*Partida* VII, 24,25). Novamente vemos aqui um tratamento mais atenuado com relação ao mouro.

⁶ A interpretação da cantiga conforme o recurso do *equivocatio* é salientada por Graça Videira Lopes (1994:286), em oposição a M. R. Lapa, que a interpreta como uma referência linear a um possível adultério. A nosso ver, o trovador parece empurrar João Fernandes para um verdadeiro “beco sem saída”, comprimindo-o entre o depreciativo estatuto de “marido traído” (que se desprende do primeiro extrato de sentidos) e o igualmente depreciativo estatuto de “falso cristão”, revelado pelo desvendamento do *equivocatio*.

REFERÊNCIAS

Fontes

Afonso X. *Siete Partitas*. In: *Los Códigos españoles concordados y anotados*. Madrid: Imprenta de la publicidad, 1884.

Cancioneiro da Ajuda. Ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle: 1904. 2 v.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Org. Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Ocidente, 1949-1964.

Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Ed. Teófilo Braga. Lisboa: 1878.

Livro de Linhagens do Conde D. Pedro. Ed. José Mattoso. “Nova Série” dos *Portugaliae Monumenta Historica*. Lisboa: A.C.L., 1980.

Livros Velhos de Linhagens. Ed. José Mattoso e Joseph Piel. “Nova Série” 2 *Portugaliae Monumenta Historica*. Lisboa: Academia de Ciências, 1980.

Bibliografia

Barros, José D’Assunção. *A arena dos trovadores — as representações das tensões sociais no cancionero medieval ibérico (séculos XIII e XIV)*. Niterói: UFF, 1995. Dissertação de Mestrado.

———. *As três imagens do rei — o imaginário régio nas narrativas dos livros de linhagens e nas cantigas trovadorescas (Portugal e Castela, séculos XIII e XIV)*. Niterói: UFF, 1995. Tese de Doutorado.

———. *O campo da História*. Petrópolis: Vozes, 2004.

Boncompagno. *Rhetorica novissima*. (Goldin, D. *Boncompagno da Signa, testi*. Veneza: 1983).

Duby, Georges. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

- Durand, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- Marques, A. H. de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa — aspectos da vida cotidiana*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1987.
- . *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*. Lisboa: Presença, 1987.
- Rasis. *Crônica do mouro Rasis*. Madrid: Gredos, 1975.
- Lapa, M. R. *Cantigas de escárnio e de mal dizer*. Lisboa: Galaxia, 1965.
- Pena, Xosé Ramón. *Literatura galega medieval*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990.
- Saraiva, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: 1988.
- Zumthor, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.