Yara Frateschi Vieira

A imagem da mulher judia e muçulmana na lírica galego-portuguesa

A mulher representada na lírica¹ galego-portuguesa – tanto a profana quanto a religiosa – é, em termos quase absolutos, a cristã. Em jargão informático, poderíamos dizer que ela é o *default* do sistema, isto é, aquela cuja inclusão no grupo não se assinala, por constituir a norma. Antes de examinar a imagem da mulher judia e muçulmana, portanto, é preciso verificar se as mulheres pertencentes a esses dois grupos étnico-religiosos minoritários estão presentes nesses conjuntos e, em caso afirmativo, como são identificadas.

Nas *Cantigas de Santa Maria*, graças ao gênero narrativo nelas predominante, essa diferenciação manifesta-se de forma bastante clara. Assim, toda vez que se apresenta uma mulher sem nenhuma especificação étnico-religiosa, é porque se trata de uma cristã. A judia ou a moura, por outro lado, recebem, logo à primeira menção, um epíteto identificador dessa natureza. Comparem-se, por exemplo, duas cantigas de tema semelhante: na cantiga 86, em que a protagonista é cristã, diz-se que Santa Maria “livrou a *moller prenne* que non morresse no mar e fez-lle aver fillo dentro nas ondas”.² Já na cantiga 89, que põe em cena uma judia, a rubrica explicita que “Esta é como *hũa judea estava de parto* en coita de morte, e chamou Santa Maria [...]” e os primeiros versos descrevem-na como “*hũa jude’ astrosa* / que era coitada / e a morte chegada”.³ A mesma situação pode ser constatada nas cantigas 167 e 168, já agora tendo em vista a oposição cristã / moura. A rubrica da cantiga 167 informa que “Esta é como *hũa moura* levou seu fillo morto a Santa Maria de Salas, e ressuscitou-llo”, enquanto os versos dizem: “Desta razon fez miragre Santa Maria, fremoso, / de Salas, por *hũa moura de Borja*, [...]”.⁴

1 Utilizo o termo “lírica” para referir-me tanto à produção profana contida nos Cancioneiros como à religiosa das *Cantigas de Santa Maria*, considerando que o termo abrange os elementos textuais e musicais da composição e da *performance*.

2 As *Cantigas de Santa Maria* citam-se a partir de *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa Maria*, Edición, introducción y notas de W. Mettmann, 3 vols, Madrid, Editorial Castalia, 1986.

3 Ibid., vol. I, p. 378, vv. 10–12.

4 Ibid., vol. II, p. 168, vv. 5–6.

Nota: Este trabalho enquadra-se no âmbito do Projeto intitulado *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII–XIV)* (FFI2014–55628–P).

Yara Frateschi Vieira, Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Já a cantiga 168, que também narra a ressurreição do filho da protagonista, apresenta-a na rubrica como “*hũa moller de Lerida que lle morreron seus fillos*” e depois nos versos: “E o miragre foy assy:/ *Hũa moller morava y/ que seus fillos, com’ aprendi,/ en pouco tempo foi perder*”.⁵ A mulher cristã é, portanto, apresentada simplesmente como “moller”, enquanto a judia e a moura recebem epítetos de identificação étnico-religiosa: “judia” e “moura”.

No conjunto das 427 cantigas,⁶ há apenas duas (167 e 205) em que uma moura é a protagonista, e duas em que tem um papel secundário (212 e 325); paralelamente, uma judia tem protagonismo em duas (89 e 107) e, em outras duas (4 e 108), é retratada dentro do ambiente familiar da personagem principal, no caso um homem judeu. Obviamente, o número dos homens judeus e mouros referidos nas *Cantigas* é muito maior.⁷

Nos Cancioneiros profanos, contudo, as coisas não se passam de forma tão nítida. No *corpus* textual das cantigas de amor, por exemplo, não encontramos termos que comprovem utilização semelhante ao do sistema presente nas *Cantigas de Santa Maria*, isto é, mulher não marcada = cristã e mulher marcada = judia ou moura. Isso poderia levar a crer que todas as mulheres cantadas no lirismo amoroso são cristãs, o que estaria de acordo com os pressupostos gerais do meio sociocultural onde floresceu tal produção poética. No entanto, para além do conjunto dos textos, contamos também com o das rubricas. E nele encontramos, afinal, uma ocorrência que nos permite reconhecer o mesmo sistema de marcação étnico-religiosa, pelo menos nas cantigas de amor e no que se refere à mulher judia. Trata-se da rubrica anteposta às cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas (B 1605, V 1138 e B 1606, V 1139), onde se esclarece que não só o trovador é um judeu, mas que as cantigas por ele compostas foram feitas *por amor d’ua judia de*

5 Ibid., vol. II, p. 170, vv. 22–25.

6 Segundo a numeração de W. Mettmann, cit.

7 A contagem das cantigas em que aparecem referidos judeus e mouros varia: A. I. Bagby, Jr. (*The Jew in the Cântigas of Alfonso X, el Sabio*, in “Speculum”, 46, 4, 1971, p. 674) aponta 30 cantigas em que aparece a figura do judeu, com ou sem protagonismo; D. E. Carpenter (*Alfonso X and the Jews: An Edition of and Commentary on Siete Partidas* 7: 24 “De los Judíos”, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1988) conta 40; o levantamento da ocorrência da palavra-chave “Jew” na Base de Dados *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database* indica 23 cantigas. Quanto aos mouros, A. D. Silveira (*Die Maurenbilder im Werk Alfons’X. von Castilien – pragmatische Haltung. Toleranz und Kulturaustausch im Mittelalterlichen Spanien*, Dissertação, Humboldt Universität zu Berlin, 2008, p. 53, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/dias-da-silveira-aline-2008-11-20/METADATA/abstract.php?id=29519>, acesso 16/1/2017) registra um total de 51 entre 437 cantigas; a Base de Dados *The Oxford Cantigas de Santa Maria*, cit., 34.

sa vila, que avia nome Dona.⁸ Esta é, aliás, a única ocorrência do vocábulo “judia” em todo o *corpus* da lírica profana galego-portuguesa.⁹ Mais adiante, veremos como se realiza a identificação da moura no cancionero profano.

Uma vez que a representação da mulher judia e moura nas *Cantigas de Santa Maria* já tem sido objeto de vários estudos específicos, tanto no que respeita ao texto como à sua imagem nas miniaturas, vou concentrar-me mais no exame da lírica profana, recorrendo à poesia religiosa para comparação e complementação do quadro geral.¹⁰

Começamos, portanto, com a figura de Dona, a dama de Vidal, judeu d’Elvas. Qual o retrato dessa judia singular? Na verdade, como procurei demonstrar em trabalhos anteriores,¹¹ o arcabouço temático das cantigas vidalianas coincide com o das cantigas de amor em geral, desenvolvendo os seus dois temas dominantes: a coita amorosa, especificamente na forma da morte por amor, e o elogio da dama, ambos classificados por Tavani entre os campos sêmicos que caracterizam

⁸ Cfr. L. S. Picchio, “As cantigas de amor de Vidal, judeu d’Elvas”, in Id., *A Lição do Texto. Filologia e Literatura. I. – Idade Média*, Lisboa, Edições 70, pp. 67–93.

⁹ Levantamento realizado nas bases de dados: *Base de dados da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. (MedDB) (ISSN 1989–4546) Centro Ramón Piñeiro para a Investigación em Humanidades; e G. V. Lopes, M. P. Ferreira et al. (2011–), *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas (base de dados online)*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA.

¹⁰ Cfr., por exemplo, E. Aizenberg, *Una Judía muy Fermosa: The Jewess as Sex Object in Medieval Spanish Literature and Lore*, in “La Corónica”, Spring 1984, pp. 187–194; C. L. Scarborough, *Las voces de las mujeres en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*, in *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California Press, vol. 2, 1994, pp. 16–24; L. Mirrer, “The Beautiful Jewess: Marisaltos in Alfonso X’ Cantiga 107”, in Id., *Women, Jews, and Muslims in the Texts of Reconquest Castile*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, pp. 31–44; R. L. Melammed, *The Jewish Woman in Medieval Iberia*, in J. Ray (ed.), *The Jew in Medieval Iberia. 1100–1500*, Boston, Academic Studies Press, 2002, pp. 253–281; S. Lipton, *Where are the Gothic Jewish Women? On the non-iconography of the Jewess in the Cantigas de Santa Maria*, in “Jewish History”, 22, 2008, pp. 139–177; S. Lipton, “Where are the Jewish Women?”, in Id., *Dark Mirror, The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*, New York, Metropolitan Books, 2014, pp. 201–237; A. Benito de Pedro, *Elementos de Reconquista: moras y judías en las Cantigas de Alfonso X*, in “eHumanista” 12, 2009, pp. 87–106; M.J. Fuente Pérez, *Christian, Muslim and Jewish Women in Late Medieval Iberia*, in “Medieval Encounters”, 15, 2009, pp. 319–333; M. J. Fuente Pérez, *Estampas femininas del medievo hispano: diálogos entre muçulmanas, judias y cristianas*, in “Awraq”, 3, 2011, pp. 37–55.

¹¹ Cfr. Y. F. Vieira, *Uma inclusão problemática nos cancioneros galego-portugueses: o inusitado retrato feminino nas cantigas de Vidal, judeu d’Elvas*, in *V Congreso Internacional Poesía, poéticas y cultura literaria*, Verona, 18–20 de febrero de 2016, em publicação; Y. F. Vieira, *Ua dona d’Elvas: a mulher judia na cantiga de amor*, in *III Jornada Internacional em Estudos de Gênero. O Feminino no Contexto Italiano e em Língua Portuguesa*, Lisboa, 21 a 23 de novembro de 2016.

tipologicamente o gênero.¹² A *descriptio puellae*, por sua vez, elenca os atributos usuais da dama: “o bon parecer”, “o cós ben talhado” e “o bon sen”; dois motivos, contudo, têm chamado a atenção da crítica:¹³ o “peito branco” (B 1605, V 1138, vv. 5–6) e o símile da “rosa que ven quando sal d’ antr’ as ervas” (B 1606, V 1139, vv. 31–32¹⁴). Remetendo da mesma forma ao trabalho anteriormente citado para maior detalhamento,¹⁵ lembro que o “peito branco” ou expressões semelhantes ocorrem na lírica provençal (Arnaut de Maruell) e que o tópico remete para a tradição ocidental, comparecendo já nas *artes poéticas* medievais.¹⁶ Em duas *carjas* romances, contudo, encontramos referido, não exatamente o “peito branco”, mas o *Qóllo albo*, numa *muuaxah* árabe, e *kól albo*, numa *muuaxah* hebraica.¹⁷ Quanto ao símile da rosa, expressões provenientes do *Cântico dos Cânticos*, rico em metáforas e comparações florais, remetem – tanto na versão grega da *Septuaginta* quanto na latina da *Vulgata* – para a “flor do campo” e “lírio do vale”, enquanto as palavras hebraicas *chabatstseleth* e *shūshan* parecem referir-se, por questões etimológicas e contextuais, a uma planta em forma de bulbo, como o narciso.¹⁸ Em geral, as duas cantigas revelam um trovador bastante atualizado no que diz respeito às últimas tendências em voga na produção poética dos trovadores cristãos e empenhado, considerando a sua filiação à minoria judaica, em “ser aceito”, “integrar-se” na comunidade dominante – o que, efetivamente, conseguiu, ao ter as suas composições incluídas na compilação geral, com uma avaliação positiva do compilador: *e pero que é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo screver*,¹⁹ apesar do *caveat* de exclusão com que abre a sua nota: *Estas duas cantigas fez ũu judeu d’Elvas, que avia nome Vidal, por amor d’ũa judia de sa vila que avia nome Dona*. Se não tivéssemos a dupla informação

12 G. Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, trad. de I. Tomé – E. Ferreira, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988, pp. 113–114.

13 L. S. Picchio, cit., pp. 77–80.

14 Segundo a ed. de L. S. Picchio, cit., p. 86.

15 Y. F. Vieira, *Uma inclusão problemática*, cit.

16 Cfr. C. Alvar, *Apostilas cancioneriles: De Vidal a Álvarez de Villasandino*. Biblioteca Virtual Universal (<http://www.biblioteca.org.ar/libros/153117.pdf>, acesso em 1/2/2016).

17 F. Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance em Alandalús*, Madrid, Gredos, 1997, p. 166.

18 W. Smith, *A Dictionary of the Bible*, Philadelphia, The Penn Publishing Library, 1884, s.v. *rose*.

19 Sigo a ed. de L. S. Picchio, cit., p. 85. Lagares, contudo, lê: “E, porque é ben que (...)” Cfr. X. C. Lagares, *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2000, p. 174.

fornecida pela rubrica, insólita numa cantiga de amor,²⁰ provavelmente não nos aperceberíamos de que a mulher cantada é uma judia. A sua beleza é referida, como já dissemos, nos mesmos termos genéricos que compõem o cânone da *descriptio puellae* nos cantares de amor; além disso, comporta-se como as demais damas cristãs diante do amor do poeta: é ativa e cruel. Mas, uma vez que o sabemos, podemos atentar para uma informação que não tem suscitado estranheza: a referência às “servas”, no v. 6 da primeira cantiga: *dix’ aas sas servas*, única ocorrência do termo no *corpus* da lírica profana.²¹ Ela aponta para um dado documentado da realidade socioeconômica da época, isto é, o fato de as famílias cristãs e judias mais abastadas terem criadas. Como se proibia que os judeus tivessem, nas suas casas, criadas cristãs,²² as servas domésticas tanto de judeus como de cristãos eram geralmente mulheres mudéjares, provenientes do grupo econômico mais débil da população.²³ Portanto, a única informação concreta que a cantiga oferece, para além do eventual nome próprio da dama, é que ela pertencia a uma camada economicamente favorecida da comunidade judaica. Mais um elemento que o judeu d’Elvas inclui para aproximar a sua dama, tanto quanto possível, da mulher nobre objeto do serviço amoroso trovadoresco.²⁴

A *senhor* judia amada por Vidal goza, portanto, de um duplo estatuto: por um lado, não se destaca da figura da mulher cantada pelos trovadores, a qual respeita, como se sabe, o cânone estabelecido pela camada dominante dos cristãos nobres; por outro lado, a menção do seu “peito branco” e a sua “marcação” como judia poderiam ainda evocar, entre os contemporâneos, a imagem da mulher exótica, sedutora e fatal,²⁵ que encontramos atribuída à mulher judia em vários relatos ou lendas medievais. Entre esses, destacam-se o de Pucellina, descrita como amante do Conde de Blois e responsável por desencadear um auto-de-fé,

20 Só há duas rubricas explicativas em todo o *corpus* das cantigas de amor. Uma é a que nos ocupa aqui e a outra está anteposta à cantiga de Pero Eanes Marinho (B 935, V 523), com a informação de que fora composta como *contrafactum* de uma composição de João Airas de Santiago. Cfr. Y. F. Vieira, *Ūa dona d’Elvas*, cit.

21 L. S. Picchio, cit., p. 90, observa: “O mesmo seja dito das *servas*, desconhecidas do cancioneiro de amor, se bem que se possa aproximar de certa maneira a sua função à das *amigas* e *irmanas* das cantigas de amigo”. Levantamento realizado nas bases de dados *MedDB* e *Cantigas Medievais*, cit.

22 D.E. Carpenter, *Alfonso X and the Jews*, cit., pp. 85–86.

23 M. J. Fuente Pérez, *Estampas femininas del medievo hispano*, cit., p. 45.

24 Cfr. Y. F. Vieira, *Ūa dona d’Elvas*, cit.

25 D. Nirenberg, *Communities of Violence. Persecution of minorities in the Middle Ages*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1996, p. 137 ss.

em maio de 1171, no qual perderam a vida ela e mais de trinta judeus;²⁶ o de Esterka, amante de Casimiro o Grande (1310–1370), que teria persuadido o rei a convidar os judeus para se estabelecerem na Polônia;²⁷ e, na Península, o de Ferosa ou Ester, a “judia muy ferosa” de Toledo que consta ter sido amante de Afonso VIII de Castela, o qual se teria encerrado com ela durante 7 meses (ou sete anos, segundo algumas fontes), descuidando das suas obrigações reais e dando azo, por isso, a que os nobres da corte a assassinassem e ele mesmo fosse severamente punido por Deus.²⁸ O relato desses amores pecaminosos e fatais para o reino e para o rei – na forma da derrota de Alarcos (1195.7.19) e na falta de herdeiro direto para o trono – aparece inicialmente, embora de forma resumida, na *Crónica General de España*²⁹ e nos *Castigos e documentos para bien vivir* de Sancho IV,³⁰ bem como em inúmeros outros textos posteriores, não só históricos como também ficcionais, entre os quais se destaca a peça de Lope de Vega *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo* (1617).³¹

O retrato e a função da “ferrosa judia” variarão, de acordo com o contexto sociocultural dos diversos momentos em que a sua história será revivida, e o seu sentido, mesmo no final do século XIII e começos do XIV, quando a narrativa se forma, está longe de ser simples. Para os nossos propósitos aqui, basta apontar a distância que existe entre os amores de Afonso VIII com a judia de Toledo e outro romance também relatado na *Crónica General*, o amor entre Afonso VI e a moura Zaida. Esse episódio, que resultou na conversão de Zaida e no concubinato com o rei, serve, na verdade, para glorificar o monarca, como mais uma prova da dominação do inimigo islâmico e afirmação da virilidade cristã conquistadora.³² A narrativa do processo de enamoramento é em si mesma reveladora: é

26 S. L. Einbinder, *Pucellina of Blois: Romantic Myths and Narrative Conventions*, in “Jewish History”, 12, 1, 1998, pp. 29–46.

27 H. Bar-Itzhak, *Jewish Poland. Legends of Origin. Ethnopoetics and Legendary Chronicles*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, pp. 113–132.

28 Cfr. G. Cirot, *Alphonse le noble et la juive de Tolède*, in “Bulletin Hispanique”, 24, 1922, pp. 289–306; E. Lambert, *Alphonse de Castille et la juive de Tolède*, in “Bulletin Hispanique”, 25, 1923, pp. 371–394; E. Aizenberg, cit.; D. Nirenberg, *Deviant politics and Jewish love: Alfonso VIII and the Jewess of Toledo*, in “Jewish History”, 21, 2007, pp. 15–41.

29 R. Menéndez Pidal, *Primera Crónica General o sea Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV em 1289*, Tomo I, Madrid, Bailly, Bailliére y Hijos, 1906, p. 685.

30 Cfr. J. A. Castañeda, *A Critical Study of Lope de Vega's Las Paces de los Reyes e Judía de Toledo*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1962, p. 14.

31 Cfr. M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, IV Crónicas e Leyendas Dramáticas de España*, Vol. 29, *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 86–89.

32 D. Nirenberg, *Deviant politics and Jewish love*, cit., p. 22.

a moura quem se apaixonou primeiro pelo rei, segundo o modelo cortês do “amor de ouvido” às avessas: “(...) que se enamoro dell; et non de uista ca nunqual uiera, mas de la su buena fama et del su buen prez que cresce cada dia et sonaua mas, se enamoro dell donna Çaida, tanto que fue ademas”. O pai da donzela era Abenabeth, rei mouro de Sevilha, que prometera Cuenca e outras vilas e castelos como dote de casamento à filha:

El rey don Alfonso ueyendo como era nueua la conquista que el fiziera de Toledo, et lo que la Çayda auie serie grand ayuda pora auer Toledo melor parada, ouo su conseio con sus condes et sus ricos omnes, et tornola cristiana como lo auemos contado ya suso ante desto, et caso con ella et fizo luego en ella un fijo.³³

No caso da judia de Toledo, porém, a iniciativa parte do rei e a relação de concubinato é vista pelos nobres do reino como uma ameaça. No contexto português, lembre-se ainda que Afonso III se apaixonou pela moura Madragana ben Aloandro, filha de um dos alcaides de Faro, quando o rei tomou a cidade, em 1250. Ela converteu-se e lhe deu dois filhos, um dos quais Martim Afonso Chichorro, origem da linhagem dos Sousa Chichorro.³⁴ Um dos motivos para o tratamento distinto nesses casos seria a crescente associação dos judeus à administração fiscal do reino e o perigo que representavam, para a nobreza em particular, ao exercerem o papel de “privados” do rei. As lutas entre facções aristocráticas e uma monarquia crescentemente associada na imaginação política ao poder das mulheres, dos administradores financeiros e dos judeus, aqui confluem na figura de uma concubina judia.³⁵

As mulheres judias que encontramos nas *Cantigas de Santa Maria* são, pelo contrário, muito distintas do estereótipo da “judia muy fermosa” de Afonso VIII e congêneres. Na maior parte dos casos, isto é, em 3 de 4 cantigas (4, 89 e 108), trata-se de uma mãe que termina por se converter ao Cristianismo; a cantiga 107, por sua vez, reproduz uma história passada em Segóvia, acerca de uma judia que, acusada de algum erro, provavelmente adultério (o texto não o explicita), fora lançada do despenhadeiro pelos homens da comunidade judaica; ao ver-se nessa situação extrema, lembra-se do que ouvira dizer sobre o poder da Virgem Maria e roga-lhe que a salve; ao sair ilesa da queda, converte-se imediatamente e passa a viver uma santa vida, sendo daí em diante conhecida como Marisaltos. A história deve ter-se passado em 1237 e foi narrada por Frei Rodrigo de Cerrato e

33 R. Menéndez Pidal, cit., p. 553.

34 A. Braamcamp Freire, *Brasões da Sala de Sintra*, 3 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, tomo I, p. 207.

35 D. Nirenberg, *Deviant politics and Jewish love*, cit., p. 31.

Fig. 1: Catedral de Segóvia – Urna com as cinzas de Marisaltos e pintura com o relato do milagre. (<http://www.unaventanadesdemadrid.com/otras-comunidades/catedral-de-segovia-iii.html>).

Fig. 2: CSM 107 - Marisol caído do penhasco. Ed. facsim. Madrid, Testimonio, 2011. (Códice Rico. Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.)

outros cronistas posteriores,³⁶ havendo dela inclusive registro visual no Claustro da atual Catedral de Segóvia, logo acima da urna contendo as suas cinzas (Fig. 1). A não ser pelo fato de ser representada vestindo apenas uma túnica branca – talvez pelo fato de ser condenada à morte – Marisaltos não se distingue em nada, nas miniaturas que acompanham a cantiga (Fig. 2),³⁷ das demais mulheres cristãs presentes nas Cantigas.³⁸ Seria pouco admissível, realmente, que Afonso X tratasse com menos respeito essa conversa cuja edificante história circulava oralmente, por escrito e por via pictórica.³⁹

Essa busca de “integração” ou “desmarginalização”⁴⁰ das mulheres judias no texto e nas miniaturas do livro mariano parece associar-se à visão da mulher como parte mais débil da comunidade e, portanto, mais suscetível de converter-se. Além disso, enquanto mães ou futuras mães, uma vez convertidas, representavam um capital fecundo para a expansão da população cristã.⁴¹

No que se refere à mulher moura, a questão parece mais complexa. Com efeito, a única referência explícita, na lírica profana, encontra-se numa cantiga de escárnio e maldizer de Afonso X (B 493, V 78, vv. 20–21): “Que cõnos seus livros d’artes, que el ten / fod’ el as *mouras*, cada que lhi praz”. Aqui, porém, as mulheres mouras parecem constituir apenas um subgrupo de todas as mulheres, incluindo as enfermas e as endemoniadas, seduzidas pelo deão de Cádiz (voltaremos a esse ponto mais adiante).

Outras formas identificadoras menos diretas podem, contudo, ter sido também utilizadas pelos trovadores, provavelmente assumindo que seriam facilmente descodificáveis pelos seus ouvintes. Assim, considerando que os mouros são descritos, nas *Cantigas de Santa Maria*, como “negros” (por exemplo em 185, v. 80: “e tres mouros que entraran, chus negros que Satanás”;⁴² e 186, vv.

36 F. Fita, *Marisaltos, ó la hebrea de Fuencisla. Siglo XIII*, in “Boletín de la Real Academia de Historia”, IX, 1886, pp. 372–389.

37 Ms. T.I.1 da Biblioteca de San Lorenzo el Real, Palácio El Escorial, Madrid. Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria, Edición facsímil del Códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial. Siglo XIII*, 2 vols., Madrid, Edilán, 1979.

38 V. Hatton – A. Mackay, *Anti-Semitism in the Cantigas de Santa Maria*, in “Bulletin of Hispanic Studies”, 60, 3, 1981, pp. 189–199; S. Lipton, *Where are the Jewish Women*, cit., p. 152; S. Lipton, “Where are the Jewish Women?”, cit., pp. 209–212.

39 L. Mirrer, “The Beautiful Jewess”, cit., oferece uma leitura divergente, sem fundamentá-la, contudo, em argumentos convincentes.

40 A. Benito de Pedro, *Elementos da Reconquista*, cit., p. 87.

41 P. Patton, *Art of Estrangement: Redefining Jews in Reconquest Spain*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2012, p. 166.

42 W. Mettmann, cit., II, p. 207.

62–3: “outrossi o mouro, que era ben tan / negro come pez”⁴³), o uso do epíteto “negra”, referido a uma mulher, poderia indiciar a sua filiação ao grupo minoritário das mouras. Alfredo Margarido⁴⁴ interpreta que, ao aplicarem tal adjetivo a uma mulher, em duas cantigas (B 476 e B 1627, V 1161, respectivamente), Afonso X e Pero da Ponte deixavam entender que se tratava de mulheres “de pele preta”, africanas chegadas à Península graças aos circuitos árabes e berberes que a marcaram até 1492.⁴⁵ Como elemento confirmador da integração da “donzela fea” afonsina no grupo das mouras de pele escura, aponta também o símile do verso 10: “e velosa come can”, “outro acidente negativo, pois esta mulher não possui cabelo como as demais mulheres, o que a aparenta não com os humanos, mas com os cães”,⁴⁶ bem como os símiles animais que remetem para o olfato (vv. 6, 12 e 18): “nen faça come sison”, “nen faça come alerman”, “nen faça come camelos”, todos eles tendentes a realçar o “mau cheiro” que se atribui ao Outro, em situação nítida de inferioridade racial. É bom lembrar, aliás, a esse propósito, que no século XIII circulava por toda a Europa o estereótipo do *foetor Judaicus* (“mau cheiro judaico”), atribuído à aliança desse povo com o demônio, na sua figuração como bode.⁴⁷

Mais intrigante é o caso das três cantigas de escárnio e maldizer (B 1382, V 990; B 1383bis, V 992; B 1384, V 993) que Pero Garcia Buralês dedica a uma certa Maria Negra. Aqui o atributo já se tornou o nome próprio da mulher, provavelmente uma soldadeira. Na primeira cantiga reproduz-se o diálogo entre o trovador e a mulher no meio de um caminho. O trovador pergunta-lhe qual a origem do nome; e ela responde: “(...) Ei nom’ assi / por aqueste sinal con que naci / que trago negro come ùa caldeira” (vv. 5–7). Conforme parafraseia Lapa, “[o] seu sobrenome não lhe vinha da cor do rosto, mas, como ela própria ia explicando,

⁴³ Ibid., p. 209.

⁴⁴ A. Margarido, *As normas somáticas de duas cantigas de mal dizer*, in “Estudos e Ensaios. Revista de Humanidades e Tecnologias”, Lisboa, 2010, pp. 136–142.

⁴⁵ Margarido fala, na verdade, de um contexto “galego”, talvez influenciado pelo fato de as cantigas serem compostas em galego-português: “Como chegaram elas à Galiza? Não havendo relações regulares com o continente africano, só podem ter sido inseridas no tecido social galego graças aos circuitos árabes e berberes que tanto marcaram a península até 1492” (Ibid., p. 139).

⁴⁶ Ibid., p. 140.

⁴⁷ I. Resnick, *Marks of Distinction. Christian Perceptions of Jews in the High Middle Ages*, Washington, D.C., The Catholic University Press, 2012, p. 240: “Muslims have a bad odor, but the worst stench of all is found among the Jews, (...)”.

(...) da mancha cabeluda que tinha em volta do sexo”.⁴⁸ Podemos aceitar a explicação da soldadeira ao pé da letra, como parece fazê-lo Lapa, mas também é possível considerar que se trate de um jogo irônico do trovador, como se dissesse: “Todos sabemos porque a chamam Maria Negra. Mas vamos fingir que há ainda outro motivo...”

Quanto ao uso de Negro como nome próprio, convém lembrar que era o cognome da ilustre família judia portuguesa dos Ibn Yahia. Consta que um dos seus membros, Yahia ben Yaish, participou com Afonso Henriques na luta contra os mouros e, como recompensa por sua bravura, recebeu do soberano autorização para usar no seu brasão a cabeça de um negro. Daí o fato de os Ibn Yahia serem também conhecidos como os Negro.⁴⁹ Não encontrei atestação de nenhuma mulher desse grupo que usasse o apelido, embora exista farta documentação do seu uso por homens. De qualquer forma, é muito pouco provável que Maria Negra fosse membro dessa rica e influente família. Muito mais plausível é considerar que o uso da sua alcunha tivesse aproximadamente a mesma origem, isto é, a utilização do termo “negro” como metonímia designadora dos mouros enquanto indivíduos de pele escura.

Dentro desse mesmo campo semântico, embora sem alusão à mulher moura, situa-se também a cantiga de seguir de D. Lopo Lias (B 1342, V 949), “En este *son de negrada* farei un cantar”. Tomando como ponto de partida que “negrada” seja uma referência a “(gente de pele escura) o que nesta época refere certamente população não-cristã – moura (berbere) e, por extensão, muçulmana, ou judia”,⁵⁰ M. P. Ferreira analisa a estrutura métrica do poema, concluindo que o modelo dessa cantiga “parece pois ter sido uma *muwaxxaha* ou um *zajal* simétrico, acéfalo, com forma musical do tipo (AB) (AB) (AB) (AA') (AB), como no rondel andaluz (...)”,⁵¹ o que atestaria, para o século XIII, o contacto ocasional entre os trovadores e a canção ibero-islâmica. Essa última constatação leva-nos agora à peça mais interessante para o assunto que nos ocupa aqui.

No final do estudo que acabamos de mencionar, publicado em 2002, M. P. Ferreira referia o artigo, àquela altura ainda inédito, de R. Cohen e

⁴⁸ M. R. Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1995, p. 245. P. Blasco (*Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour galicien-portugais du XIIIe siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, p. 295) aceita também que “caldeira” seja sinônimo de “vagina”.

⁴⁹ M. J. F. Tavares, *Linhas de força da história dos judeus em Portugal das origens à actualidade*, in “Espacio, Tiempo y Forma”, Série III, Historia Medieval, t. 6, pp. 447–474 (p. 447).

⁵⁰ M. R. Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, cit., p. 348, atribui a “son de negrada” o sentido de “música de mouros”, embora acrescente um ponto de interrogação (?).

⁵¹ M. P. Ferreira, *Indícios de contatos poético-musicais entre a cultura trovadoresca e a cultura árabo-andalusa*, in “Xarajib, Revista do Centro de Estudos Luso-Árabes”, Silves, 2, 2002, pp. 107–113.

F. Corriente, acerca do refrão da cantiga de Pedro Eanes Solaz. De fato, o trabalho foi publicado no outono daquele mesmo ano;⁵² nele, os autores argumentam, efetivamente, que o controverso refrão intercalado da cantiga: *lelia doura*, *lelia* corresponde ao árabe andalusino *liya*, com o significado de “para mim, a mim”. *Doura*, por sua vez, representa *ddáwra*, “turno” e *liya ddáwra* significa, portanto, “a mim (pertence) o turno”, ou seja, “é a minha vez”. Quanto a *edoy*, equivale ao latim *et hodie*, no antigo romance ibérico. Portanto, o verso pode ser lido: *ed oi* / mudança de código / *liya ddáwra*, ou seja, um verso bilíngue, como ocorre em muitas *kharajat*, com o sentido de “e hoje é a minha vez”. Quanto a *leli*, que comparece nas estrofes VII e VIII, seria o árabe *layli*, na exclamação *ya layli*, comum na poesia, significando “que noites eu tive”. A presença desses elementos numa cantiga galego-portuguesa, provavelmente composta na corte afonsina em Toledo ou em qualquer dos lugares em Al-Andalus em que Afonso X fez campanha militar quando era infante, aponta para a penetração, na cultura poética originada no Noroeste da Península, de um tema folclórico islâmico: o ciúme entre várias mulheres que pertencem a um homem, sejam elas escravas ou mulheres legítimas. Segundo os autores, parece ter havido um subgênero que poderia ser chamado “canções de turno amoroso”, característico da sociedade islâmica de Al-Andalus, uma vez que nem cristãos nem judeus poderiam compartilhar semelhante situação. A cantiga de Pero Eanes Solaz, assim entendida, demonstraria que partes conhecidas de um texto árabe podiam ser imitadas ou copiadas numa composição galego-portuguesa, mesmo sem ser traduzida e sem se poder integrar na estrutura social cristã. Outras interpretações, contudo, têm sido propostas, entendendo que a cantiga teria intenção satírica.⁵³ De qualquer forma, à falta de outros dados elucidativos e aceitando a leitura de Cohen e Corriente, podemos afirmar que estamos diante de uma cantiga colocada – com ou sem intenção satírica – na boca de uma jovem mulher, muito provavelmente moura, que expressa, por um lado, o seu amor e desejo pelo amigo e, por outro, ciúme por uma rival. Chama a atenção o fato de não dispormos, neste caso, de uma rubrica que assinale, no conjunto das cantigas de amigo, a marginalidade étnico-religiosa desta mulher, como é o caso da judia de Elvas no das cantigas de amor. Podemos supor que seja moura graças à decifração moderna do refrão bilíngue, o qual funcionaria, para os ouvintes contemporâneos, como uma marcação fácil de ser compreendida.

52 R. Cohen – F. Corriente, *Lelia doura revisited*, in “La Corónica”, 31/1, 2002, pp. 19–40.

53 B. Dutton, *Lelia doura, edoy lelia doura, an Arabic refrain in a thirteenth-century Galician poem?*, in “Bulletin of Hispanic Studies”, LXI, 1964, pp. 1–9; F. Crespo, *Lelia Doura, ou o estranho refrão*, in “Colóquio. Revista de Artes e Letras”, 42, 1969, pp. 54–55.

Que tipo de imagem feminina evocaria essa cantiga para a comunidade cristã que a recebia? Se aceitarmos que não se trata de uma cantiga satírica, isto é, se a tomarmos ao pé da letra, parece claro que a cantiga compõe o retrato de uma mulher jovem, mas não virgem, com o especial aliciante da relação poligâmica, provavelmente entendida, naquele contexto, como uma situação propícia a que as mulheres se esmerassem nas artes eróticas para obtenção dos favores masculinos. Comentando a cantiga de Afonso X dirigida ao deão de Cádiz, anteriormente mencionada (B 493, V 78), Márquez Villanueva⁵⁴ considera que os livros lidos pelo deão pertenceriam à tradição oriental dos tratados de erotologia, que encontrou o seu centro em Al-Andalus com *O Colar da Pomba* (c. 1022), de Ibn Házim de Córdoba.⁵⁵ E o poeta judeu Todros Abulafia (1247–1306), que viveu na corte de Afonso X e inclusive lhe dedicou poemas,⁵⁶ é autor de uma composição em hebraico que descreve a beleza e a sensualidade da mulher árabe, em contraste com a cristã, suja e ignorante na arte da sedução: “[...]/ Fica longe da cristã espanhola,/ ainda que seja radiosa como o sol; [...]/ suas roupas estão sempre sujas,/ pois arrasta as barras na lama e no lixo./ Sua lascívia é fingida, / – quanto a sedução, é totalmente ignorante./ Mas a graça da mulher árabe é a sua glória, / [...] / E quer esteja vestida ou nua, / parece estar coberta de ouro./ Dar-te-á prazer ao amanhecer, / pois conhece os meandros da luxúria e do desejo, / abraça-te a cabeça com as pernas, / gritando *Deus!* – e levantando os mortos./ O amante que opta pelo festim cristão / é como o homem que prefere fornicar com uma besta”.⁵⁷ Trata-se, portanto, de uma imagem altamente erotizada da mulher moura, que

54 F. Márquez Villanueva, *Las lecturas del Deán de Cádiz*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 395, 1983, pp. 331–345.

55 E. García Gómez, *Ibn Hazm de Córdoba. El Collar de la Palomba*, 13^a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1998.

56 J. Targarona, *Todros ben Yehudah há-Levi Abulafia, un poeta hebreo em la corte de Alfonso el Sabio*, in “Helmantica”, 36, 1985, pp. 195–210.

57 Traduzo para o português a partir da tradução inglesa em *The Dream of the Poem. Hebrew Poetry from Muslim and Christian Spain 950–1492*, Trans., ed., and introduced by Peter Cole, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2007, p. 260. V. também a versão de Ross Brann, *apud* Nirenberg, *Communities of Violence*, cit., p. 135. Sobre Abulafia, cfr. Y. Baer, *Historia de los judíos en la España Cristiana*, trad. del hebreo por José Luís Lacave, 2 vols., Madrid, Altalena, 1981, vol. I, pp. 98–110; A. Doron, “Dios, haz que el rey se apiede de mí”. *Entrelazamiento de los sacro y lo profano en la poesía hebrea-toledana en el transfondo de la poesía cristiana española*, in “Sefarad”, 46, 1–2, 1986, p. 152; A. Doron, *La poesía amorosa hebraico-española del siglo XIII como punto de confluencia de motivos trovadorescos e andalusíes*, in *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. I. Medieval. Siglos de Oro*, Ed. de Fl. Sevilla – C. Alvar, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, Ed. Castalia, Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 107–116; S. Kirschbaum, *Todros Abulafia: um poeta judeu na corte do rei Sábio*, in “Revista Signum”, 12/1, 2011, pp. 146–165.

poderia provir também da predominância de prostitutas mudéjares, como consequência da situação duplamente inferiorizada da mulher muçulmana no contexto da dominação cristã.⁵⁸

Nas *Cantigas de Santa Maria*, contudo, a imagem da moura é bem outra. As duas cantigas que dão protagonismo à mulher muçulmana (167 e 205) colocam em cena, novamente, uma mãe que acaba por se converter. Na primeira, 167, uma mulher que perdeu o filho leva-o a Santa Maria de Salas, que o ressuscita. Visualmente ela distingue-se das demais mulheres judias e cristãs representadas nas miniaturas, pela sua luxuriante cabeleira negra (Fig. 3).⁵⁹

Fig. 3: CSM 167 – a moura que perde o filho e o leva a Santa Maria de Salas. Ed. facsim. Madrid, Edilán, 1989–1991, t. I (cod. B.R. 20 Biblioteca Centrale de Florencia)

A cantiga 205, por sua vez, narra o assalto dos cristãos a um castelo mouro, cuja torre é incendiada. Uma moura, com o filho pequeno nos braços, busca refúgio sentando-se entre duas ameias da torre em chamas. Os cristãos, ao vê-la, associam-na imediatamente à imagem da Virgem com o Menino Jesus.⁶⁰ Movidos pela piedade, pedem a Deus que guarde a mulher e seu filho. A Virgem Maria, então,

⁵⁸ D. Nirenberg, *Communities of Violence*, cit., p. 183.

⁵⁹ S. Lipton, *Where are the Gothic Jewish Women*, cit., p. 159.

⁶⁰ F. Prado Vilar, *The Gothic Anamorphic Gaze: Regarding the Worth of Others*, in “Robinson/Rouhi f5, 2004, pp. 66–100:71 (<http://pendientemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12236.pdf>, acesso em 22/1/2017).

faz com que cheguem ao chão sãos e salvos e ambos são batizados. Da mesma forma que a judia conversa, é importante anotar que ambas as muçulmanas são mães e se convertem, juntamente com o filho. Por outro lado, a mulher moura gozava também da reputação de boa nutriz, motivo pelo qual é por vezes representada com grandes peitos descobertos, como se pode observar no painel “A Matança dos Inocentes”, na catedral de Mondoñedo, onde também se distingue pela cor da pele⁶¹ (Fig. 4).

Fig. 4: “A Matança dos Inocentes”. Catedral de Mondoñedo (http://rinconesdelamarina.blogspot.com.br/2014/12/pinturas-murales-de-la-catedral-de_49.html).

Parece ficar claro, então, pelas ocorrências apresentadas, que a imagem da mulher judia e moura, na lírica medieval galego-portuguesa, não corresponde a um modelo único, traduzido em um retrato homogêneo e estável da mulher minoritária, judia ou moura. Essa constatação aponta para uma situação complexa quanto à posição e à representação da mulher minoritária nas culturas coexistentes na Península durante os séculos que durou o processo de Reconquista do território árabe pelos cristãos. Para dar conta dessa diversidade, é preciso considerar não só os elementos presentes em cada manifestação, mas também as normas que regulam cada uma das linguagens artísticas envolvidas, as fronteiras entre os gêneros literários, bem como o contexto sociocultural em que se inserem. O que procurei fazer aqui, dada a amplitude do tema e das questões implicadas, foi apenas delinear as diversas configurações da mulher minoritária, especialmente na lírica profana, apesar do pouco relevo – ou talvez por isso mesmo – que ali se atribui à sua presença.

⁶¹ M.J. Fuente Pérez, *Estampas femininas del medievo hispano*, cit., p. 48.