

A prostituta como agente de circularidade no trovadorismo ibérico (séculos XIII e XIV)

José D'Assunção Barros

RESUMO

O objeto deste artigo é discutir as relações de oposição e circularidade entre cristãos e árabes nas sociedades medievais ibéricas dos séculos XIII e XIV, percebidas a partir da poesia e práticas trovadorescas do período. O objeto mais específico refere-se à presença, na poesia trovadoresca galego-portuguesa, da prostituta (soldadeira) como elemento de mediação e circularidade simbólica entre cristãos e árabes. Dentro do contexto histórico da centralização régia do período medieval, o texto analisa algumas cantigas trovadorescas galego-portuguesas nas quais podem ser vistas as tensões sociais acima explicitadas.

Palavras chaves: Trovadores medievais ibéricos; Religião, centralização tensões religiosas.

ABSTRACT

The subject of this article is to discuss the social relations of opposition and circularity between catholics and islamics in the Iberian mediaeval societies from the XIII and XIV centuries, perceptible towards the troubadour's poetry and practices of the period. The subject most specificall refers to the function of the prostitute as a circularity's element and a symbolic mediator of tensions between catholics and islamics. Inside the historical context of the medieval centralization around the kingdom, the text analyses galego-portuguese chants in witch ones we can see the social tensions above mentioned.

Key-words: Iberian medieval troubadours; Religion, religious tensions.

A prostituta como agente de circularidade no trovadorismo ibérico (séculos XIII e XIV).

Entre outros processos socioculturais bastante significativos que marcam a passagem das sociedades medievais para um novo contexto social, econômico e político, os diversos reinos europeus conheceram entre os séculos XI e XIV o singular fenômeno do trovadorismo, que até hoje nos proporciona fontes significativas para a compreensão das sociedades medievais. O objeto deste artigo será examinar um destes circuitos trovadorescos – o dos trovadores ‘galego-portugueses’ – muito especificamente como caminho para compreender as relações entre cristãos, mouros e judeus na Idade Média Ibérica, e mais especificamente ainda examinando o papel simbólico da ‘prostituta’ como mediadora entre estes grupos sociais no discurso trovadoresco satírico.

Um rápido panorama do trovadorismo ibérico nos permitirá situar nosso objeto de análise relacionado ao trovadorismo ibérico. Para efeito de simplificação, consideremos as cinco principais regiões culturais da Idade Média em termos de produção trovadoresca. A França via-se então dividida culturalmente em norte e sul – daí gerando dois subconjuntos distintos e separados pela linguagem. No sul occitânico o subconjunto provençal dos *troubadours*, da *langue d'oc* e da civilização cántara, berço do amor cortês. No norte, os *trouvères*, cantando na *langue d'oïl* as primeiras canções de gesta. Em torno do vale do Pó, foi mais tardio o movimento dos trovadores italianos, dando origem ao chamado *dolce stil*

nuovo. Na Alemanha, a *Minnesang* contribuía com sua versão germânica para o amor cortês ("minne" = amor sutil) e para outros gêneros trovadorescos. Finalmente, o subconjunto dos trovadores galego-portugueses, que unificava através de uma língua poética comum boa parte da península ibérica cristã (com exceção de Aragão e da Catalunha, mais ligados ao circuito provençal).

O nosso presente estudo irá se concentrar especificamente neste último sub-conjunto trovadoresco, cumprindo notar desde já que – entre algumas singularidades do trovadorismo galego-português que assinalam a sua distinção em relação aos demais trovadorismos – destaca-se o fato de que os meios trovadorescos ibéricos do século XIII eram ambientes excepcionalmente abertos à crítica social, política e pessoal. Desde que através do discurso poético-satírico ou travestida através do humor, muita coisa podia ser dita através das canções trovadorescas, o que incluía críticas sociais e políticas de todos os tipos. Nem mesmo o rei, que abria generosamente o seu Paço para os espetáculos e saraus trovadorescos, escapou de algumas críticas bem-humoradas que ficaram registradas nas páginas desta poesia.

Apenas para situar preliminarmente nosso universo de fontes – o chamado *Cancioneiro Galego-Português* – devemos considerar aqui os três cancioneros fundamentais nos quais foi registrada a poesia dos trovadores que circulavam entre as cortes régias de Portugal e Castela participando dos saraus palacianos. Estes três cancioneros foram postos por escrito entre a última década do século XIII e as primeiras décadas do século XIV e seus manuscritos encontram-se atualmente nas bibliotecas que lhes emprestam seus nomes: Biblioteca da Ajuda (CA), Biblioteca da Vaticana (CV), Biblioteca Nacional (CBN). Foram compilados entre a última metade do século XIII e as primeiras décadas do século XIV por iniciativas régias e da nobreza.

O *Cancioneiro da Ajuda*, o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* constituem na verdade grandes coletâneas daquela poesia trovadoresca ibérica que, à sua época, circulava nas cortes régias de Portugal e Castela. Não representam, propriamente, *toda* a produção dos poetas-cantores galego-portugueses – uma vez que estes também atuavam em vários ambientes para além dos Paços, como as casas senhoriais, a praça pública, as tavernas, as universidades. Mas em todo o caso eles constituem um recorte bastante significativo da poesia trovadoresca ibérica dos séculos XIII e XIV, uma vez que as cortes régias de Portugal e Castela eram certamente uma espécie de vitrine cultural para tudo o que se fazia de importante em ambos os reinos, vindo a se projetarem como verdadeiros centros de cultura que eram regidos por reis que desejavam difundir uma imagem de sabedoria e sofisticação .

Vale ainda lembrar que o conjunto dos três cancioneros também não representa "toda" a poesia trovadoresca que então circulava nas cortes régias do Ocidente Ibérico, mas apenas aquela parte que se decidiu compilar por escrito por iniciativa da realeza ou da nobreza. De qualquer maneira, o conjunto dos três cancioneros apresenta-se como um repertório bastante representativo da poesia trovadoresca ibérica desta época, e constitui praticamente tudo o que sobreviveu da poesia deste período elaborada pelos trovadores medievais ibéricos – os “trovadores galego-portugueses”, como são chamados em virtude do fato de que o Galego-Português era o idioma oficial desta poesia¹ [1] .

¹

Situadas as fontes – e antes de iniciarmos a análise de algumas cantigas que mostram tensões entre cristãos, árabes e judeus no discurso trovadoresco – tentemos sintetizar rapidamente o que eram esses meios trovadorescos galego-portugueses na sua concretude cotidiana e no seu sistema de práticas mais específicas.

Os meios trovadorescos de Portugal e Castela eram, conforme se disse, extraordinariamente abertos à poesia satírica, mais ainda do que em outros movimentos trovadorescos do restante da Europa. Nestes meios, era comum que os trovadores duelassem poeticamente uns contra os outros, trazendo à tona tensões sociais e políticas de diversos tipos, e era comum que expressassem mais ou menos livremente suas críticas sociais, políticas, ou de qualquer outra ordem. Os paços trovadorescos – isto é, os ambientes trovadorescos dos paços de Portugal e Castela – constituíam-se deste modo em verdadeiros espaços abertos a disputas e à expressão de tensões sociais e políticas mediadas pela poesia. Em vista desta singularidade, denominaremos “arena trovadoresca” a este ambiente sócio-cultural que enquadrava os saraus medievais ibéricos dedicados à poesia satírica – especificamente os que se davam nas cortes régias de Portugal e Castela, sobretudo entre meados do século XIII e do século XIV.

A ‘arena dos trovadores’ constituirá para nós este “sistema de contextos” sobre o qual os trovadores desenrolavam as suas *disputatios* líricas no recorte considerado. Não nos referimos aqui apenas aos salões palacianos onde se cristalizavam os espetáculos trovadorescos na sua periodicidade hoje difícil de se definir – mas ao próprio conjunto de múltiplos contextos sociais que se entrelaçavam em torno dos trovadores, predispondo-os a alianças e enfrentamentos, à múltipla expressão de seus pontos de vista sob a forma de poesia satírica, ou a uma verdadeira ‘guerra de representações’. A arena, enfim, será aqui vista como o jogo permanente no qual interfere o ambiente social e político do Paço, mas também a sociedade como um todo, as redes de interrelacionamentos que se tecem em torno de cada indivíduo, os saberes partilhados por cada grupo social, os seus esforços de produzir identidade em oposição a outros grupos sociais, os mecanismos de inclusão e exclusão daí decorrentes e, enfim, todo este sistema complexo que se cristalizou nos enunciados satíricos mais tarde registrados nas páginas dos cancionários.

Nos ‘saraus satíricos’ que se realizavam no Paço verificava-se um excepcional clima de liberalidade e de humor satírico, o que deveria parecer aos seus freqüentadores incompatível com a presença das damas nobres que, em outras oportunidades, freqüentavam os ‘saraus líricos’ das ‘cantigas de amor’ e das ‘cantigas amigo’. Em contrapartida, além dos poetas-cantores de diversas categorias sociais que os freqüentavam, os saraus satíricos admitiam a presença de soldadeiras e jogralesas – sendo que, além de cantigas de conteúdo erótico, estimuladas por este outro tipo de presença feminina, a ‘arena dos trovadores’ produzia, sobretudo cantigas satíricas de todas as espécies.

Nestas ocasiões trovadorescas mais específicas os poetas-cantores costumavam estabelecer verdadeiras ‘*disputatios* líricas’. Um dos gêneros preferidos, logo veremos, era aquele que se referia às cantigas que ficaram conhecidas como ‘tenções’ – cantigas nas quais dois poetas alternavam-se necessariamente em estrofes improvisadas nas quais se enfrentavam liricamente, um respondendo o outro à maneira de um desafio poético. Ou então os trovadores desfechavam uns contra os outros as chamadas ‘cantigas de escárnio e de mal dizer’,

instrumentos para a depreciação explícita ou encoberta de figuras conhecidas nos meios trovadorescos ou nas cortes de Portugal ou Castela. Por fim, havia ainda os 'sirvanteses', que eram gêneros poéticos nos quais os poetas-cantores podiam dirigir críticas mais amplas contra a sociedade de seu tempo. Todos estes gêneros satíricos, como se verá adiante, davam margem a inúmeros confrontos sociais através do verso, envolvendo ampla variedade de trovadores nobres e não-nobres, quando não o próprio rei.

É o próprio processo de centralização monárquica iniciado por D. Afonso III de Portugal e continuado logo em seguida por D. Dinis (com paralelo no movimento similar encaminhado pelo rei Afonso X em Castela) que parece se encontrar como uma das forças atuantes por trás desta especial efervescência que passa a caracterizar o trovadorismo destas cortes ibéricas. Estes reis, em vista de seus projetos políticos voltados para a centralização régia, sempre foram particularmente interessados em edificar cortes sofisticadas que se constituíssem em destacados focos de cultura, o que incluía um estímulo à produção literária e poética. Ao mesmo tempo, o seu esforço de integrar em torno de si uma sociedade multidiversificada encontrou sua contrapartida imaginária neste rico trovadorismo que trazia para dentro de suas cortes poetas-cantores de todas as categorias sociais.

Assim, ao lado dos trovadores-fidalgos que freqüentavam os saraus palacianos, jograis e segréis populares eram chamados a integrar a '*disputatio* lírica' que se instaurava na corte. Do rico-homem e do infanção até ao cavaleiro-vilão e ao jogral assoldado, cada figura social encontrava nestes momentos poético-musicais a sua possibilidade de representação e um espaço para a ressonância de sua voz² [2] . Para além desta representação da sociedade através dos poetas-cantores de diversos níveis sociais, a sociedade ainda podia se ver representada em todas as nuances culturais. Uma originalidade do trovadorismo ocidental-ibérico, aliás, foi a introdução na prática trovadoresca palaciana de uma vertente poética popular cujas principais realizações foram as chamadas 'cantigas de amigo', que passaram a conviver com os gêneros poéticos de origem aristocrática-provençal que se fundavam no espírito do amor cortês (as já tradicionais "cantigas de amor").

Os dois gêneros poéticos que nos paços trovadorescos se abriam para a crítica social, política e, logo veremos, também religiosa, eram precisamente as *cantigas de escárnio e de mal dizer* e as *tenções*. As 'cantigas de escárnio e de mal dizer' eram geralmente dirigidas por um trovador contra outro, contra alguma figura conhecida na sociedade, ou mesmo contra um tipo social genérico ou uma classe social que se queria depreciar. Muitas vezes, uma cantiga de escárnio acabava gerando uma resposta de outro trovador, e assim podia ocorrer sucessivamente originando-se daí verdadeiras cadeias de cantigas de escárnio.

Se as cantigas de escárnio podiam se abrir eventualmente ao dialogismo no sentido de contraporem respostas entre trovadores através de sucessivas cantigas, havia também outro gênero onde este dialogismo se tornava ainda mais explícito, perfeitamente configurado na própria forma poética empregada. Através das *tenções*, os trovadores galego-portugueses podiam se enfrentar diretamente. Mas podiam também atingir um

terceiro, não presente na disputa, que fosse referido direta ou encobertamente. Por exemplo, a pretexto de criticar o oponente, podia-se encaminhar uma crítica a um outro – o que caracterizava uma verdadeira "tenção de ricochete".

Em vista do que foi colocado até aqui, alguns traços podem desde já ser destacados com vistas a diferenciar ainda mais claramente o trovadorismo ibérico ou 'galego-português' dos demais trovadorismos europeus. Acima de tudo, deve ser lembrada mais uma vez a evidente conotação social do seu humor satírico, colocando em oposição categorias sociais e adversários políticos que, desta forma, podiam ser mediados pelo rei. Se, nas cortes provençais e na *minnesang*, as *tensós* que opunham dois trovadores costumavam girar em torno questões de casuística estilística ou amatória, já nas cortes ocidentais-ibéricas as *tenções* eram verdadeiros instrumentos de oposição social. Por meio delas os trovadores-fidalgos depreciavam os jograis e segréis não-aristocratas, enquanto estes alardeavam uma igualdade trovadoresca em relação aos primeiros. Do mesmo modo, frações internobiliárquicas se digladiavam, linhagens se contrapunham, nobreza tradicional e nova nobreza emergente se entrechocavam, e grupos políticos diversificados encontravam nos contendores trovadorescos a sua representação poética. Havia mesmo na arena dos trovadores um espaço social para os enfrentamentos estilizados entre os simpatizantes do processo de centralização régia e os partidários de uma maior autonomia nobiliárquica. Estas oposições e muitas outras encontravam uma singular expressão no concerto trovadoresco galego-português. Por outro lado, um campo de oposições que encontra forte expressão no trovadorismo ibérico é aquele que se refere às oposições entre cristãos, árabes e judeus nas sociedades medievais ibéricas. É nestas tensões socioculturais que concentraremos nossa análise da poesia trovadoresca galego-portuguesa.

*

Mais do que uma experiência estética específica, a produção trovadoresca galego-portuguesa apresenta determinadas coordenadas políticas e sociais que a tornam única. Seria impossível apreendê-la, por exemplo, sem compreender que as sociedades portuguesa e castelhana deste período estão profundamente marcadas tanto pelas lutas da Reconquista, perante os árabes que nesta época estão estabelecidos na península, como também por precoces processos de centralização régia naqueles reinos.

Com relação à Reconquista, é preciso partir da compreensão de que esta é 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. Esta "fase da Reconquista pode ser definida como um momento de grande intensificação 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 se inicia uma nova fase que poderíamos entender como uma espécie de relativa "trégua" ou de atenuação das hostilidades entre cristãos e islâmicos peninsulares, desde que comparemos este 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. Esta 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 nesta fase intermediária (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, aperfeiçoar-se-á a partir deste momento a instituição monárquica. Isto 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 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 nesta 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 conservando-se 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 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 se estabelece 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. Neste 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 disto, por trás dos limites geográficos de Aragão está a França, e na verdade a Europa, com sua cristandade transpirenaica. Todo este conjunto de rivais ou inimigos não-declarados forma a parte imersa do *iceberg* para cada um dos

reinos cristãos da península. Contra eles se volta a verdadeira guerra de representações, a sua parte mais submersa, mais encoberta pelo oceano de interesses políticos.

Estes aspectos são importantes para se compreender as similares estratégias culturais tanto dos reis da segunda dinastia de Borgonha em Portugal, 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 européias, e não apenas para afastar as sombras da Andaluzia.

O processo da Reconquista perante o inimigo árabe não é, como vimos, a única coordenada a fixar uma estratégia de projeção cultural para as cortes monárquicas centralizadoras do ocidente ibérico. Mas tem 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 se dava em várias instâncias, inclusive no plano militar concreto. Por um lado, nem muçulmanos nem cristãos-ibéricos formavam um grupo homogêneo [3]. 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, onde uma região passava com facilidade de um domínio a outro, onde os dois lados mantinham comércio e troca de prisioneiros, onde 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 naquela fase intermediária da Reconquista. 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 [4]. Tal movimento de assimilação controlada da cultura árabe não poderia deixar de ter a sua correspondência nas monarquias portuguesas contemporâneas ao Rei Sábio. Sinal disso é a tradução da *Crônica do Mouro Rasis*, realizada na corte de D. Dinis em colaboração com mestres árabes [5].

Também no cancionero galego-português, este relativo 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 se estende, 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 (CBN 495), o trovador régio nos fala dentro da linguagem poético-satírica 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"⁶ [6] :

“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 bõ 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 colpe con seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
e deu-lhi poren tal colpe 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 sobre as soldadeiras, estas mulheres que vendiam o corpo a "soldadas". 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.

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)⁷ [7]. Se é duvidoso que tais disposições se cumprissem com continuidade, a repressão pelo signo verbal era contudo muito mais intermitente. A palavra constringe, 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 (item IV.4) 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 espezhamento jurídico contra as meretrizes é notório na sociedade medieval ibérica. Demonstram-no de maneira contumaz alguns extratos legislativos⁸ [8] :

(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 se abria também para estas 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. Mais 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 desta sociedade, a lírica trovadoresca podia funcionar então como um dos poucos espaços de transgressão consentida.

Típica desta 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.

Desta forma, a *baralha* (briga, questão) refere-se ambigualmente a um confronto sexual onde 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 se completa logo no mesmo verso, ao mencionar que a soldadeira estava "com costa juso", isto é, de ventre para cima. O "colpe 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 espartado", mas no outro alude a "com o membro viril endireitado"⁹ [9].

É conveniente lembrar que os trovadores galego-portugueses desenvolveram todo um sistema de imagens peculiares para as cantigas eróticas. O órgão sexual feminino é freqüentemente denominado "casa, pousada, prisão, arca, caldeira"; o masculino por palavras que remetem à dureza ("madeira, peça, espada"). Para o ato sexual se apresenta todo um conjunto de possibilidades bélicas, como "guerra, batalha, lide, perfia"¹⁰ [10]. Com relação a este 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 analisamos¹¹ [11].

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"). Esta 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 esta 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, tal como veremos oportunamente (item IV.4), a Balteira não era propriamente uma *soldadeira*, mas uma *jogralesa*, o que incorpora 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 do que, eram o pretexto para se mostrar esta 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. Este 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 se insinuavam também no universo devocional. Neste último caso, não raro geraram desconfiados e bem-humorados escárnios contra o seu "lado religioso". Como nas CBN's 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. Neste 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 neste 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
aquele 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 cristão, que por isso pretendia lhe penhorar os bens. Maior Garcia então lhe pediu 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. Lapa12 [12], "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, este 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 desta 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 se dá tanto ao nível de cultura dominante e cultura dominada, como de duas culturas de mesmo *status* político. À parte isto, 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 neste 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.

Uma cantiga particularmente notável relativamente à depreciação do outro religioso, e particularmente sarcástica, pode ser encontrada entre as cantigas atribuídas ao Conde Dom Pedro, organizador do hoje desaparecido Livro de Cantigas que mais tarde serviria de base para a compilação do Cancioneiro da Biblioteca Nacional e do Cancioneiro da Vaticana. Nesta cantiga – que denominaremos “A Camela e o Bodalho” – mostra-se violentamente depreciada a relação amorosa entre uma abadessa cristã e um judeu. 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). Conforme veremos, esta cantiga se insere tanto no grupo de cantigas que deprecia a alteridade étnica, como no grupo de cantigas que deprecia clérigos transgressores¹³ [13]

:

“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 emprenhass' e parisse
a camela do bodalho.

As que son dua natura
juntan-s' a certas sazões
e fazen 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 fazen nascença —
esto é sa dereiteza;
mais non coidei en mia vida
que camela se juntasse
con bodalh' [e] emprenhasse
[e] demais seer d' el parida.”

Conde Dom Pedro de Portugal, CV
1040)

É notável o jogo onomástico que o autor 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 sócio-religiosa" 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 depreciado¹⁴ [14].

À parte a discriminação 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. p.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)¹⁵ [15].

Claro está, ainda, que a sátira do Conde de Barcelos não é apenas contra o relacionamento sexual inter-étnico (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. Neste último aspecto, a cantiga se enquadra no ciclo de cantigas contra a devassidão de clérigos e abadessas, como algumas das que já foram

mencionadas neste artigo. Com um único golpe de cantiga, o Conde consegue desta 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 em que estabelecidos vários limites. A 'circularidade', enfim, é cara a determinados ambientes culturais, mas não deixa de ser atentamente vigiada por todos os "olhos sociais".

Concluindo, o material trovadoresco que sobreviveu através do Cancioneiro Galego-Português é bastante rico de espaços de circularidade entre cristãos, árabes e judeus, mas também de resistências a estas circularidades. Entre os elementos conclamados a mediar a circularidade, podemos destacar particularmente as figuras das soldadeiras e jogralas, que desempenhavam, nos meios trovadorescos, funções que por vezes coincidiam com as de prostitutas. Fora destes elementos, o discurso trovadoresco tende a depreciar o intercâmbio com a alteridade constituída por mouros e judeus, do que dão mostras as cantigas que depreciam o diálogo de eclesiásticos com os "outros" sócio-religiosos representados pelos mouros e judeus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes:

AFONSO X. *Siete Partidas*. 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. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: 1878.

Crônica do Mouro Rasis. Madrid: Gredos, 1975.

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

Bibliografia citada:

DUBY, G. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

LAPA, M. R. *Cantigas de Escárnio e de Mal Dizer*. Lisboa: Galaxia, 1965.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*. Lisboa: Presença, 1987.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. *A Sociedade Medieval Portuguesa*. Lisboa: Sá da Costa, 1987.

PENA, Xosé Ramón. *Literatura Galega Medieval*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990.

SARAIVA, Antônio José. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa:, 1988.

Autor: **José D'Assunção Barros**

Vínculo Institucional: **Universidade Severino Sombra (USS), Vassouras**

Titulação: **Doutor em História Social** pela Universidade Federal Fluminense

Endereço: Rua Senador Vergueiro 218 ap. 205. Rio de Janeiro (RJ) cep: 22230.001 BRASIL

e-mail: jose.assun@globo.com

MINI-CURRÍCULO

José D'Assunção Barros é Historiador e Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (Brasil). Atua como professor nos cursos de Graduação e Mestrado em História da Universidade Severino Sombra (USS) de Vassouras (Brasil), onde desenvolve pesquisas na área de História Cultural. No Ensino de História, tem se especializado nas áreas de Metodologia, Teoria e Historiografia, História Cultural, História Urbana e História da Arte, e tem escrito livros e artigos relacionados a estes campos. Entre suas obras mais recentes destacam-se os livros *O Campo da História* (Petrópolis: Vozes, 2004) e *O Projeto de Pesquisa em História* (Petrópolis: Vozes, 2005). Também possui formação em Música, e leciona História da Arte e História da Música nos cursos de Graduação em Música do Conservatório Brasileiro de Música. Nesta área está publicando em 2005 o livro *Raízes da Música Brasileira* (São Paulo: Hucitec, 2005).

16[1] Os três cancioneiros encontram-se atualmente impressos, contando com edições importantes das quais elegemos a de Carolina Michaëlis de Vasconcelos 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).

17[2] Em Portugal e Castela, as categorias de rico-homem e infância correspondiam, respectivamente, aos extratos mais alto e mais baixo da nobreza. Enquanto isso, o cavaleiro-vilão era aquele cavaleiro que, embora de origem burguesa, atingira seu status não apenas em vista de possuir propriedade que lhe assegurasse independência como também em virtude de sua participação ativa nas lutas da Reconquista contra os mouros. O assoldado, por fim, corresponde ao extrato inferior da população não-nobre, dependente dos outros extratos e que por vezes trocava seus serviços por “soldadas”, quando não estava inserido em redes de dependência feudal mais tradicionais.

18[3] 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. Sem mencionar a questão antropológica da diversidade islâmica interna a Al-Andaluz, seja no plano diacrônico, seja no sincrônico. A redução desses “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.

19[4] SARAIVA, Antônio José. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa:, 1988, p.131.

20[5] *Crônica do Mouro Rasis*. Madrid: Gredos, 1975. Na sua versão medieval portuguesa, a obra foi traduzida por mestre Maomet e Gil Peres, a pedido de D. Dinis.

21[6] LAPA, M. R. *Cantigas de Escárnio e de Mal Dizer*. Lisboa: Galaxia, 1965, p.46.

22[7] - OLIVEIRA MARQUES, A. H. *A Sociedade Medieval Portuguesa*. Lisboa: Sá da Costa, 1987, p.128.

23[8] - DUBY, G. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

24[9] LAPA, M. R. *Cantigas de Escárnio e de Mal Dizer.*, p. 46 e glossário.

25[10] PENA, Xosé Ramón. *Literatura Galega Medieval*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1990, p.207, 208.

26[11] 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 destes universos simbólicos, ver DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

27[12] LAPA, M.R., *op. cit.*, p. 287.

28[13] "Esta cantiga de cima foi feita a ua dona d' ordin, que se chamava Moor artinz, por sobrenome Camela, e a um omen que avia nome Joan Mariz, por sobrenome Bodalho, e era tabelião de Braaga."

29[14] O contraponto de tal discriminação é uma prática legislativa que, severamente, opõe-se ao intercuro sexual entre cristãs e judeus ou mouros. *As Siete Partidas – documento de orientação jurídica produzido no reinado de Afonso X de Castela* – 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). Aqui, como em outros documentos, vemos um tratamento mais rigoroso com relação ao judeu e atenuado com relação ao mouro.

[15] Os livros de linhagens são genealogias nobiliárquicas do mesmo período em que foram postos por escrito os cancioneiros. Além de listagens indicando filiações, casamentos e outras informações genealógicas, estes livros continham narrativas familiares dos mais diversos tipos. O mais famoso dos livros de linhagens ibéricos – e de onde foi extraído o exemplo citado – foi o *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, organizado pelo mesmo nobre que providenciou a compilação de um cancioneiro do século XIV.
