



Trovadorismo e contemporaneidade: uma expressão literária medieval nas canções populares dos judeus sefarditas

Troubadourism and Contemporaneity: A Medieval Literary Expression in the Popular Songs of The Sephardic Jews

Gilmei Francisco Fleck*

Universidade Estadual do Oeste do Paraná-Unioeste (UNIOESTE) | Cascavel, Brasil
gff@hotmail.com

Nilton César Ferreira**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná-Unioeste (UNIOESTE) | Cascavel, Brasil
nc.ferreirah@hotmail.com

Resumo: O adjetivo pátrio “sefardita” é relativo aos judeus oriundos da Espanha e de Portugal, expulsos, respectivamente, em 1492 e 1496. Durante as perseguições movidas pela Inquisição, o destino desses judeus foi muito variado: Norte da África, Itália, Holanda, sul da França e o Império Otomano. Em vista disso, eles levaram consigo uma tradição representada por meio da língua, o judeu-espanhol, com uma visão bastante ibérica, iniciada há dezesseis séculos, nas formas de expressão literária e musical, passadas de geração em geração. Nesse sentido, este artigo objetiva identificar, nas canções tradicionais, ou populares, sefarditas, elementos de uma tradição literária bastante trovadoresca. Para tanto, o nosso *corpus* se constitui a partir de músicas, consagradas nas vozes de cantores, dentre os quais, Yehoram Gaon, Fortuna e Yasmin Levy. Concluímos que, devido ao isolamento dessas comunidades judaicas em relação à Península Ibérica, os textos orais sefarditas mantêm um acentuado conservadorismo literário e filosófico medieval. Entre as bibliografias utilizadas, destacam-se Scliar-Cabral (1990), Moisés (1970; 1972) e Saraiva e Lopes (1989).

Palavras-chave: Literatura Oral. Trovadorismo. Judeus sefarditas.

Abstract: The adjective “sephardic” concerns the jews that came from Spain and Portugal, evicted from their homelands, respectively, in 1492 and 1496. During the time of the persecutions of the Holy Inquisition, the destination of these evicted jews has varied widely: North of Africa, Italy, Holand, South of France and the Ottoman Empire. As a result, this sephardic jews community has brought with them a

* Professor da Universidade Estadual do Oeste do Paraná e Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista.

** Mestrando em Letras: Linguagem e Sociedade no Programa de Pós-Graduação Stricto Senso em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.



tradition represented by their language, the Judeo-Spanish dialect, with a strong iberian component, initiated sixteen centuries ago, as musical and literary expressions, passed down from generation to generation. In this sense, the present essay aims to identify, in the sephardic folk songs, elements of a literary tradition quite troubadour-like. For this purpose, the subject of this paper analysis consists of songs, consecrated in the voices of singers, among them, Yehoram Gaon, Fortuna and Yasmin Levy. It has been concluded that, due to the isolation of these Jewish communities in comparison to those of the Iberian Peninsula, the Sephardic oral texts maintain a strong medieval literary and philosophical conservatism. Among the consulted bibliographies, Scliar-Cabral (1990), Moisés (1970, 1972) and Saraiva e Lopes (1989) stand out.

Keywords: Oral Literature. Troubadourism. The Sephardim Jews.

Introdução

De acordo com Leonor Scliar-Cabral,¹ o termo “sefarad”, em hebraico, origina-se de uma exegese do cânone judaico-cristão,² seu significado é relativo aos judeus provenientes da Espanha, sendo consignados como *sefardim* ou *sefarditas*. A partir daí, esses adjetivos pátrios surgem em contraponto aos “ashkenazitas” ou “ashkenazis”,³ que designam os judeus cujos descendentes conservam a língua iídiche, ou o judeu-alemão, os quais se radicaram, a princípio, no noroeste e no centro e, depois, no leste da Europa.

Após o decreto de expulsão pelos reis espanhóis, em 1492, os sefarditas “emigraram para Portugal, daí para os Países Baixos, Inglaterra, ou então para o norte da África, para o Império Otomano,⁴ Itália e sul da França”.⁵ Esses judeus levaram consigo uma tradição ibérica, que começara há dezesseis séculos, representada por meio da língua, o “ladino” ou o “judeu-espanhol”, bem como nas suas formas de expressão literária e musical.⁶ Com o isolamento dessas comunidades em relação à Península Ibérica, os textos orais sefarditas, passados de geração em geração, mantiveram um acentuado conservadorismo literário e filosófico medieval.

Em vista disso, o objetivo deste artigo é identificar, nas canções populares sefarditas,

¹ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 63.

² Ob 1:20.

³ Gn 10.3.

⁴ O antigo Império Otomano compreende, atualmente, a Turquia, Bulgária, Romênia, Bósnia, Sérvia e Grécia.

⁵ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 63.

⁶ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 72.



alguns elementos atinentes às expressões literárias trovadorescas. Para tanto, o *corpus* de análise será configurado a partir de cinco músicas tradicionais (a saber, “Adio querida”, “Raḥel”, “Ay madre”, “De edad de quinze años” e “La doncella guerrera”), originadas no seio de uma cultura que, durante séculos, foi considerada, de acordo com Scliar-Cabral “a mais importante comunidade judaica do mundo”.⁷ Com efeito, os textos orais aqui analisados, todos em judeu-espanhol,⁸ encontram-se consagrados nas vozes de cantores, dentre os quais, Yehoram Gaon, Fortuna e Yasmin Levy.

Nessa perspectiva, o artigo se organiza da seguinte maneira: a seguir, apresentamos uma breve abordagem histórica sobre os judeus sefarditas; na seção 3, procedemos a análise propriamente dita, buscando refletir acerca dos elementos literários que se assemelham às expressões trovadorescas; na seção 4, temos, enfim, as considerações finais.

1 Uma breve história dos sefarditas

Para Scliar-Cabral,⁹ a primeira onda migratória de judeus, os quais chegaram à Península Ibérica e às ilhas Baleares, ocorreu sob o domínio do Império Romano em Israel. Assim, a destruição do Templo de Jerusalém pelas tropas de Tito, em 70 d.C., e a repressão imposta por Adriano em toda a Judéia, em resposta a Bar Kochba, em 125 d.C., contribuíram para o crescimento dessa comunidade judaica. Com isso, a leva de judeus para o território ibérico, explica Millas-Vallicrosa, incidiu em uma diáspora.¹⁰

No início do século IV, o Concílio de Elvira, realizado na região de Granada, já dedicava atenção ao convívio entre os praticantes da fé mosaica e a comunidade local.¹¹ A partir daí, as relações de parentesco, bem como se assentar à mesa com os judeus, passaram a ser proibidas. Como se vê, tal preocupação só teria sentido dado o forte crescimento dessa população.¹²

Com a invasão dos visigodos, a situação dos judeus tornou-se relativamente tranquila, dada a cessação dos efeitos de normas antissemitas, decorrentes do Concílio de Elvira. Não obstante, a conversão do rei Recaredo à fé católica, em 586

⁷ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 63.

⁸ O judeu-espanhol, também conhecido como “*judezmo*” e/ou “*spanyolit*”, é uma língua caracterizada por um misto de espanhol arcaico e idiomas praticados nos locais por onde os sefarditas passaram. Alguns autores fazem diferenciação entre os grupos de fala árabe, do *haketia* (língua praticada pelos judeus do Marrocos) e do judeu-espanhol coloquial, o que não se confunde com o “ladino” calco, uma língua de tradução literal dos textos sagrados (SCLIAR-CABRAL, 1990).

⁹ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 64.

¹⁰ MILLAS-VALLICROSA, 1968, p. 11.

¹¹ MILLAS-VALLICROSA, 1968, p. 12.

¹² SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 64.



d.C., estabeleceu uma onda discriminatória em relação aos judeus.¹³ Logo, as perseguições aos praticantes da fé mosaica culminaram em medidas, tal como a conversão forçada ao cristianismo.

Em 711 d.C., o domínio muçulmano encontrou aliados fiéis nos judeus e, como recompensa, a dinastia omíada abriu portas para o avanço do comércio e da administração judaica.¹⁴ Com isso, os sefarditas adotaram a língua árabe, enquanto que o romance era usado com a população local e o hebraico ficou restrito às sinagogas. Já a língua doméstica misturava as outras três, o que iria contribuir para a formação da base do judeu-espanhol. O período áureo desses judeus, por sua vez, teve início durante o reinado de Abderraman III (912-973), quando o médico, farmacêutico e diplomata Hasday ibn Shaprut tratou o rei Sancho I de Leão (935-966), o Crasso, de sua obesidade.

Conhecida como a “casa das ciências”, a cidade de Córdoba abrangeu um forte mecenato, sobressaindo as figuras de Menachem ben Saruc e Dunas ben Labrat. Pela primeira vez, a obra “*De materia medica*”, de Pedânio Dioscórides, foi traduzida do grego para o latim e depois para o árabe. Com a transferência das Academias de Sura, Pumbedita e Nehardea, da Babilônia para Córdoba e Lucena, os estudos rabínicos floresceram, ao lado das pesquisas linguísticas e poéticas. A partir daí, essa eclosão intelectual, explica Scliar-Cabral, prosseguiu até a denominada “Idade de Ouro”, no século XII.¹⁵

Nesse período áureo, brilharam poetas e filósofos, dentre os quais, o rabino Shlomo ibn Gabirol, autor de *A fonte da vida*, o rabino Moshé ibn Ezra, cujo trabalho consiste em uma crítica à poesia hebraico-espanhola, o rabino Abraham ibn Ezra, autor de *O cuzarí*, Yehuda Halevi, Bahya ibn Pakuda, autor de *Deveres dos corações*, e o rabino Moshé ben Maimon, ou Rambam, considerado como o maior codificador da lei judaica, cuja obra mais importante é *O guia dos perplexos*, concluída em 1191.¹⁶

Entre as causas do grande florescimento da cultura sefardita e de novas formas poéticas, destacam-se o aprendizado e o domínio da língua árabe. Do início do século XII, as cartas encontradas em hebraico e em romance se utilizam do gênero peculiar à poesia da Andaluzia, o *muwashah*, e terminam com uma estrofe em vernáculo popular, chamada *kharja*. Com isso, os versos mais antigos conhecidos em castelhano são atribuídos ao poeta judeu Yehuda Halevi, escritos em homenagem a Yosef ibn Ferrusel, médico e ministro do rei Alfonso VI.¹⁷

¹³ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 64.

¹⁴ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 65.

¹⁵ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 65.

¹⁶ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 66.

¹⁷ MENENDEZ PELAYO, 1941, p. 208.



Com a publicação de *Disciplina Clericalis*, o judeu converso Pedro Alfonso de Huesca, nascido Moses Sephardi, responsável por introduzir a técnica do astrolábio no continente europeu, é aceito como o patriarca dos autores de novelas curtas.¹⁸ Além disso, os sefarditas incorporaram o gênero árabe das *macamas*, a saber, pequenos contos ou novelas satíricas, como as *50 Saracosties de Aben el Asterconi*.¹⁹

Durante os séculos XI e XII, o desenvolvimento da poesia lírica religiosa é considerada como superior em elevação ideal a de todos os povos da época, até mesmo de Provença.²⁰ Essa poesia é característica da sinagoga e é dotada de conceitos de ordem filosófica e cosmológica, derivados das escolas profanas e estranhos à tradição talmúdica. Assim, esses poetas são considerados, dentre o povo judeu, como os maiores poetas líricos e os mais profundos e célebres pensadores, com exceção de Moshé ben Maimon, a quem não lhe aparece a qualidade de poeta.

Nesse período, considerado como áureo, os judeus espanhóis não estiveram isentos de perseguições.²¹ Scliar-Cabral ensina:

em 1013, ocorre uma matança de judeus em Córdoba, em decorrência da intromissão nas lutas internas do califado; por ocasião da morte de Sancho III, o Maior (1035), se dá um assalto e matança no bairro judeu (*juderia*) de Castrojeriz e em 1066 e 1070, matança de judeus no reino de Granada, apesar dos conselhos do Papa Alexandre II; em 1109, há matanças generalizadas nas *juderias* castelhanas, por ocasião da morte de Afonso VI que havia outorgado a *Carta inter Christianos et Judaeos*, regulando-lhes o convívio; em 1180, matança dos judeus em Toledo e, finalmente, em 1196, o incêndio da *juderia* de Leão, por ordem de Afonso VIII de Castela e Pedro II de Aragão.²²

Além disso, o aumento crescente da riqueza e do poder dos judeus aguçou a inveja, a cobiça e o ódio, o que resultou em perseguições, lideradas, em especial, pelos dominicanos e pelos franciscanos.²³ Na metade do século XIII, aumentaram as perseguições contra esses judeus, impondo sobre eles uma política de tributos e confinamentos em guetos. Até que, em 31 de março de 1492, os reis católicos Fernando e Isabel firmaram, em Granada, o decreto que expulsava os praticantes da

¹⁸ MENENDEZ PELAYO, 1941, p. 209

¹⁹ SCLiar-CABRAL, 1990, p. 67.

²⁰ MENENDEZ PELAYO, 1941, p. 204.

²¹ SCLiar-CABRAL, 1990, p. 67.

²² SCLiar-CABRAL, 1990, p. 67.

²³ SCLiar-CABRAL, 1990, p. 69.



fé mosaica do território espanhol. Assim, os desterrados buscaram refúgio em Portugal e Navarra, onde permaneceram só por pouco tempo.

Durante as perseguições movidas pela Santa Inquisição, o destino desses judeus foi muito variado:

Partiram principalmente para o Império Otomano, com a permissão de Bayazet II e para a África do Norte (embora o início do domínio turco em Constantinopla, em 1543, já houvesse atraído um grande número de imigrantes judeus). Mais tarde, saídos de Portugal, para Amsterdam, Londres, Hamburgo, Viena e Paris: sua coluna vertebral eram as classes média baixa, uma classe de profissionais industriais e hábeis.²⁴

Nesse diapasão, os sefarditas levaram consigo “uma tradição que começara há quinze séculos, uma cosmovisão muito ibérica, representada fundamentalmente na língua, o ladino ou o judeu-espanhol, e nas suas formas de expressão literária e musical”.²⁵ Assim, objetivamos apreender, a seguir, os vestígios de uma expressão literária bastante trovadoresca, constantes nas canções tradicionais, ou populares, sefarditas.

2 Análise das canções populares sefarditas

As canções líricas populares cultivadas entre os sefarditas não gozaram de prestígio, durante muito tempo, junto aos eruditos, uma das razões de não terem sido documentadas, tendo se perdido a grande maioria delas.²⁶ Em oposição aos romances, as canções tradicionais constituem-se a partir de versos mais curtos e uma temática mais livre.²⁷ Se os romances inspiravam à nobreza, os cantos populares foram sempre modestos e ingênuos, com uma linguagem considerada como primitiva, e suas personagens não eram senão a gente simples do povo.²⁸

Assim, os cânticos seculares contêm uma temática mais variada, o que permite contemplar a vida cotidiana, os costumes e as aspirações do povo, assim como o nascimento, as bodas, as lamentações, a comicidade, as alegrias e os amores.²⁹ Dessa forma, as canções tradicionais, ou populares, eram correntes entre as empregadas ao arrumarem as camas, as operárias e os operários nas fábricas de tabaco, acompanhavam o ritmo das máquinas das costureiras e, durante à noite, soavam da

²⁴ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 72.

²⁵ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 72.

²⁶ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 88.

²⁷ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 86.

²⁸ ATTIAS, 1970, p. 296.

²⁹ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 88-89.



janela de algum aposento meio que escuro dos lábios de uma jovem invisível.³⁰

Acerca das formas líricas populares sefarditas, elas são formadas comumente por quatro versos, acompanhados ou não por estribilho, enquanto outras possuem estrofes com seis ou oito versos e oito ou sete sílabas rítmicas, como se vê na versificação estruturada dos romances. Há algumas poucas cantigas que são formadas a partir de seis ou quatro sílabas rítmicas. Quanto à rima, tem-se *abab*, ou *aabb*, ou distribuída por meio de estrofes, sobretudo, *aaab*, *bbbc* e *cccd*. A rima assonante, por sua vez, aparece com mais frequência nas estruturas das canções tradicionais.³¹

De acordo com Scliar-Cabral,³² as canções sefarditas caracterizam-se, comumente, pelo anonimato e pela vida efêmera (p. 89), retratando “a beleza da mulher sefardita, morena de olhos negros e rosto redondo, comparado à lua” e falar “sobre a *quehilá* (sinagoga) ou sobre os *hazanim* (cantores da sinagoga)”. Dada a variação das canções tradicionais, é muito difícil determinar o momento em que foram criadas, “salvo quando fazem referência a algum acontecimento histórico que indica a impossibilidade de o poema ter sido criado anteriormente, o que permite, às vezes supor a data aproximada”.³³

Segue a canção intitulada “Adio querida”:

Tu madre cuando te parió
I te quitó al mundo,
Corazón ella no te dió
Para amar segundo.

Adio, adio, querida,
No quero la vida,
Me l’amargates tú.

Vá, búscate otro amor,
Aharva otras puertas,
Aspera otro ardor,
Que para mi sós muerta.

Adio, adio, querida,
No quero la vida,
Me l’amargates tú.

Os amantes de ópera, em especial, aqueles familiarizados com a ária “Adio del

³⁰ ATTIAS, 1970, p. 297.

³¹ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 88.

³² SCLIAR-CABRAL, 1990.

³³ SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 90.



passato”, de *La Traviata*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), reconhecerão uma similaridade com a música “Adio querida”. Há quem acredite que o compositor italiano tivesse amigos judeus e, assim, se apropriado de uma tradição literária e musical sefardita. Não obstante, só após à morte de Verdi é que foi permitido aos judeus adentrarem à cidade de Milão, onde ele passou a maior parte de sua vida.³⁴ Tal cantiga é que consiste em uma adaptação, atribuída à cantora búlgara Sofie Cohen,³⁵ para o idioma judeu-espanhol, da *La Traviata*, o que justifica um certo italianismo, como se vê na palavra “adio”.

De acordo com Moisés, o trovador nas cantigas de amor, considerando-se uma tradição literária trovadoresca, sobretudo, portuguesa, empreende a “confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível, aos seus apelos, entre outras porque de superior estirpe social, enquanto ele era, quando muito fidalgo decaído”. Assim, os apelos realizados pelo trovador colocam-se alto, num plano de contemplação platônica, o que implica “num torturante sofrimento interior que se segue à certeza da inútil súplica e da espera de um bem que nunca chega”.³⁶

Na cantiga em análise, a voz lírica masculina (“adio querida”, “para mi sos muerta”), lamenta o fato de se encontrar submisso à imagem da mulher, inclusive, ao que parece, socioeconomicamente (“aharva otras puertas”), sem, contudo, nada dela receber (“me l’amargates tú”). Assim, o eu lírico, passando de um extremo, ou uma situação de amor “inigualável” e “incomparável”, a outro, ou a ausência total de perspectivas de reciprocidade (“coraçón ella no te dió”), faz desse texto uma forma de desabafo ou lamúria, que representa uma tentativa de convencimento (“no quero la vida”, “vá, buxcate otro amor”).

A descrição da mulher, que é “sem coração” e “incapaz de amar”, compõe o imaginário de uma época, no qual a figura feminina contém ares aristocráticos, de tal maneira que o apaixonado já não tem mais perspectivas de sucesso em seu intento amoroso (“vá, buxcate otro amor”, “que para mi sos muerta”). Observe, por sua vez, que a expressão “abras outras portas” (“aharvas otras puertas”) sugere o modo como a sociedade aristocrática via o matrimônio, como um jogo de interesses sociais, políticos e econômicos e ao mesmo tempo, como uma manutenção da linhagem.³⁷

³⁴ KOEN-SARANO, 1995, p. 48.

³⁵ Durante a Segunda Guerra mundial, a cantora búlgara Sofie Cohen, juntou-se aos *partisans*, um grupo de resistência formado por pessoas do povo, sem pertencer aos quadros oficiais das forças armadas, cujo objetivo era combater, nas áreas invadidas, a ocupação e o controle dos nazistas.

³⁶ MOISÉS, 1970, p. 23.

³⁷ MACEDO, 2002, p. 23.



O “estribilho” ou “refrão”, com que o trovador remata cada estrofe, é o que traduz o sentimento angustiante que avassala a esse enamorado, ao qual ele não encontra expressão diversa (“adio, querida”). Tal verso implica a considerar uma experiência passional carregada de conflitos, de tal maneira que, embora o eu lírico reafirme o seu “adeus” (“adio, adio”), ele se contradiz, pois, confessa, ainda, que a razão de sua existência é a mulher amada (“no quero la vida,/ me l’amargates tú”). A partir daí, a corrente emocional, movimentando-se em um círculo vicioso, “acaba por se repetir monotonamente, apenas mudado o grau de lamento, que aumenta em avalanche até o fim”.³⁸

Nessa confluência, a canção em voga traduz a angústia de uma gente que, embora tenha contribuído durante séculos para com a cultura, as ciências e a economia hispânica, foi desafortunada com o decreto de expulsão, consignado pelos reis católicos Fernando II de Aragão e Isabel I de Castela, em 1492. Com isso, o texto em análise soa como um lamento acerca da “ingratidão” sofrida pelos judeus, em vista da pátria que não exitou em desterrar a quem lha serviu tão fielmente (“coraçón ella no te dió”). Eis o inevitável, despedir-se, de uma vez por todas, desse amor ingrato (“Adio, adio, querida”).

Outro exemplo que ilustra esses aspectos literários está no poema “Raḥel”, cuja versão foi colhida na comunidade sefardita de Tetuán, no Marrocos:

¡Que lindo pelo tienes tú, Raḥel!,
el pelo tuyo y el pelo mío
no se espartirán, Raḥel.

¡Que hermosa frente tienes tú, Raḥel!,
la frente tuya y la frente mía
estarán juntas las dos, Raḥel.

¡Que hermosos ojos tienes tú, Raḥel!,
los ojos tuyo y los ojos míos
estarán juntos, Raḥel.

¡Que hermosa boca tienes tú, Raḥel!,
la boca tuya y la boca mía
no se espartirán, Raḥel.

¡Que hermosos pechos tienes tú, Raḥel!,
los pechos tuyo y lo pechos míos
siempre estarán juntos, Raḥel.

Nessa cantiga, a voz lírica masculina louva a formosura da mulher amada (“que lindo pelo”, “que hermosa frente”). A partir daí, os apelos do trovador colocam-se

³⁸ MOISÉS, 1970, p. 24.



alto, num plano de contemplação platônica (“no se espartirán”, “siempre estarán juntos”). Os traços eróticos e a impulsividade própria dos apaixonados, como se vêem no texto, ganham um “fundo espiritual”, de modo a não incorrerem em desonra frente à dama. Para tanto, o enunciador evoca a cena bíblica acerca da bela Raquel (em hebraico, “Raḥel”),³⁹ por quem serviu o patriarca Jacó, durante sete anos, ao seu sogro, para, finalmente, desposá-la. Assim, os apelos do trovador, dada a “certeza da inútil súplica e da espera de um bem que nunca chega”, consistem num torturante sofrimento interior.⁴⁰

Além disso, a cantiga em análise utiliza-se de uma estrutura simples, elaborada a partir de versos alternadamente repetidos, ou de “paralelismos”, contribuindo à intensificação dos sentimentos (“que hermosos pechos tienes tú”) e, igualmente, ao aumento de angústia do trovador (“no se espartirán”, “juntos estarán”). Com efeito, os paralelismos dos versos populares reforçam a unidade temática e plástica desse gênero de poesia. Assim, a função desses versos na cantiga é similar à dos refrãos que acabamos de analisar no poema “Adio, querida”. Nesse diapasão, o texto em análise, dada a sua simplicidade temática e formal, representa o tipo mais rudimentar de composições trovadorescas.

Segue para a análise uma canção conhecida como “Ay madre” e coletada no Marrocos:

Ay madre buscai-me con quién duerma.
Ay hiĵa durme-te en la terraza.
Ay madre m’espanto de ver la luna entera;
Y sola no durmiré.

Sola no durmireis.
Sola no durmeria.
Sola no durmiré.

Ay madre buscai-me con quién duerma.
Ay hiĵa durme-te en la cozina.
Ay madre m’espanto de ver la vezina;
Y sola no durmiré.

Sola no durmireis.
Sola no durmeria.
Sola no durmiré.

Ay madre buscai-me con quién duerma.
Ay hiĵa durme-te en el pozo.

³⁹ Gn 29:9-31.

⁴⁰ MOISÉS, 1970, p. 23.



Ay madre aí está mi señor esposo;
Y con él me durmiré.

Sola no durmireis.
Sola no durmeria.
Sola no durmiré.

Nessa canção, o tema é enunciado no primeiro verso por uma voz (“Ay madre”). Outra voz responde com o segundo verso (“Ay hija”). Com isso, os paralelismos, ou as repetições, neste caso se prestam ao diálogo. Quem fala é a própria mulher, dirigindo-se em confissão à mãe. O conteúdo de sua confissão é possivelmente formado de uma paixão incompreendida (“ay madre buscai-me con quién duerma”). Ora, não nos esqueçamos de que as relações sexuais entre judeus e cristãos, sob a égide das leis medievais espanholas, eram estritamente proibidas.⁴¹ Não obstante, a voz lírica entrega-se de corpo e alma a esse sentimento (“y sola no dormiré”, “aí está mi señor esposo”, “y con él me durmiré”).

Como se vê nas cantigas de amigo, há um paralelismo rigoroso no texto em análise, o que corresponde a uma tendência típica da poesia popular.⁴² As estrofes que compõem o poema só variam no segundo verso *terraza/cozina/en pozo*, no terceiro verso *luna entera/vezina/aí está mi señor esposo* e no quarto verso da última quadra *con él*. Algo semelhante se verifica no estribilho, no qual só variam *durmireis*, *durmeria* e *durmiré*. A partir daí, as repetições comunicam um aumento da sensação de angústia que vai causar a morte do trovador. Com efeito, esses paralelismos contribuem não somente para a unidade desse texto, mas preparam também para um desfecho (“durme-te en el pozo”).

Segundo Moisés,⁴³ a cantiga de amigo, de acordo com uma perspectiva trovadoresca lusitana, tem um caráter “mais narrativo e descritivo que a de amor, de feição acentuadamente analítica e discursiva”. Semelhantemente, os poemas sefarditas com a temática de amor contêm uma feição analítica (“corazón, ella no te dió”, “que para mi sós muerta”; “no se espartirán”), discursiva (“tu madre quando te parió”; “estarán juntas”) e, por vezes, descritiva (“que lindo pelo tienes tu”, “que hermosa boca tienes tú”).

Não obstante, o texto em análise contém um caráter tão somente narrativo (“ay hija durme-te en la terraza”), ou seja, não se encontra, nesse texto, nenhum elemento descritivo, o que difere de uma tradição trovadoresca de origem portuguesa. Observamos, ainda, a ausência das notações eróticas, até porque o sentido da palavra “dormir” tem uma acepção que emerge mais o humor que o erotismo, o que não

⁴¹ WEINER, 1985, p. 159.

⁴² MOISÉS, 1972, p. 27.

⁴³ MOISÉS, 1972, p. 25.



ocorre no poema intitulado como “Raḥel”, onde os elogios começam pelos cabelos da mulher (“lindo pelo tienes tú”) e terminam nos seios dela (“que lindo pechos tienes tú”).

A construção e a leitura do poema passam pela memória, mais especificamente pelas lendas da cidade de Toledo, na Espanha. Uma delas conta a história de um amor proibido entre um jovem cristão e uma bela moça judia, os quais se encontravam às escondidas no jardim do palácio onde esta morava com sua família.⁴⁴ Com a intenção de vingar a honra de sua família, o pai da moça atingiu o coração do rapaz com um golpe de punhal e jogou o corpo da vítima dentro de um poço. Com isso, a moça passou a chorar nesse lugar trágico e a se recordar dos bons momentos, até que, certa vez, olhou em direção ao fundo do poço e viu, ao lado do reflexo da lua, o rosto do falecido, o que a fez jogar-se para a morte.

Como se vê na primeira quadra do poema, a mãe sugere que a filha durma *en la terraza*, no que ela se queixa acerca da lua cheia (“*m’espanto de ver la luna entera*”), devido a remeter à memória do enamorado. Na segunda estrofe, a mãe recomenda que a jovem durma *en la cozina*, no que esta reclama de ver *la vezina*.⁴⁵ Já na última estrofe, a mãe responde às recusas da filha com um sarcasmo, ao sugerir que esta durma *en el pozo*, onde a jovem se “encontra” em sonhos com o seu enamorado, toma-o como *señor esposo* e, assim, “dorme” *con él*. A partir daí, a morte é significada como uma forma de “descanso” para a voz lírica, ou a possibilidade única dessa figura feminina permanecer junto ao seu amado.

A ironia consiste no fato de que a procura pelo enamorado, como se vê no conto *de el Pozo Amargo*, fez a voz lírica chegar ao “fundo do poço”. Ainda pior é pensarmos que a mulher possa ter encontrado o seu amado em um lugar tão inusitado. Isso nos sugere a condição de loucura da personagem em questão, como alguém que é capaz de enxergar amor onde não existe. Nesse sentido, observamos que o texto em análise contém traços de cantiga de amigo (como a voz lírica feminina, o sofrimento amoroso da mulher, o desgosto de amar e ser abandonada), mesclados com elementos satíricos.

Segue uma canção cujas características remetem ao gênero satírico, conforme uma tradição trovadoresca, e intitulada como “De edad de quinze años”:

De edad de quinze años,
empesi hazer l’amor

⁴⁴ Cabe ressaltar, por sua vez, que essa história comporta muitas versões. Contudo, trabalhamos com a versão contada por José Maria Merino (2010).

⁴⁵ Talvez a expressão “*la vezina*” seja uma remissão ao cancionero sefardita. Uma música chamada “*La vezina Catina*” sugere que esta personagem seja louca, pois, embora queira se casar, nem sabe cozinhar e nem possui aptidão para tal.



con un mancevico brigante
que me pudo arrevatar.

El oficio de mi querido,
és ladrón y kumarji.
El tavan que me lo guadre
de la mano del polis!

Trenta liras me demanda,
trenta y una le vo a da;
Que las meta en oficio,
en oficio de ganar.

Como se pode observar, trata-se de um texto escrito em judeu-espanhol. Não obstante algumas expressões remetem à língua turca, dentre às quais, *kumarji*, *tavan* e *polis*, o que implica a considerar a hipótese de que o texto em questão foi cultivado entre as comunidades sefarditas do antigo Império Otomano. Ora, a explicação do sentido de *kumarji*, cuja expressão designa “a pessoa que ganha a vida com a prática de jogos de azar”, encontra-se na palavra turca *kumar*, à qual se refere aos “jogos de azar”. De tal maneira, o significado de *tavan*, cuja tradução é “céus”, consiste a partir do turco, inclusive com a mesma grafia, e se refere ao “teto de uma casa”. Semelhantemente, o termo *polis* é empregado como no idioma turco e se traduz como “polícia”.

Nesse poema, o trovador objetiva impactar o seu público alvo, utilizando-se de uma linguagem bastante chula (“azer el amor”, “ladrón”), o que consiste em transgressão aos cânones clássicos de contenção e de beleza.⁴⁶ Se não bastasse, quem ergue a voz é a própria mulher, confessando a sua paixão infame, ou contrária ao modelo de “família” aristocrática (“el oficio de mi querido”), aos leitores/ouvintes (“de edad de quinze años”). Assim, o conteúdo dessa confissão descamba para a pornografia (“azer el amor”, “me pudo arrevatar”) e para o mau gosto (“con un mancevico brigante”, “ladrón y *kumarji*”).

Com efeito, essa cantiga satírica exige ser compreendida sob os discursos acerca da conturbada realidade advinda com as mudanças políticas, sociais e econômica. Em vista disso, os valores religiosos são apresentados como meros artifícios, onde se escondem determinadas práticas transgressoras (“el tavan que me lo guadre”), como a jogatina (“*kumarji*”, “trenta liras me demanda”), a luxúria (“ke las meta en oficio/ en oficio de ganar”) e todos os tipos de vícios. Isso reflete a mentalidade de uma aristocracia, como se vê nas composições trovadorescas,⁴⁷ sobre a vida boêmia das

⁴⁶ MOISÉS, 1970, p. 26.

⁴⁷ SARAIVA; LOPES, 1989, p. 62.



classes mais baixas.

Segundo Moisés (1972, p. 29),⁴⁸ o gênero satírico trovadoresco se divide em duas modalidades, a saber, cantigas de escárnio e de maldizer. Todavia, o texto em análise contém certos traços que remetem, conjuntamente, às cantigas de maldizer (“hazer l’amor”, “és ladrón y *kumarjī*”, “de las manos del polis”) e às de escárnio (“con un mancevico”, “mi querido”, “el tavan que me lo guadre”). Não obstante, sobressai uma aproximação maior com esta cantiga, se comparada com aquela, até porque a sátira se dirige a uma circunstância ou pessoa em específico, senão diz respeito ao próprio comportamento humano, acerca de uma paixão infame, iniciada na adolescência (“de edad de quinze años”).

Segue para análise uma versão reduzida de um romance intitulado como “La doncella guerrera” e documentado pela primeira vez já no século XVI:

Maldicha tripa de madre,
que siete hijas parió,
sin ningún hijo varón,
sin ningún hijo varón.

No mos maldigaš mi padre,
no mos maldigaš mi señor,
si es por la vuestra guerra,
la guerra la venço yo.

Calla, calla tu mi hija,
k’és verguenza y bizayón,
ya me muero la mi madre,
ya me muero del amor.

Que te haré el mi hijo,
tiene hechas de varón.
Que te haré el mi hijo,
tiene hechas de varón.

Como se vê, o texto em análise é uma das versões reduzidas de uma novela de cavalaria, popularmente conhecida como “La doncella guerrera”. Com relação ao enredo, a história se desenvolve em torno de um ancião de origem nobre, obrigado a ajudar ao seu rei, enviando um de seus filhos para a guerra. O conflito dramático é que o conde não tem nenhum filho varão. Com isso, uma de suas filhas decide se disfarçar de homem e servir em defesa da honra de seu pai. Ao longo do romance, a transgressão da jovem é recompensada não com a prisão, mas com o amor de um

⁴⁸ MOISÉS, 1972, p. 29.



nobre, ou um príncipe.

Há de se considerar que, enquanto os romances em sua origem cantaram histórias com maior complexidade argumentativa, a transformação do romance em algumas versões abreviadas, como se vê nas canções infantis, costuma resultar em degradação do enredo original.⁴⁹ Consideremos que a primeira versão conhecida do romance se estrutura em torno de três diálogos: (1) entre pai e filha, (2) entre mãe e filho e (3) entre os dois jovens. Na canção sefardita, o romance primitivo se encontra tão alterado que é difícil recuperarmos, a princípio, o contexto da história e as falas das personagens.

No texto em análise, a primeira estrofe compreende a fala do pai, o qual se lastima devido à condessa não ter concedido filhos a ele (“maldicha tripa de madre”). Já na segunda estrofe, verificamos os dizeres da jovem donzela, se dispondo a ir para a guerra (“la guerra venço yo”). Na terceira estrofe, os primeiros versos remetem aos dizeres do pai, utilizando-se de termos em espanhol e hebraico, respectivamente, “*vergüenza*” (“vergonhosa”) e “*bizayón*” (“desrespeitosa”); o terceiro e o quarto versos mobilizam o diálogo entre o príncipe e a sua mãe (“ya me muero la mi madre,/ ya me me muero del amor”). Já na última estrofe, o pai consente em ajudar a filha a se passar por homem (“te haré el mi hijo”).

Nas cantigas de maldizer, a sátira é feita diretamente, “com palavras que querem dizer mal e não haverão outro entendimento senão aquele que querem dizer chãmente”.⁵⁰ Do ponto de vista estrutural, talvez não haja muita proximidade da música em análise com as cantigas de maldizer. Não obstante, a escolha lexical aproxima o texto em análise das cantigas de maldizer (“maldita tripa de madre”, “*calla, calla tu*”, “*vergüenza y bizayón*”). Em vista disso, verificamos uma relação da poesia em análise, devido à linguagem vazada, com uma tradição bastante trovadoresca.

Conclusão

O adjetivo pátrio “sefardita” é relativo aos judeus oriundos da Espanha e de Portugal, expulsos, respectivamente, em 1492 e 1496. Assim, o destino desses judeus foi variado, emigraram “para os Países Baixos, Inglaterra, ou então para o norte da África, para o Império Otomano, Itália e sul da França”.⁵¹ O povo judeu sefardita, assim, carregou consigo uma tradição representada por meio da língua, o “ladino” ou o “judeu-espanhol”, com uma visão bastante ibérica, iniciada há dezesseis séculos, nas suas formas de expressão literária e musical.

Nos textos aqui analisados, os elementos filosóficos e literários concernentes a uma

⁴⁹ SURRALLES, 1989, p. 5.

⁵⁰ MOISÉS, 1970, p. 25.

⁵¹ SCLiar-CABRAL, 1990, p. 63.



tradição trovadoresca. O ponto de partida para essa investigação se deu por meio de cinco canções tradicionais (a saber, “Adio querida”, “Raḥel”, “Ay madre”, “De edad de quinze años” e “La doncella guerrera”), originadas no seio de uma cultura que, durante séculos, foi considerada “a mais importante comunidade judaica do mundo”.⁵²

Em vista disso, observamos que as músicas tradicionais sefarditas contêm uma temática mais livre, o que possibilita contemplar a vida cotidiana, os costumes e as aspirações do povo, como as lamentações, a comicidade, as alegrias e os amores. Tanto é que os seus personagens, com exceção das versões reduzidas dos romances, que tendem a inspirar à nobreza, são comumente a gente simples do povo. Assim, apreendemos na maioria dessas canções, dada a modéstia e a ingenuidade com que se constituem, uma linguagem que pode ser considerada por alguns como rudimentar.

Além disso, verificamos que as canções analisadas, sobretudo, as formas líricas, possuem quatro versos e, se acompanhados por estribilho ou refrão, o que permite rematar cada estrofe, traduzem o sentimento angustiante que avassala à voz contida no texto. Assim, as canções populares, ao contrário dos romances, configuram-se a partir de versos mais curtos. Outra característica, é o anonimato que constitui essas cantigas. Com efeito, é muito difícil supor o momento em que o nosso *corpus* de análise foi criado, salvo quando faz referência a algum acontecimento histórico.

Assim como se vê em uma literatura trovadoresca, o nosso objeto de análise constitui-se a partir de elementos que se assemelham às formas líricas. O que implica a considerar a confissão, dolorosa e quase elegíaca, de uma experiência passional frente a uma dama inacessível aos apelos de uma voz masculina, em determinados textos, enquanto que em outros, o fulcro é representado pelo sofrimento da mulher. Observamos, ainda, que as canções sefarditas cujas características remetem às cantigas de amigo distinguem-se devido a possuírem uma tônica de humor.

Quanto ao gênero satírico, as diferenças entre as cantigas de escárnio e de maldizer, como se verifica em uma tradição trovadoresca, não são patentes no nosso objeto de análise, o qual tende a misturar esses dois processos. O que podemos dizer é que reside na música intitulada como “De edad de quinze años” uma inclinação maior em relação às cantigas de escárnio. Já a canção cujo título é “La doncella guerrera”, embora se distancie formalmente das modalidades irmãs das sátiras trovadorescas, constitui-se a partir de uma linguagem vazada, o que é própria das cantigas de maldizer.

Nesse diapasão, observamos que o isolamento dessas comunidades em relação à Península Ibérica é um fator que permitiu, nos textos orais produzidos pelos

⁵² SCLIAR-CABRAL, 1990, p. 63.



sefarditas, um acentuado conservadorismo literário e filosófico trovadoresco. Em outras palavras, as canções populares sefarditas, tradições que se estenderam na memória, passadas de geração a geração, apesar das modificações sociolinguísticas, mantêm vestígios arcaicos desaparecidos nos documentos orais da Espanha e de Portugal.

Referências

- ATTIAS, M. Sobre la poesia popular judeo-española. In: _____. HASSÁN, Iacob M. (Org.). *Actas del I Simposio de Estudios Sefardies*. Madrid: Instituto Arias Montano, 1970. p. 295-305.
- ELAZAR, D. I. *Sefaradim y ashkenazim: la tradición clásica y romântica del judaísmo*. Caracas: Escudo, v. 2, n. 68, p. 48-57, jul.-set. 1988.
- KOEN-SARANO, M. Adio kerida, Julie. *Aki Yerushalayim: revista kulturala djudeo-espanyola*, Jerusalém, v. 15, n. 50, p. 48-49, jan. 1994.
- LACAVE, J. L. *Sefarad, Sefarad: la España judía*. Barcelone: Lunwerg, 1987.
- MACEDO, J. R. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 2002.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *Romancero hispânico: hispano-português, americano y sefardí*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- MENENDEZ PELAYO, M. *Estudios y discursos de crítica histórica y literária: v. I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.
- MERINO, José María. *Leyendas españolas de todos los tiempos: Una memoria soñada*. Madrid: Siruela, 2010.
- MILLAS-VALLICROSA, J. M. *Literatura hebraicoespañola*. Barcelona: Labor, 1968.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1989.
- SCLIAR-CABRAL, L. *Romances e canções sefarditas: séculos XV ao XX*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1990.
- SURRALLES, Carmen Garcia. La doncella que fue a la guerra: romance y conto. *Tavira*, Cádiz, n. 6, p. 5-24, 1989.
- WEINER, J. Judías y cristianos en el Brasil restituido (1625) de Lope de Vega. *Proceedings of the World Congress of Jewish Studies*, Jerusalém, v. 12, n. 4, p. 159-166, 1985.

Recebido em: 7/12/2017.



Arquivo Maaravi

Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG
ISSN: 1982-3053

Aprovado em: 7/1/2018.