



Os judeus e a música na Idade Média ibérica

Jews and Music in the Iberian Middle Ages

Saul Kirschbaum*

São Paulo, Brasil

saul.kirschbaum@gmail.com

Resumo: Este artigo visa estabelecer as diversas formas em que a música foi utilizada pelos poetas judeus no período de grande criatividade que caracterizou a Idade Média ibérica, do século 10 ao 15. É possível afirmar com segurança que esta utilização perpassou a poesia composta para uso sinagoga (*piyyut*), bem como a poesia laica, nos moldes árabe da *charja* e cristão das *Cantigas de Escárnio e Maldizer*, assim como festas de casamento e sepultamentos.

Palavras-chave: Música; Poesia litúrgica; Poesia laica.

Abstract: That article aims to establish the different ways in which music was used by Jewish poets in the period of great creativity that characterized the Iberian Middle Ages, from the 10th to the 15th century. It is possible to say with certainty that this use went through poetry composed for synagogal use (*piyyut*), as well as secular poetry, in the Arab mold of the *charja* and Christian of *Cantigas de Escárnio and Maldizer*, as well as wedding parties and burials.

Keywords: Music; Liturgical Poetry; Secular Poetry.

*E vieram a Jerusalém com alaúdes, e com harpas,
e com trombetas, para a casa do Senhor.*

2Cr 20:28

*Erguei ao Eterno uma nova canção. Que toda a
terra Lhe entoe uma melodia.
Cantai ao Eterno, bendizei Seu Nome, proclamai
a cada dia a salvação que Dele provém.*

Sl 96:1-2

*Cantai ao Senhor um cântico novo, e o seu louvor
desde o fim da terra: vós, os que navegais pelo
mar, e tudo quanto há nele, vós, ilhas, e seus*

* Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica da Universidade de São Paulo (USP).



habitadores.

*Alcem a voz o deserto e as suas cidades, com as
aldeias que Quedar habita; exultem os que
habitam nas rochas, e clamem do cume dos
montes.*

*Dêem glória ao Senhor, e anunciem o seu louvor
nas ilhas.*

Is 42:10-12

Desde os tempos bíblicos, a música é uma arte muito apreciada e exercida pelos judeus. Essa afinidade é atestada em inúmeras passagens da Bíblia hebraica, como as citadas em epígrafe. Muitos dos Salmos de David certamente foram compostos para serem cantados e com acompanhamento instrumental, como, por exemplo, o de número 4, que começa com as palavras: “Ao mestre do canto, com instrumentos de corda, um salmo de David”, o de número 5, que abre com “Ao mestre do canto, acompanhado por instrumentos de sopro, um salmo de David”, e o de número 6, “Ao mestre do canto, acompanhado com música instrumental, um salmo de David”. E tantos outros. Multiplico os exemplos apenas para enfatizar a variedade de instrumentos utilizados para acompanhar a recitação dos textos desse conjunto de escritos incorporados à Bíblia.

É importante, também, ressaltar que a música continuou presente, no período pós-bíblico, na poesia religiosa, sinagoga, o *piyyut*. Raymond Scheindlin observa que mesmo antes do advento de uma rica poesia laica na Península Ibérica (assunto que trataremos adiante),

Os versos podiam ser muito elaborados e seguidamente se distanciavam muito do assunto antes de retornar, no final, ao tema prescrito. Cantores que eram também eruditos e poetas compunham de novo o serviço do *shabat* a cada semana, em ciclos poéticos que cobriam todo o ano litúrgico.¹

Muitos desses *piyyutim* foram conservados e são até hoje utilizados correntemente nos serviços sinagoga. O detalhe curioso é que os poetas que se dedicavam à composição de poemas religiosos eram os mesmos que compunham poesia laica, muitas vezes de conteúdo báquico e erótico. Entre esses, cabe destacar Shlomo ibn Gabirol, Moshé ibn Ezra e Iehudá ha-Levi. A publicação *Nossa semana*, por exemplo, que oferece rezas e textos para todos os dias, incorpora o poema “Procura”, de

¹ SCHEINDLIN, 1999b, p. 14 (Todas as traduções deste texto são minhas).



autoria de Ibn Gabirol, outro poema, sem título, de autor desconhecido, e o poema “A Sion” de Iehudá ha-Levi.²

Após a destruição do Segundo Templo, no ano 70 EC, lembremos, quaisquer manifestações de alegria passaram a ser vistas como ofensivas e condenáveis. Scheindlin explica que, após a queda do Templo, surgiu uma tendência, que nunca se tornou completamente normativa, mas que deixou marcas concretas na vida judaica, a ver todas as expressões de alegria, como rir, beber vinho, comer carne, como não-apropriadas para qualquer judeu. Algumas observâncias rituais ainda refletem esta atitude, e de tempos em tempos surgiram seitas de judeus que devotaram suas vidas ao luto ritual pela queda de Jerusalém.³

O fato de essa tendência nunca ter se tornado completamente normativa talvez se deva a que as comunidades dependiam do suporte econômico de sua elite, que costumava frequentar as cortes muçulmanas (e, mais tarde, as cristãs); foi necessário portanto relativizar esse anátema, como se depreende de um *Responsum*, de Rav Hai Gaon,⁴ que ensina:

Quanto à sua pergunta sobre a posição legal de alguém que, em nosso tempo [isto é, desde a destruição do Templo], bebe [vinho] acompanhado por música, especialmente entre não-judeus: ele é culpado e deve ser excomungado, a menos que seja um cortesão [lit.: ele esteja diante do governante] e trabalha para a proteção dos judeus e confia em si mesmo para não cair na licenciosidade; e a menos que se saiba que no momento [de beber e ouvir música] ele está se concentrando na destruição do Templo e está forçando seu coração a ficar triste e não se divertir, e a menos que ele ouça [música] apenas por deferência ao rei, a fim de beneficiar Israel. Nos últimos cem anos e mais,

² REHFELD, 1981, p. 67, 69 e 189, respectivamente.

³ SCHEINDLIN, 1984, p. 274.

⁴ Rav Hai Gaon (939-1038) foi o último *gaon*, ou líder de uma academia talmúdica babilônica, a saber a de Pumbedita, no que é hoje o Iraque. É reconhecido, principalmente, por suas mais de 800 *responsa*, nas quais tomou decisões que afetaram a vida social e religiosa dos judeus na diáspora. Disponível em: <https://www.myjewishlearning.com/article/hai-gaon/>. Acesso em 6 mar. 2020. As *Responsa* (plural de *responsum*) no judaísmo cobrem um período de 1.700 anos. Constituem uma classe especial de literatura rabínica, diferindo em forma, mas não necessariamente em conteúdo, de comentários rabínicos devotados à exegese da Bíblia, da *Mishná*, do *Talmud* e da *Halahá* (os códigos da lei religiosa judaica). Os próprios códigos contêm as regras para incidentes ordinários da vida.



houve no Iraque homens a serviço do rei (lit.: em pé no portão do rei) a quem os rabinos permitiram tais coisas...⁵

Essa situação perdurará alguns séculos mais tarde, na Espanha cristã: no século 14, um rabino castelhano chegou a redigir um tratado talmúdico especial para uso deles [os membros da oligarquia judaica], no qual muitas prescrições da Lei eram suavizadas ou simplificadas, já que dificilmente eram compatíveis com a vida de um cortesão.⁶

Na Espanha muçulmana dos séculos 10 e 11, surgiu uma poesia hebraica de caráter laico. Não apenas laico, mas muitas vezes erótico, satírico, de celebração da vida, tudo, enfim, o que não se esperaria de um povo tão convicto da sacralidade de seu idioma e tão cioso de sua vida espiritual. Em consequência, a Península Ibérica, entre os séculos 10 e 15, assistiu a uma intensa atividade poética de parte dos judeus, tanto no período da dominação muçulmana quanto durante a *Reconquista*,⁷ até a consolidação do poder cristão e a subsequente expulsão dos judeus em 1492. Nesse fenômeno, cabe ressaltar o papel inspirador exercido pelo bíblico *Cântico dos Cânticos*. Como assinala Georg Bossong, “o *Cântico dos Cânticos* foi o intertexto por excelência para a poesia hebraica na Espanha muçulmana”.⁸

Apesar de portadores de uma cultura antiga e consolidada, era inevitável que os judeus, minoria tolerada, sofressem influência determinante da cultura hegemônica. Assim, durante o período de domínio árabe, a poesia hebraica pautou-se pelos usos da poética árabe, inclusive sua recitação acompanhada de música. Segundo Ángel Sáenz-Badillos e Judit Targarona Borrás, comentando aquela época, é verdade que como minoria discrepante da religião oficial, e como povo que trata de conservar sua identidade própria, as comunidades judaicas não gozam da plenitude de direitos cívicos, mas em troca do pagamento de volumosos tributos vão receber a proteção dos senhores muçulmanos, e pode dizer-se que na vida diária não sofrem uma verdadeira discriminação. Têm a possibilidade de integrar-se, e de fato o fazem, em

⁵ BOSSONG citado por SCHEINDLIN, 1999a, p. 32 (Todas as traduções deste texto são minhas).

⁶ POLIAKOV, 1996, p. 110.

⁷ A “Reconquista da Península Ibérica” ou “Retomada Cristã” foi um movimento ibérico cristão de cunho militar e religioso que opôs cristãos e muçulmanos numa guerra secular pela recuperação dos territórios perdidos para os conquistadores árabes na Península Ibérica, durante o século VIII, quando os muçulmanos invadiram a península e estabeleceram um domínio que durou de 711 a 1492. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/reconquista-da-peninsula-iberica/>, acesso em 6 mar. 2020.

⁸ BOSSONG, 2010, p. 315.



todas as facetas da vida laboral, cultural e política de seu tempo, ao mesmo tempo que podem fazer sua própria vida comunitária e religiosa.⁹

De acordo com Moacir Amâncio, que traduziu para o português um poema de Iehudá Halevi,¹⁰

[a] forma estrófica da *qassida*,¹¹ longa, ou *qit'a*, com menos de dez versos, era não estrófica e monorrímica, sendo praticada pelos poetas hebraicos, assim como a *muwashshah*, que em hebraico passou a se chamar *shir ezor*: um cinto ornado com pedras, que eram as “voltas” de rimas e fechava com a *charja*,¹² ou a *hatimá*, em hebraico, numa mistura de árabe e romance. Trata-se de forma estrófica, altamente lúdica, sem número fixo de estrofes, mas caracterizada pelo esquema rítmico em que as voltas vão conferindo unidade ao conjunto, como vemos no poema escolhido para tradução [“a gazelinha não-me-toques”], em que seguiu o esquema original: aaabb/cc/bb, etc. O *shir ezor* se caracteriza sobretudo pela *hatimá*, uma das convenções da época: escrito em hebraico (no caso dos judeus), dava-se a licenças às vezes bastante fortes, no sentido erótico. A *hatimá*, de uso comum, impunha ao poeta tema e rima para os poemas que seriam acompanhados por música.¹³

Outro aspecto importante, para o tema que estamos abordando, é a posição da mulher. A *charja*, criação árabe que foi adotada por cristãos e judeus, ou seja, as

⁹ SÁENZ-BADILLOS; TARGARONA BORRÁS, 2003, p. 9 (Todas as traduções deste texto são minhas).

¹⁰ Iehudá (ou Yehudah) ben Samuel Halevi (Tudela, c. 1070/75-Jerusalém, c. 1141) foi um filósofo e médico judeu de al-Andalus e, com ibn Gabirol e Samuel ibn Nagrela, um dos poetas judeus mais excelsos da literatura hebraico-espanhola, inventor do gênero “sionida”, no qual exprimia o amor pela longínqua Jerusalém: sua obra poética foi tanto religiosa quanto secular.

¹¹ Qasidas: poemas complexos, descendentes do gênero de poesia árabe pré-islâmica que forneceu as métricas quantitativas usadas pelos poetas medievais árabes e hebreus. (Cf. SCHEINDLIN, 1999a, p. 27).

¹² BOSSONG, 2010, p. 263, esclarece que “a palavra *harğa* (ou *khardja*, *hargia*, *chardscha*, *jarya*) significa em árabe ‘saída’, e que é universalmente sabido que se trata de versos finais dentro de poemas estróficos árabes ou hebraicos (*muwaššahāt*: ou seja, ‘poema decorado com uma faixa decorativa’ ou simplesmente ‘poema de cinturão’) e que ‘saída’ se refere, concretamente e no sentido técnico da palavra,, ao verso final, al ‘estribilho final’ ou à ‘rima de volta final’”.

¹³ AMÂNCIO, 2004, p. 141.



linhas finais dos poemas *muwashshah*, costumava apresentar uma voz feminina, em contraste com o restante do poema, em que o eu poético era sistematicamente masculino. Note-se que esses poemas eram compostos para serem cantados. Segundo Tova Rosen:

Em agudo contraste com a lírica de amor clássica “masculina” – na qual os homens são os iniciadores do amor, suas vítimas e seus poetas, acham-se as *charjas*, aquelas linhas finais dos poemas *muwashshah*, nos quais foram capturadas e preservadas falas eróticas de mulheres. As próprias *muwashshahat*, uma invenção poética das sofisticadas e suntuosas cortes de al-Andaluz, eram panegíricos estróficos e canções de amor prosodicamente intrincados e retoricamente elaborados. Os poetas árabes e hebreus que as compunham (usualmente para uma cantora, ou coro de mulheres), costumavam concluir essas peças de “alta” poesia palaciana com uma copla em jargão vernáculo (ou o espanhol antigo ou o árabe). (O termo árabe para essa copla – *charja* – denota sua localização no final do poema.) A natureza híbrida da *muwashshah* e de sua *charja* (palaciana mas popular, literária e vernacular, “masculina” e também “feminina”, deu origem a atitudes ambíguas de parte da elite literária. Geralmente, sua atitude era negativa, com ocasionais erupções de entusiasmo. Nesses casos, era especialmente a *charja* que era louvada como a “jóia” e o “tempero” do poema.¹⁴

Entre os poetas judeus, muitas vezes, o poema era escrito em hebraico e a *charja* em romance. Segundo Bossong,

as *harağat* como canções de mulher rompem com as convenções eróticas em um duplo sentido: por uma parte, pela imediatez de sua linguagem e, por outra, pela expressão direta do desejo amoroso feminino. Ambos aspectos estão relacionados.¹⁵

Essa característica pode ser observada, por exemplo, no poema “A gazelinha não-me-toques”, de Iehudá Halevi, traduzido por Moacir Amâncio, no qual também se pode confirmar a componente erótica antes referida. Na última estrofe, os primeiros versos ainda são masculinos. Mas, na *charja*, os últimos dois versos, a voz é feminina; e a linguagem é direta, não metafórica:

Um dia, eu pastoreava as mãos em seu jardim,

¹⁴ ROSEN, 1988, p. 79.

¹⁵ BOSSONG, 2010, p. 268.



brincava-lhe os seios, e ela: “Tira de mim as mãos, são toscas...”, tão delgada! Foi meu fim: “Ai querido meu, não me toques ou me avexo, o corpinho é cortês, se tocas, me remexo.”¹⁶

A respeito dessa *charja*, Bossong avalia:

A moça, ou a “gazela”, como costuma denominá-la Yehudá ha-Levi, coqueteia com sua falta de experiência; se defende aparentemente contra a impertinência impaciente do *habib*. Suplica-lhe que não a toque ou a morda (dependendo da variante nas diversas versões), e o fino tecido do vestido lhe serve de pretexto para refrear o amado; mas seu objetivo é evidentemente excitá-lo mais. Também aqui é unicamente a mulher que toma a iniciativa: ela é quem domina o jogo amoroso, que tem as rédeas do desejo na mão e conduz o amado para onde ela quer.¹⁷

Matti Huss concorda com a análise de Rosen e vai mais adiante. Para ela, a *charja* poderia, muitas vezes, ser de autoria feminina:

Na verdade, essas *charjas* podem ser o único lugar na literatura hebraica medieval que preservou vozes autênticas de mulheres medievais que de alguma forma, milagrosamente, escaparam da vigilância do patriarcado judaico. A língua em que essas vozes foram escritas – árabe ou romance vernacular, mas não hebraico – parece pelo menos parcialmente responsável por sua preservação. Como não eram explicitamente marcadas como judias, a ordem poética patriarcal poderia simplesmente ignorá-las, ao invés de obliterá-las, como tinha eliminado quase todas as outras vozes autênticas das mulheres judias medievais.¹⁸

Ressalte-se que Bossong não compartilha inteiramente desse ponto de vista. Para o crítico,

não podemos dizer se, ou em que medida, as *charjas* refletem algo da realidade social de seu tempo. Em todo caso, são expressão de certos ideais vigentes; e estes ideais aceitam a mulher – em uma medida muito alta para a época – como

¹⁶ AMÂNCIO, 2004, p. 144.

¹⁷ BOSSONG, 2010, p. 275.

¹⁸ HUSS, 2004, p. 371-372 (Todas as traduções deste texto são minhas).



companheira ativa que inclusive às vezes podia dominar a relação amorosa.¹⁹

Já nas cortes, que se propagavam do norte para o sul ao longo da *Reconquista*, os judeus passaram a adotar os procedimentos cristãos.

Zipora Rubinstein se refere a esse processo de hibridização nos seguintes termos:

A poesia hebraica passa então a se nutrir de duas fontes. A primeira é a tradição andaluza, que é conservada como modelo que amalgama elementos hebraicos e árabes numa unidade sintética em que o elemento árabe já não é tão distinguível, pois os conhecimentos da língua árabe tornaram-se cada vez mais escassos a partir do século XIII. A outra fonte vem do novo meio ambiente cristão, da poesia trovadoresca, da poesia épica em línguas românicas, das fábulas e narrativas da literatura latina.²⁰

Entre os procedimentos poéticos adquiridos das práticas cristãs, dos *troubadores*,²¹ incluem-se as chamadas *Cantigas de Escárnio e Maldizer*. Como explicam Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, a *cantiga de escárnio e maldizer* é uma poesia lírica, ou seja, uma poesia subjetiva, destinada a ser cantada numa linha melódica de tipo monódico (a uma só voz): uma melodia que talvez – sobretudo no caso dos *contrafacta* – pode mudar a partir de uma composição precedente, mas que, comumente, foi elaborada a propósito para cada texto pelo mesmo autor ou por um músico, a encargo do primeiro.²²

Nesse contexto, merece destaque a obra de Todros Abuláfia (Toledo, 1247–Toledo, 1300?). A seu respeito, e reafirmando a utilização da música, Rubinstein afirma que, na Espanha cristã, a poesia hebraica é tão cultivada nos círculos dos refinados dignitários judeus, ligados às cortes católicas, que eles mesmos (ou pelo menos uma parte deles) são conhecidos poetas, ou atuam como mecenas que patrocinam a poesia hebraica. O poeta pertencia à corte de Afonso, o Sábio (1252-1284), ao qual dedicou dois poemas hebraicos, um deles sob a forma de uma canção trovadoresca. O

¹⁹ BOSSONG, 2010, p. 278.

²⁰ RUBINSTEIN, 1993, p. 30.

²¹ Por *troubador* entende-se compositor e/ou intérprete da antiga poesia lírica da Occitânia durante a Alta Idade Média (1100-1350). Como a palavra é, etimologicamente, masculina, uma *troubador* costuma ser designada de *trobairitz*.

²² LANCIANI; TAVIANI, 1995, p. 43 (Todas as traduções deste texto são minhas).



patrono e mecenas do poeta era o famoso almoxarife-mor Don Saq de la Maleja.²³ Para ilustrar, transcrevo uma canção de escárnio e maldizer, de Todros Abuláfia²⁴:

Te conheci generoso

A ben Shoshan, depois que lhe pedi que me enviasse figos:

Te conheci generoso com os figos,

e que de irmão não reténs figo.

Como, então, voltaste atrás, e hoje me és avaro

e te tornaste mau de coração e olhos?

Chamaste minha égua de burra –

e teus olhos, na verdade, não enxergam.

Na verdade, vejo um juiz de Gomorra

Em teu comportamento, a cada momento e a cada época.

Eu sei de ti muitas coisas

que te desqualificam para me julgar.

E coisas ocultas ainda não revelarei,

mas te darei um conselho correto:

Figo a maturar me envies, e porção

para sete deles me dê, e também para oito.

E eis, para ti, meu cacho reservado,

daqui para a frente não o darei para estranho.

Mas com herói não busques brigar,

e não vás ao mar sem um barco.²⁵

Não obstante, deve ser dito que a apreciação da mulher pelos poetas judeus sofreu um rebaixamento notável na fase de decadência que se seguiu à Idade de Ouro.²⁶ Rosen, em seu ensaio denunciando a exclusão da mulher na literatura (e na sociedade) judaico-espanhola, assinala que a amada silenciosa da poesia da Idade de

²³ RUBINSTEIN, 1993, p. 30.

²⁴ Para uma análise mais detalhada dos possíveis sentidos ocultos no poema, ver: KIRSCHBAUM, 2012, p. 114-115.

²⁵ CARMÍ, 2006, p. 414-415 (Tradução de Nancy Rozenchan e Saul Kirschbaum).

²⁶ A Idade de Ouro em Al-Andaluz refere um período da história durante o qual uma parte importante de Península Ibérica esteve sob o domínio muçulmano. Nesse período, reinou uma tolerância geral para a sociedade judaica, que favoreceu o florescimento de sua cultura, religião e economia. A natureza e a duração da “Idade de Ouro” é objeto de muitos debates. Segundo alguns estudiosos, seu começo poderia situar-se: entre 711-718, após a conquista dos omíadas e, 912, sob o governo de Abd al-Rahman III. Para seu final, as datas propostas são: 1031, com o final do Califado de Córdoba; 1066, data do massacre de judeus em Granada; 1090, com a conquista almorávida, ou meados do século 12, com a invasão almóada.



Ouro se transforma na megera que não para de falar, na poesia da *maqāma*.²⁷ Esse fenômeno é bem ilustrado no trecho que transcrevo a seguir, do *Tahkemoni*, de Iehuda Alharizi,²⁸ com tradução de Moacir Amâncio:

Dela os dentes semelham os do urso
comem o que encontram, trituradores,
Cabeça cheia de piolhos e os olhos
roubam toda alegria, destruidores.
Alta feito uma muralha, e as pernas,
truncos mal cortados, aterradores,
A face como carvão, mas os beiços
são de burros chucros imitadores,
Os seios são iguais aos dos anjos da morte
tocá-los é cair nos estertores.²⁹

Além da poesia litúrgica, das *charjas* e das *Cantigas de Escárnio e Maldizer*, devemos registrar que a música, entre os judeus, na Idade Média ibérica, foi também parte sempre presente nas celebrações de casamento. E com características muito peculiares.

Dan Pagis informa que

Nos casamentos judaicos, canções ousadamente bem-humoradas eram não apenas toleradas, mas apreciadas; elas eram as precursoras (e às vezes as competidoras) das piadas contadas pelo *badhan*, o artista do casamento, que se deliciava em fazer insinuações eróticas, divertindo os convidados e fazendo a noiva corar. A tradição era antiga. Canções com sugestões maliciosas sobre o que aguardava o jovem casal (que também é uma *mitsvah*) foram escritas pelos maiores poetas de formas populares, assumindo frequentemente o caráter de poesia litúrgica – pois um casamento era, afinal, uma cerimônia religiosa.³⁰

Ainda outra curiosa instância da manifestação de vozes musicais judaicas ocorria em cerimônias de sepultamento cristãs. León Poliakov registra que “era até costume, na

²⁷ ROSEN, 1988, p. 74.

²⁸ MENDES, 2011. (Todas as traduções deste texto são minhas). Segundo AMÂNCIO (2011, p. 3), “nasceu em Toledo no ano de 1170 e, dizem, morreu em Damasco no ano de 1235”.

²⁹ ALHARIZI, 2011, p. 11.

³⁰ PAGIS, 1991, p. 63.



Nova Castela, convidar cantoras assalariadas judias para enterros cristãos a fim de recitarem as *endechas*, melodias fúnebres tradicionais”.³¹

Ao longo deste artigo, apresentei uma notícia sobre o que Bossong descreve como um florescimento único quanto ao refinamento cultural trazido para al-Andaluz na época dos reinos de Taifas,³² na época em que al-Andaluz sofria as consequências das derrotas políticas e militares da *fitna* [em árabe, divisão ou guerra]. Para o pesquisador, foi uma época de convivência pacífica, tolerância e fecundação mútua entre as culturas.

Destaque foi dado à utilização, pelos poetas judeus, da música, como acompanhamento para a recitação de poemas, sejam eles de uso litúrgico ou laico, ou ainda para alegrar festas de casamento ou para cantar *endechas*.

Apesar de muitos autores questionarem se a “convivência” tenha de fato sido tão pacífica e harmoniosa, o fato é que temos que concordar com Bossong quando afirma que, naquele contexto, a cultura judaica pôde desenvolver-se livremente. Para ele, é precisamente a literatura hebraica da Espanha medieval que mostra até onde pode chegar uma cultura se não se encerra na intolerância religiosa, no isolamento linguístico e na obstinação vaidosa.

Esse período, ainda segundo Bossong, a época dos reinos de Taifas, foi também um tempo no qual se considerava a mulher como companheira segura de si mesma, com iniciativa erótica própria. A lírica ibero-romance, segundo ele, nasce precisamente naquele ambiente diverso e multicultural.

A intolerância dos movimentos fundamentalistas teria chegado à península por duas vias: de parte do islamismo, com os almorávides e os almoades, e de parte do cristianismo com a ideologia das cruzadas, a *Reconquista*, o ódio e a perseguição aos judeus, além da posterior aparição da Inquisição. Esse conjunto de fatores teria feito com que passasse à história o período florescente de princípio do milênio, convertendo-o em um sonho dourado longínquo que as *charjas*, como nenhum outro testemunho, permitem vislumbrar.³³

³¹ POLIAKOV, 1996, p. 100. O caso citado teria ocorrido em 1344. Além disso, os edis de Sevilha tentaram, em 1347, proibir esse costume, o que atesta sua disseminação.

³² O termo “taifa”, no contexto da história ibérica, refere-se a um principado muçulmano independente, um emirado ou pequeno reino na Península Ibérica após o derrocamento do califa Hixam II (da dinastia omíada) e a abolição do Califado de Córdoba em 1031.

³³ BOSSONG, 2010, p. 278-279.



Referências

- ALHARIZI, Iehudá. A boda (parte 6 do *Sêfer Tahkemoni*). Trad. Moacir Amâncio. São Paulo, 2011 [inédito].
- AMÂNCIO, Moacir. A gazelinha não-me-toques: poema de Iehudá Halevi. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica* n. 4. São Paulo: Polo Editora, 2004, p. 140-144.
- BOSSONG, Georg. *Poesía en convivencia: estudios sobre la lírica árabe, hebrea y romance en la España de las tres religiones*. Gijón: Ediciones Trea, 2010.
- CARMI, Tcharny (Org.). *The Penguin Book of Hebrew Verse*. London: Penguin Books, 2006.
- HUSS, Matti. Gender Studies and Medieval Hebrew Poetry. *ProofText – a journal of Jewish literary history*. v. 24, n. 3, New York: The Johns Hopkins University Press, fall 2004, p. 369-385.
- KIRSCHBAUM, Saul. O poema satírico: traço de união entre as três culturas. *Arquivo Maaravi: revista digital de estudos judaicos da UFMG*, v. 6, n. 10, 2012, p. 110-116.
- LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe. *As cantigas de escarnio*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.
- MENDES, Frederick de Sola. Al-Harizi, Judah b. Solomon b. Hophni. *Jewish Encyclopedia*, 2011. Disponível em: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/1227-al-harizi-judah-b-solomon-b-hophni>. Acesso em: 13 mar. 2020.
- PAGIS, Dan. *Hebrew Poetry of the Middle Ages and the Renaissance*. Berkeley: Los Angeles: Oxford: University of California Press, 1991.
- POLIAKOV, Léon. *De Maomé aos marranos*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- REHFELD, Walter. *A nossa semana*. São Paulo: Congregação Israelita Paulista, 5741/1981.
- ROSEN, Tova. On tongues being bound and let loose: women in Medieval Hebrew literature". *ProofTexts – A journal of Jewish literary history*. v. 8, n. 1, New York: The Johns Hopkins University Press, January 1988, p. 67-87.
- RUBINSTEIN, Zipora. *Shem Tov de Carrión: um elo entre três culturas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SÁENZ-BADILLOS, Ángel; TARGARONA BORRÁS, Judit. *Poetas hebreos de al-Andaluz (siglos X-XII)*: Antologia. Córdoba: Ediciones El Almendro, 2003.
- SALMOS – HEBRAICO E PORTUGUÊS. Trad. Vitor e Jairo Fridlin. São Paulo: Sêfer, 2000.



SCHEINDLIN, Raymond P. A Miniature Anthology of Medieval Hebrew Wine songs. *ProofTexts – A journal of Jewish literary history*. v. 4, n. 3, New York: The Johns Hopkins University Press, september 1984, p. 269-300.

SCHEINDLIN, Raymond P. *The gazelle: Medieval Hebrew Poems on God, Israel, and the Soul*. New York: Oxford: Oxford University Press, 1999.

SCHEINDLIN, Raymond P. *Wine, Women, and Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life*. New York: Oxford: Oxford University Press, 1999.

Recebido em: 08/03/2020.

Aprovado em: 17/03/2020.