

Katarina Ramljak

**O Mouro e o Turco,
a percepção do Outro no romanceiro português e na canção
épica croata**

**Dissertação de mestrado em
Estudos Portugueses Multidisciplinares**

Universidade Aberta

2014

Katarina Ramljak

**O Mouro e o Turco,
a percepção do Outro no romanceiro português e na canção
épica croata**

**Dissertação de mestrado em
Estudos Portugueses Multidisciplinares**

Orientadora: Professora Doutora Isabel de Barros Dias

Universidade Aberta

2014

Nas suas convulsões tectónicas e demoradas sedimentações, a terra, batida pelo mar ou encostada às serranias, é a matriz, quantas vezes decisiva, em que o homem se explica e afirma. Este assentamento, este leito geológico, lentamente socializado, vai sendo ordenado em regiões e territórios em que a escala já é do homem (...)

Cada um destes territórios e conjuntos humanos tem os seus limites naturais, que envolvem e defendem um grupo ou grupos que têm entre si algo de comum e de unificador. (Mattoso, 1993: 363)

Resumo

Romanceiro e canção épica integram-se numa forma de arte que circulou, oralmente, ao longo de várias gerações e que reflete o modo de vida de uma comunidade, e que é habitualmente conhecida como *Literatura tradicional de transmissão oral*.

Não sendo reservada para pessoas especializadas nem limitada a certos espaços, podia ser contada/cantada por qualquer pessoa em qualquer lugar, tanto nos momentos de trabalho como nos momentos de descanso. O imaginário popular usa-a como um catalisador de identidade e revela tudo aquilo que perturba, fascina e assusta os membros da certa comunidade. Por isso, no nosso entender, é uma maneira privilegiada de ler e sentir a história não só dos reis e das batalhas, mas também do povo e da sua maneira de processar as alterações históricas e integrá-los na sua visão do mundo.

Como anuncia o próprio título deste trabalho, o nosso objetivo prende-se com a análise da percepção do Outro representada através das figuras do Mouro no romanceiro português e do Turco na canção épica croata. Levando em consideração os diferentes contextos históricos e geográficos, o interesse deste estudo comparativo é ver em que medida podemos falar de semelhanças nessa percepção por tratar-se de duas culturas cristãs invadidas por outras muçulmanas, em Portugal moura e na Croácia turca.

O trabalho é constituído principalmente pela análise de dois *corpus*, um português e outro croata, e da sua comparação, à qual juntamos o contexto histórico com o qual visamos explicar não só as narrativas que se prendem com acontecimentos e personagens históricos, mas também tentar aproximar as sociedades das épocas em questão cujo imaginário criou as imagens de Mouros e Turcos aqui analisadas.

Para o *corpus* vamos considerar os romances de tradição oral moderna recolhidos em Ferré, Pere (2000), *Romanceiro Português da Tradição Oral: versões publicadas entre 1828-1960*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e as canções épicas recolhidas em Delorko, Olinko (1964), *Narodne epske pjesme I*. Zagreb: Matica hrvatska Zora.

Summary

Romanceiro and epic poem are part of an art form which circulated orally from generation to generation, reflecting a community's way of life and usually referred to as *Traditional oral literature*.

Not being reserved for specialists, or limited to a specific place, they could be told/sang by anyone anywhere, either while working or resting. The popular imaginarium is used as a catalyst of identity, revealing anything that might concern, fascinate or scare members of a community. For this reason, it is our understanding that this is a privileged way of reading and experiencing history, not only pertaining to kings and battles, but also to people and their way of processing historical changes and integrating them in their vision of the world.

This paper aims to analyse the perception of the Other represented by the figures of the Moor in Portuguese romanceiro and the Turk in Croatian epic poems. Taking into consideration different historical and geographical contexts, this comparative study attempts to see how we can discuss the similarities between these perceptions within two Christian cultures invaded by Muslims, the Moors in Portugal and Turks in Croatia.

The paper is principally based on the analysis of two corpus, a Portuguese and a Croatian one, by comparing them and adding a historical context which allows us not only to explain the narratives dealing with historical events and figures, but also to bring the societies from the periods in question closer together, seeing how their imaginariums created the image of the Moor and the Turk analysed herein.

With respect to the corpus, we are going to consider romances from modern oral tradition, collected in Ferré, Pere (2000), *Romanceiro Português da Tradição Oral: versões publicadas entre 1828-1960*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian and epic poems collected in Delorko, Olinko (1964), *Narodne epske pjesme I*. Zagreb: Matica hrvatska Zora.

Índice

1. Fundamentação e objectivo.....	1
2. Introdução teórica	3
2.1. História do romanceiro e romances, e dos estudos sobre o romanceiro	3
2.2. Tradição oral croata - canções épicas	10
3. Contexto histórico.....	18
3.1. Moldura histórica de Portugal.....	18
3.2. Moldura histórica da Croácia.....	23
4. Análise de <i>corpus</i>	29
5. Conclusão.....	81
Bibliografia	87

1. Fundamentação e objectivo

Durante as actividades feitas para a disciplina de Literatura e História, em particular para o trabalho final, momento em que trabalhámos sobre gigantes nas lendas portuguesas e croatas, começámos a desenvolver uma ideia para o tema da nossa dissertação de mestrado.

Queríamos transformar o gosto pessoal pela literatura tradicional de expressão oral num trabalho científico, mas claro, sem repetir o que já foi dito. Assim surgiu a ideia de fazer um estudo comparativo que pudesse trazer uma nova luz àquilo que até agora sabemos.

Romanceiro e canção épica integram-se numa forma de arte que circulou, oralmente, ao longo de várias gerações e que reflecte o modo de vida de uma comunidade, e que é habitualmente conhecida como *Literatura tradicional de transmissão oral*.

É transmitida pelas populações, de geração em geração, e é anónima. Passa de boca em boca e vai sendo transformada e actualizada conforme as necessidades da sociedade. Não sendo reservada para pessoas especializadas nem limitada a certos espaços, podia ser contada por qualquer pessoa em qualquer lugar, tanto nos momentos de trabalho como nos momentos de descanso. O imaginário popular usa-a como um catalisador de identidade e revela tudo aquilo que perturba, fascina e assusta os membros da certa comunidade. Por isso, no nosso entender, é uma maneira privilegiada de ler e sentir a história não só dos reis e das batalhas, mas também do povo e da sua maneira de processar as alterações históricas e integrá-los na sua visão do mundo.

Como anuncia o próprio título, o nosso objectivo prende-se com a análise da percepção do Outro que está representada através das figuras do Mouro no romanceiro português e do Turco na canção épica croata. Levando em consideração os diferentes contextos históricos e geográficos, o interesse desse estudo comparativo é ver em que

medida podemos falar de semelhanças nessa percepção por tratar-se de duas culturas cristãs invadidas por outras muçulmanas, em Portugal moura e na Croácia turca.

Durante a pesquisa até agora feita notámos muitos pontos de encontro entre a *Literatura tradicional de transmissão oral* portuguesa e croata, sem que estes dois países tivessem tido entrelaçamentos notáveis durante a história. Mas como estas obras em parte invocam e lidam com medos e problemas ancestrais e universais da espécie humana, é possível encontrar elementos comuns no tempo e no espaço. Por outro lado há elementos que mostram as especificidades históricas de cada cultura, que envolvem personagens locais e acontecimentos que marcaram o curso da história e gravaram-se na memória colectiva. São estas as diferenças e semelhanças que pretendemos abordar, as suas origens e de que maneira se manifestaram no imaginário popular dos dois territórios.

Apesar de não serem completamente iguais, compatibilidades que justificam a comparação do Romanceiro português com as canções épicas croatas existem. Muitas das composições do Romanceiro ibérico são tributárias de antigas tradições épico-romanescas, em grande parte perdidas, e das quais actualmente só se tem conhecimento graças à sua recolha pela historiografia medieval. Assim sendo, também nesta base épica podemos encontrar mais um ponto de paridade e de comparabilidade entre o Romanceiro português e a épica croata. Mais ainda, o Romanceiro, apesar de actualmente, só sobreviver de modo muito pontual e esporádico, esteve vivo na oralidade portuguesa até há muito pouco tempo. O mesmo se verificou com a épica croata que actualmente já é muito rara mas que foi das que mais se perpetuou no tempo, tendo inclusivamente servido aos estudos sobre a oralidade, de Parry e Lord, que a consideraram como o último reduto de cantares épicos europeus.

Como as canções épicas que integram o tema do Turco reportam acontecimentos do século XV ao século XVIII e foram recolhidas nos séculos XIX e XX também aqui há paridade com o Romanceiro ibérico da tradição oral moderna, constituído pelos cantares que sobreviveram na tradição oral e que foram recolhidos a partir de finais do século XIX e durante boa parte do século XX mas que, em grande parte, se reportam a acontecimentos que terão ocorrido muito antes.

Com a base nos argumentos até aqui expostos, o estudo visa enriquecer os dois campos de pesquisa (português e croata) como também gerir novos conhecimentos através da comparação, já que se trata de um assunto ainda não trabalhado.

O Romanceiro pode ser encontrado nos países da Península, como ainda nas comunidades da diáspora ibérica, porém tenciono concentrar-me nos textos portugueses. Portanto para o *corpus* vamos considerar os romances de tradição oral moderna recolhidos em Ferré, Pere (2000), *Romanceiro Português da Tradição Oral: versões publicadas entre 1828-1960*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian¹ e nas canções épicas recolhidas em Delorko, Olinko (1964), *Narodne epske pjesme I*. Zagreb: Matica hrvatska Zora.

No que se refere à metodologia usada no presente trabalho, esta assenta em duas fases. Numa primeira fase é feita uma revisão da literatura apontada na bibliografia com vista a enquadrar as formas textuais abordadas e os estudos que sobre elas têm sido realizados.

Numa segunda fase, procedemos a uma leitura comparada do romanceiro português e de canções épicas croatas que tratam o tema dos Mouros e Turcos, de entre as quais foi seleccionado o *corpus*. A opção pela análise contrastiva decorre da nossa convicção de que se trata da abordagem mais apropriada para a observação de aspectos semelhantes e diferentes entre as culturas aqui comparadas.

2. Introdução teórica

2.1. História do romanceiro e romances, e dos estudos sobre o romanceiro

O romanceiro, se o definimos de acordo com o E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, é “Designação atribuída ao género literário de tradição oral constituído pelo conjunto de breves poemas tradicionais ou romances cuja origem remonta à Baixa

¹ Abrange versões publicadas desde 1828, data da edição dos primeiros romances da tradição oral moderna portuguesa, até 1960, quando se publicou postumamente o segundo volume do *Romanceiro Português* de José Leite de Vasconcellos.

Idade Média. Tal designação surge já em 1579 com a colecção de Lucas Rodrigues – Romancero Historiado -, sendo consolidada em 1600 com o Romancero General.”² A palavra “romance” no seu sentido primário significou “língua vulgar”, e desde a Idade Média no campo literário teve “un sentido vago, designando composiciones varias redactadas en lengua común, no en el latín de los clérigos.”³ Mas no transcurso do século XV foi se especializando no sentido que se usa hoje. Desde os primeiros entusiastas até hoje, muitos foram os investigadores que se referiram à natureza dos romances. Entre tantas definições vamos começar com a do maior estudioso do romanceiro pan-hispânico, R. Menéndez Pidal, que diz que os romances são “poemas épico líricos breves que se cantam ao som de um instrumento, quer em danças corais, quer em reuniões efectuadas para simples recreio ou para o trabalho em comum.”⁴ O que aqui podemos notar é que se acentua a presença dos romances na vida quotidiana do povo, nos momentos de lazer como também nos momentos de trabalho, e nos dois casos se implicam aspectos de vida colectiva da comunidade. Outra coisa importante na definição referida é que um romance tradicional é cantado, em princípio, acompanhado por uma melodia. O que aqui é interessante adicionar é que uma mesma melodia pode acompanhar versões de diferentes romances. Como também que o romance pode ser cantado sem música, ou declamado.

O seu neto, Diego Catalán, propôs a seguinte definição, “breve poema épico destinado ao canto e transmitido e reelaborado pela tradição oral”⁵, o que sintetiza o esforço de acentuar o valor de transmissão e transformação, que vamos abordar adiante no texto, que marcou o trabalho do investigador espanhol.

Parece-me interessante e abrangente a definição proposta por Pinto-Correia, “uma prática significativa de manifestação linguístico-discursiva com natureza poética (acompanhada de música), com uma organização semântica narrativo-dramática, altamente variável (versões e variantes) em cada uma das componentes textuais (isto é, na expressão e no conteúdo) e que, situada na literatura oral tradicional, se insere no

² http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=339&Itemid=2.

³ Menéndez Pidal, 1968: 3.

⁴ *Apud* Pinto-Correia, 1984: 23.

⁵ *Ibidem*, pp. 25.

extracontexto da vida social quotidiana de uma comunidade popular (nos momentos de trabalho ou de lazer).“⁶

Em princípio, foram os poetas, trovadores e jograis, que executavam os romances, para depois passarem a ser adoptados e transmitidos pelos não-letrados, os analfabetos ou quase analfabetos. Portanto tratava-se de memorização do declamado ou recitado pelos jograis, começando neste ponto uma vida nova do texto através da transmissão, que foi tudo menos passiva. A transformação que acontecia, com supressões e adiamentos, sínteses e amplificações, em que participavam todos os incluídos na sua sobrevivência, é bem visível nas versões dos romances. É o que Diego Catalán chama uma transmissão-produção.⁷ Uma vez aceites pela comunidade como património cultural de todos, os romances não eram repetidos fielmente, pois, sendo cada intérprete um coautor, moldava-se e ajustava-se o texto. Assim viviam, transmitindo-se de geração em geração sempre com variantes, sendo a variação, como afirma Pere Ferré, um dos elementos constitutivos dos géneros da Literatura Tradicional, da qual o Romanceiro faz parte.

Ao contrário do que acontece com a literatura institucionalizada que se apoia no texto único, em Literatura Tradicional Oral todas as execuções são únicas, o que resulta num grande numero de versões. Assim vamos considerar que cada romance é conjunto de todas as versões existentes, mas reconhecendo a existência de invariantes. Por isso o investigador Diego Catalán defende que o romance tradicional deve ser considerado como “estrutura narrativa aberta” pela transformação que ocorre “como consequência do próprio processo de memorização e re-produção de versões pelos sucessivos (e simultâneos) transmissores do saber tradicional.⁸ Ou, nas palavras de Teresa Araújo, “A continuidade reflecte alguns dos aspectos mais estáveis do Romanceiro tradicional (a sobriedade, o carácter intuitivo e as estruturas), [...]. A variação, indissociável da primeira, demonstra a vitalidade e tradicionalidade do género.”⁹

Aqui já foi mencionada uma das suas características muito importantes, o carácter *memorial*. Fixação na memória e reprodução verbal do texto constituído são características que se encontram na base da transmissão do Romanceiro. Poucos desses

⁶ *Ibidem*, pp. 26.

⁷ *Ibidem*, pp.19.

⁸ *Ibidem*, pp. 27-8.

⁹ Araújo, 2010: 364.

autores sabiam ler e escrever¹⁰, como também os que ouviam e transmitiam, portanto essas obras foram anotadas só em ocasiões excepcionais quando, por alguma razão, mereceram a atenção de um escriba e assim foram fixadas no papel. Terá sido o mesmo o que aconteceu quando tardiamente Per Abat transcreveu o único manuscrito conhecido do *Poema de mio Çid*.¹¹

Apesar de que principalmente foi a população dos meios rurais que por gerações foi incluída na sua sobrevivência, foram os letrados que os registraram por escrito, em colecções, antologias, selecções etc. A primeira prova documental de um romance no mundo hispânico é *Gentil dona gentil dona* que data de 1421, escrita em castelhano com muitos catalanismos.¹² Mas claro, tratando-se de literatura oral temos de pressupor que os romances são muito anteriores às primeiras fixações por escrito, e que remontam pelo menos ao século XIV. A crítica tradicionalista determina a existência do romanceiro peninsular já no século XIII, uma vez que o romance “Válasme Nuestra Señora”, se refere ao rei dom Fernando.¹³ Aceitando a hipótese de que os romances, prosseguindo uma das funções dos cantares de gesta, noticiavam sucessos, seria possível datar alguns textos conhecidos pela actualidade daquilo que se noticia.

Los orígenes del romancero, como en general los de la canción épico-lírica europea, permanecen envueltos en brumas. Carecemos de noticias para poder fijar con cierta aproximación el momento en que nacen todos estos romances viejos, cantados a finales del siglo XV y en la primera mitad del siglo XVI, que presentan señales de una larga tradición oral. Se ahí que se haya atendido, como una posible fuente de información respecto a la antigüedad del género romancístico, a los romances noticieros. La determinación del suceso histórico cantado por un romance noticiero viejo nos proporciona la fecha aproximada de su composición, siempre que podamos sospechar con fundamento que la canción surgió a raíz del hecho mismo.¹⁴

¹⁰ Enquanto a questão do autor, aceitamos a resposta de Menéndez Pidal que ao contrario da visão romântica do povo criador, aceitou o princípio positivista de que a criação de um romance teve um autor concreto, uma data e um lugar de composição, e que como afirma Giuseppe Di Stefano, o povo não interveio em nascimento do texto, mas sim na sua vida sucessiva com toda uma serie de reelaborações e variantes.(Ferré, 2000(I):20)

¹¹ Ferré, 2000(I): 14-15.

¹² Leví *apud* Pinto-Correia, 1984: 54.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Catalán, 1969:15.

Mas as limitações de tal método de datação são contudo evidentes, pois apenas os romances históricos, cujo assunto se reporta a um determinado sucesso ocorrido numa época concreta, sustentam a teoria da simultaneidade entre composição e acontecimento. Portanto a fixação de um texto no papel ou no pergaminho não conta como a data do seu nascimento, nem podemos dizer que coincide completamente com a primeira versão.

... tratándose de una poesia de trasmisión oral, la antigüedad máxima debe de estar bastante más atrás de la mayoría de los casos, pues es poco común que una canción popular despierte la curiosidade y sea registrada por escrito a raíz de su primera divulgación.¹⁵

Pese embora as diversas opiniões formuladas pela crítica acerca das origens cronológicas do romanceiro, o medievalismo permanece hoje como um dos seus traços distintivos indiscutíveis.¹⁶ Geralmente está aceite o ensinamento de R. Menéndez Pidal que os romances têm a sua origem na fragmentação dos cantares de gesta medievais, ficando posteriormente sujeitos a um processo de transmissão recriadora, própria da poesia tradicional. Episódios que, por várias razões, impressionavam o público dos cantores profissionais, foram isolados e, ao longo do tempo, transmitidos pelo povo, de geração em geração.¹⁷ Com o tempo “foi-se perdendo na memória de todos quantos tinham fixado o fragmento épico, o seu contexto, alcançando, por fim, esse episódio uma entidade própria, chegando mesmo ao extremo de uma renovação do seu próprio estilo.”¹⁸ O autor exceptua alguns romances de temática épica, como por exemplo “Infantes de Lara”, que estão em conexão com os episódios conhecidos da poesia épica anterior.

Mas, como afirma Pere Ferré, grande parte dos romances conhecidos “não derivam de cantares de gesta peninsulares ou franceses, nem de assuntos historicamente

¹⁵ Menéndez Pidal *apud* Ferré, 2000 (I): 27.

¹⁶ E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia.

¹⁷ “Os romances representam, na história da literatura oral tradicional, o prolongamento da épica medieval peninsular: foram eles que, na Península Ibérica, asseguraram a continuação da épica, precisamente quando os poemas heróicos entravam em decadência. Em França, as “chansons de geste” sofreriam amplificações de tal maneiras exageradas que a matéria épica acabou por desaparecer. Na Península Ibérica, a continuidade de épica ficou assegurada pela fragmentação dos cantares em romances.” (Pinto-Correia, 1984:54-55)

¹⁸ Ferré, 2000 (I): 22.

referenciáveis, mas de baladas europeias”¹⁹. Assim chama esses romances de “baladas não estróficas”, pois, apesar de serem derivados de poemas épico-líricos europeus, em território peninsular ganharam elementos característicos do género: a assonância única e o verso heptassilábico. De uma maneira geral, existe continuidade territorial o que se deve ao facto de que na Idade Média as diferenças linguísticas serem muito menos acentuadas e os povos fronteiriços com facilidade se entendiam. Claro que houve casos em que se tratava duma tradução individual, ou duma composição trazida pelos peregrinos, mas o trajecto de grande parte dos romances peninsulares de origem baladística é traçável, desde o de Sul de França ou desde Itália.²⁰

O romance português não pode ser isolado do território hispânico, ele “faz parte integrante do romanceiro pan-hispânico, o que abrange o que se produziu e transmitiu não só na Península Ibérica, mas em todo o mundo onde chegaram utentes das línguas ibéricas.”²¹ Os estudiosos aceitam que os romances têm a sua origem em Castela, e que, independentemente de os jograis serem castelhanos ou portugueses, a língua inicial comum foi o castelhano. Só depois, lentamente, foram surgindo testemunhos em língua portuguesa.

Infelizmente em Portugal antes de colecção de romances de Almeida Garrett, nenhuma antologia foi editada. Houve só alusões de historiadores e escritores que confirmavam a sua existência, enquanto que desde a Idade Média até ao século XIX em Espanha foram publicadas muitas colecções de romances. Sabendo que os romances continuam a ser transmitidos oralmente, Garrett decide recolhê-los, o que resultou na publicação de “Adozinda” e “Bernal Françaês” (1828), e mais tarde nos três volumes do seu “Romanceiro” (entre 1843 e 1851), o primeiro exemplo da colecção de romances da tradição oral moderna em toda a Península Ibérica.²² O trabalho foi continuado no decorrer do século XIX por diversos colectores, entre os quais destacaremos Teófilo Braga, que se ocupou com esta actividade desde 1854 até 1924, e a quem devemos uma vasta colecção, pouco rigorosa em alguns aspectos, mas decisiva na história da recolha portuguesa; José Leite de Vasconcelos, que inicia a sua tarefa de colector principalmente

¹⁹ *Ibidem*, pp. 23.

²⁰ *Ibidem*, pp.24-5.

²¹ Pinto-Correia, 1984: 20.

²² Seguir-se-á a colecção *Romancero Geral* de A. Duran em espanhol.

em 1881 e 1886, mas que vai ser postumamente publicada, entre muitos outros.²³ Aqui temos de adicionar a germânica Carolina Michaëlis que pontificou no campo teórico, e cuja visão da literatura tradicional em tantos aspectos coincide com a visão contemporânea.²⁴ O século XX revelou um novo elenco de investigadores, no qual destacamos nomes como Manuel da Costa Fontes, Joanne B. Purcell, Pere Ferré, Aliete Galhoz e J. David Pinto-Correia.

Durante muitas décadas o foco das investigações centrou-se na tentativa de explicar as origens e a história do romanceiro e de romances, onde importante contributo deixaram os trabalhos dos estudiosos espanhóis como Menéndez Pelayo, Milá i Fontanals, Menéndez Pidal, Manuel Alvar, e dos portugueses como Teófilo Braga, Carolina M. De Vasconcelos, Leite de Vasconcelos, José Joaquim Nunes, Fernando C. Pires Lima, e depois ensaios de Pere Ferré e João Nunes Alçada. Nos últimos anos da década de 60 e primeiros de 70, Giuseppe di Steffano, Paul Bénichou e Diego Catalán, chamaram a atenção para a necessidade de exploração dos próprios textos e da valorização de invenção a par da memória, entre outras coisas.²⁵

As várias épocas da história do romanceiro foram divididas pela teoria de Menéndez Pidal em: os primitivos, que mais se aproximam dos cantares de gesta medievais; velhos (épicos de estilo tradicional, noticiosos e novelescos); eruditos (Romanceiro Médio) e acabando nos artificiosos (Romanceiro Novo).

Relativamente à temática do romanceiro, esta pode estabelecer-se de acordo com a sua origem (romances épicos, carolíngios, etc.), ou assunto (romances históricos, bíblicos, clássicos, etc.). Pela origem e natureza, podemos distinguir os temas que têm origem nos factos e personagens reais, os que são derivados das lendas ou do fundo novelesco europeu, ou os que têm proveniência religiosa. O nosso interesse está nos

²³ Entre muitos problemas incluídos na transcrição do romanceiro oral, como por exemplo organização do texto em versos. Garrett, Teófilo Braga, Firmino Martins e outros estudiosos apresentaram os romances em versos de sete sílabas, o que chamamos verso ou segmento curto, enquanto outros preferem a disposição em versos de 15/16 sílabas, com dois hemistíquios, apresentando cesura depois da sétima ou oitava sílaba, o que é a prática que atualmente se segue. Como afirma Pinto-Correia “se se encontra comprovado o parentesco do romance tradicional com os cantares de gesta (mais concretamente, a sua derivação, por fragmentação), tudo indica que a disposição mais adequada deve ser a mesma dos poemas épicos medievais, isto é, com verso ou segmento longo, formado de dois hemistíquios. A própria rima é predominantemente a toante, como acontecia também nas composições épicas da Idade Média peninsular.” (1984:30)

²⁴ Ferré, 2000 (I): 89.

²⁵ Pinto-Correia, 1984:68.

romances históricos que, como o nome indica, fundamentam as suas fábulas nos acontecimentos históricos. Estes são habitualmente divididos em noticiosos que reportam acontecimentos que marcaram a história; fronteiriços que se referem a batalhas entre Mouros e Cristãos na fase final da Reconquista; e mouriscos que se diferem dos fronteiriços por destacar o ponto de vista do Mouro.²⁶

Apesar de hoje já estar em decadência, por causa das alterações trazidos pela vida moderna, ainda no século XIX o romanceiro mostrava alguma vitalidade. Mas claro, não em todas as zonas de Portugal. O melhor terreno de transmissão foi nas zonas periféricas. Já Garrett considerava a Beira Baixa como a região mais rica nesse género, a que podemos adicionar Açores, Madeira, Trás-os-Montes, mas também Beira e o Algarve.²⁷

2.2. Tradição oral croata - canções épicas

O termo *canção popular* desde o romantismo designa os produtos poéticos nascidos anonimamente e colectivamente aceites, transmitidos oralmente em meio predominante iliterato e rural.²⁸ Ultimamente os investigadores do folclore e da literatura acentuaram a importância da transmissão oral que dá origem às fórmulas e às variantes dentro da mesma base temática. Por conseguinte o termo canção (literatura) oral entrou mais em uso, para acentuar o carácter oral deste tipo da criação literária e também para evitar as conotações ideológicas dos termos *povo* e *popular*. Mas podemos dizer que os dois termos são legítimos e designam a mesma coisa.²⁹

O termo “épica oral” subentende somente duas características, transmissão e interpretação oral e narratividade, que depois pelo comprimento, estrutura narrativa, temática, o tom que prevalece, a função social etc. está dividido em subgéneros.³⁰ Na edição *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, as canções épicas são divididas pela temática, assim as canções épicas heróicas que são alvo deste trabalho encontram-se no primeiro volume³¹, e as outras no segundo. A característica distintiva principal das canções épicas

²⁶ Ferré, 2000: 38.

²⁷ Pinto-Correia, 1984: 51.

²⁸ Dukić, 1997:5.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Dukić, 2004:51.

³¹ Delorko, Olinko (1964), *Narodne epske pjesme I*. Zagreb: Matica hrvatska.

heróicas é o tema da luta, seja como duelo de dois heróis ou batalha de dois grupos rivais. O grau da fundamentação histórica varia muito, desde as que têm fundamento nos factos básicos dos acontecimentos históricos famosos como o cerco de Siget e Viena, até às que mostram um alto grau de ficção, com larga difusão de motivos, às vezes mesmo internacional, como por exemplo a luta do herói ferido ou a mulher vestida em guerreiro.

Mas na vastidão dos temas, os grandes acontecimentos históricos, principalmente grandes lutas, sempre foram assunto preferido da épica oral croata. O que temos de salientar é que, às vezes, até quando o tema trata um acontecimento histórico famoso, como a canção *Smrt bana Derenčića* que fala sobre batalha de Krbavsko polje³², a estrutura mostra supremacia do princípio poético por cima da autenticidade histórica.³³

Mas isso nem importa se olhamos estas obras em primeiro lugar como obras artísticas. Somente uma coisa está certa, que todas elas estão dentro da moldura dum período histórico que está devidamente reflectido na própria canção, e não tem grande importância se o herói, sítio ou acontecimento é este ou outro. Como as obras escritas da história do povo croata são pobres em detalhes, que parecem insignificantes, mas que, na verdade, são de grande importância, as canções épicas têm muito valor do ponto de vista historiográfico também.³⁴

As canções *hajdučko-uskočke*³⁵ mostram ainda o mais alto nível de ficção. Essas canções falam das pessoas e lugares históricos ligados a permanentes conflitos na fronteira veneto-turca e austro-turca nos séculos XVI até XVIII.³⁶ Normalmente caracterizam-se por temáticas estereotipadas como a vingança ou o cumprimento do dever heróico, e apresentam um relativamente reduzido conjunto de temas, fuga da prisão, rapto heróico de mulher, casamento heróico... Devido a isso estas canções eram um campo fértil para actos típicos de épica oral como deslocação, troca de nomes dos heróis, anacronismos etc. Menéndez Pidal notou o mesmo nos romances “En la transmisión oral de un relato originariamente épico, lo histórico está constantemente

³² Teve lugar na Croácia (na altura do Reino Húngaro-Croata) na região de Lika em 1493. A perda dos croatas teve consequências graves para o país que ficou desintegrado, e não só, abrindo-se a porta para a incursão do Império Otomano na Europa Central.

³³ Đukić, 2004:53.

³⁴ Delorko, 1964:9.

³⁵ *Hajduci* e *uskoci* eram grupos organizados de guerreiros que lutavam contra o poder turco.

³⁶ O território da Croácia nesse período foi dividido entre essas entidades políticas.

socavado por lo novelesco: los nombres de los personajes famosos no importan y se desfiguran o se suprimen”.³⁷

As canções heróicas são caracterizadas por uma elaboração da história tipicamente épica, ou seja por um desenvolvimento gradual da narrativa sem alterações abruptas de tempo ou espaço e com descrições detalhadas (por exemplo de equipamento do herói ou do cavalo) e repetições frequentes de grupo de versos ou sequências narrativas. As canções orais narrativas podem ter uma estrutura diferente relativamente ao que normalmente se chama de balada, e que está caracterizada por fabulação económica, ou seja omissão do tempo, câmbios rápidos dos espaços narrativos, e como consequência de tudo até aqui exposto, a relativa concisão. Existem também as canções-fábulas, canções novelísticas (com os motivos internacionais, mas com menos acentuada componente fabulosa), romanças (canções narrativas curtas frequentemente com temática amorosa e tom alegre predominante, em oposição à balada onde o tom predominante é sério, trágico, patético). O enredo da balada e as tensões dramáticas são produto dos impulsos humanos, as diferentes atitudes morais, ou actos do destino. Com a narração abreviada, ligação ao mundo dos sentimentos fortes e pessoais, em grande parte livres do peso dos conflitos históricos e étnico-religiosos, está a meio caminho entre épica e lírica, o que vale para romanças também. As canções de tipo balada ou de temáticas de seio da família têm até 150 versos e as heróicas têm entre 150 e 400 versos, só as canções dos muçulmanos da Bósnia, em média, são notavelmente mais compridas, e claro, distinguem-se pela posição tomada quanto aos acontecimentos históricos.

As canções épicas croatas entram no grupo da tradição oral dos Eslavos do sul, junto com a bósnio-muçulmana, montenegrina, sérvia, macedónica e búlgara. Claro, cada uma delas apresenta as suas próprias especificidades, mas dentro das variantes das canções croatas podemos encontrar as semelhanças à nível métrico, léxico-fraseológico, temático, de composição, motivos e de ideias, com as dos outros Eslavos do sul.

Não é nada incomum ver personagens da história sérvia, Príncipe Marko, Miloš Kobilić, Vuk Branković, ou heróis húngaros que lutaram contra os Turcos, como János Székely e seu primo János Székely,³⁸, que provavelmente foram trazidos pelos imigrantes

³⁷ 1968:196.

³⁸ Nas canções épicas representados como duque Janko e o seu sobrinho Sekula.

que no século XIV e XV fugiram perante os Turcos.³⁹ Do outro lado, o contacto com o meio muçulmano na zona fronteiriça de Dalmatinska zagora e região dos rios Sava e Una, trouxe ao *corpus* das canções épicas croatas grande número das temáticas muçulmanas. Há um pressuposto interessante, mas ainda não comprovado, que essas canções foram trazidas pelas mulheres e moças que trabalhavam nas casas dos muçulmanos ricos.⁴⁰

É importante estar consciente que essas canções nasceram muito antes da ideia moderna das nações, portanto o mundo épico foi construído na dicotomia básica Cristandade/ Islão, atribuindo às personagens atributos de heróis cristãos e não nacionais. Com o mesmo princípio podemos ver a migração dos heróis croatas Ivan Senjanin (personagem histórica Ivan Vlatković) e Mijat Tomić, para fora das fronteiras étnicas e religiosas.⁴¹

A luta entre os heróis turcos (muçulmanos) e cristãos, é comum à maioria das canções épicas heróicas dos Eslavos de sul. Em outras, as não-heróicas, que são de seio familiar, amorosas etc. os temas são relações entre pessoas, na maioria dos casos familiares, que mostram traços da sociedade patriarcal.

Mas claro, os motivos da épica croata não ficaram fechados dentro do círculo cristão e eslavo. A transformação do dragão em homem, lutas do homem contra o dragão, fadas, rapto das mulheres, a mulher transformada em guerreiro, são motivos internacionais que também podemos encontrar na tradição oral dos povos próximos e longínquos.

As singularidades regionais como consequência do desenvolvimento desigual, e o facto de pertencerem a diferentes estados e sistemas, reflectiram-se na tradição oral.

Assim, as investigações até agora feitas mostram que a Dalmácia é uma das regiões croatas mais ricas em canções épicas orais. Se formos julgar pela quantidade de material recolhido, a zona de Dubrovnik (especialmente a ilha Šipan), as ilhas do centro da Dalmácia e interior da Dalmácia é o território mais fértil em canções épicas. No interior da região, onde estava a fronteira e portanto o contacto directo e as lutas

³⁹ Jagić *apud* Dukić, 2004:10.

⁴⁰ Dukić, 2004:10.

⁴¹ *Ibidem*.

constantes, predominam canções épicas heróicas sobre as lutas fronteiriças entre Turcos e cristãos (canções “hajdučke” e “uskočke”), enquanto que na parte litoral e nas ilhas, influenciadas pela cultura mediterrânica, há mais baladas e canções épicas com motivos internacionais.

A épica oral da região de Lika e dos croatas da Bósnia-Herzegovina é muito parecida com a do interior da Dalmácia. Em outras partes da Croácia, mais inclinadas a formas líricas ou baladas, a produção épica era pouca, mais ligada à temática familiar e amorosa, o que é lógico por estarem relativamente distantes da zona das lutas permanentes e da instabilidade.

Nos princípios da tradição épica oral croata não há um poema épico nacional medieval como *Canção de Roland* em França ou o *Canção de mio Cid* em Espanha. Aliás, a literatura croata da Idade Média, se pusemos a parte alguns aspectos de épica cavaleiresca na canção de São Jorge, não podemos dizer que tenha existido uma épica secular, e assim foi até ao renascimento. O princípio, pelo menos até hoje conhecido, é atribuído a dez versos de *bugarštica* sobre duque Janko, que o escritor italiano Ruggero de Paziienza em 1497 ouviu dos imigrantes croatas numa cidade no sul de Itália, para depois os incluir na sua obra *Lo Bolzino*. Meio século depois, em 1568, Petar Hektorović vai incluir duas *bugarštica* inteiras nas sua obra *Ribanje i ribarsko prigovaranje*.⁴²

*Bugarštica*⁴³ é um subgénero da épica oral caracterizado por versos desiguais em comprimento, na maioria dos casos de 15 ou 16 sílabas, com cesura depois do 7ª ou 8ª sílaba, e refrão de 6 sílabas; muitos detalhes da cultura cavaleiresca, e alguns procedimentos estilísticos como o uso frequente de diminutivos. Mesmo quando inclui o tema do mundo da épica heróica, são mais inclinadas a uma modelação de narrativa típica da balada: repetição tripla, acento nas emoções interiores das personagens e elementos trágicos. Apesar de muitas vezes tratar o tema da primeira (1389) e segunda batalhas de

⁴² Os escritores renascentistas e em parte barrocos, mostraram uma atitude afirmativa para com o folclore em geral e assim também para com as canções, música, danças, literatura oral etc. Uma série de obras literárias do renascimento e barroco incluía elementos e temas de canções orais. É difícil dizer se algumas obras foram influenciadas por canções épicas apesar de coincidirem quanto aos motivos. Pode-se tratar de consequência das mesmas preocupações da vida: roubo das pessoas para os levar para a escravidão, que foi uma prática frequente na zona dos conflitos dos séculos XVI e XVII, mas houve vários casos de uso e adaptação das canções épicas na literatura escrita.

⁴³ A classificação de canções épicas de acordo com o tipo de verso é a *bugarštice* e *deseteračke*.

Kosovo (1448), em que prevalecem os protagonistas de história sérvia e húngara, *bugarštica* foi preservada somente no território croata (católico). Quase todas as transcrições, a maioria sendo do século XVIII, são da zona de Dubrovnik e Baía de Kotor. Mas, como a maioria das transcrições que temos datam do século XIX, quando se extinguiu a *bugarštica*, a maior parte da épica oral pertence à *deseteračka* épica.⁴⁴

No século XVIII, a posição dos escritores quanto à canção oral, e especialmente à épica polarizou-se. Dum lado, influenciados pela ideologia da renovação católica, alguns escritores a atacavam como expressão de vida ociosa e amoral. Do outro, alguns nas suas obras tentaram afirmar a canção épica heróica secular.⁴⁵

No final do século XVIII a canção oral desta zona vai ser alvo do interesse da Europa ocidental, o que em grande parte é mérito de Alberto Fortis, padre italiano culto que no seu livro *Viaggio in Dalmazia* (1774) no capítulo “De Costumi de’ Morlacchi” publicou o original e a tradução italiana de *Asanaginica*, canção oral do seio muçulmano recolhida no interior de Split. Uma balada curta, com partes poucos claras, que fala sobre uma tragédia familiar, cheia de emoções fortes e paixão, e que acertou no gosto literário do romantismo e no entusiasmo pela poesia dos povos “não civilizados”. Essa obra vai dar um forte impulso a um interesse internacional e a uma verdadeira moda de fascínio da elite urbana europeia para com a vida “selvagem” e pura do interior da Dalmácia.

O verdadeiro florescimento da canção oral, bem como da épica oral, aconteceu durante o *narodni preporod*⁴⁶ quando começou a recolha intensiva de canções populares com o fim de acordar a consciência nacional.

O período entre o *narodni preporod* e o apelo de *Matica hrvatska*⁴⁷, em 1877, para a recolha das canções orais, ou seja entre os anos 40 e 90 do século XIX, é considerado o período clássico do estudo da canção épica croata. Foi então recolhido o material esteticamente mais valioso, e mesmo as edições de hoje em dia escolhem as canções registadas naquele período. O estatuto literário da épica oral nesse tempo foi

⁴⁴ Dukić, 1997:6.

⁴⁵ Especialmente *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* de Andrija Kačić Miočič (1756), uma coleção de imitações de épica oral heróica cuja popularidade preparou o terreno para o florescimento do interesse pela épica oral no século seguinte.

⁴⁶ Renascimento nacional.

⁴⁷ Uma das mais antigas instituições culturais na Croácia, fundada em 1842 com o fim de promover a cultura croata, também a maior e a mais importante editora de livros e revistas no país.

extremamente alto, não só pelo número das canções publicadas ou pelas críticas afirmativas, mas também pela influência da canção oral na literatura escrita por autor.

Entre muitos nomes que contribuíram para os estudos de canção épica como Luka Zimo, Tomo Maretić, o Esloveno Matija Murko, os Alemães Gerhard Gesemann, Maximilian Braun e Alois Schmaus, gostava de referir também os que trabalhavam no que hoje em dia se chama Instituto para etnologia e folclorística, Maja Bošković-Stulli e Olinko Delorko. A fundação do Instituto, após a Segunda guerra mundial, possibilitou investigação sistemática de canções épicas croatas e motivou uma série de discussões e trabalhos.

Em geral, pela épica oral croata não houve tanto interesse internacional como por exemplo pela sérvia ou muçulmano-bósnia. A razão pode ser atribuída à grande repercussão que teve o trabalho de Vuk Stefanović Karadžić em cujas colecções o público erudito internacional viu o protótipo do corpus da épica oral dos Eslavos do sul em geral.

Baseando-se no trabalho de Matija Murko e, indirectamente, de Friedrich Salomon Krauss, Milman Parry e Albert Bates Lord, e nos seguidores da sua *oral theory*, deram prioridade à épica oral muçulmano-bósnia por uma razão técnica, as canções eram mais compridas e portanto poderiam ser comparadas com a epopeia de Homero.⁴⁸

Razões linguísticas e histórico-políticas separaram a épica oral macedónica e búlgara do círculo das outras tradições orais dos Eslavos do sul, mas também não tiveram tanta repercussão no mundo folclorístico e científico como a sérvia e muçulmano-bósnia. Apesar de já no tempo do mais intenso trabalho de recolha das canções épicas, no último quartel do século XIX, se falar do rápido desaparecimento da cultura popular e, junto com ela, da canção oral, reprimidos pelas influências da sociedade industrial, pela cultura urbana e pela educação nivelada pelo estado, as investigações posteriores mostraram como esse processo foi lento e longo. A literatura oral continuou a viver, não só nos meios da sociedade menos desenvolvidos economicamente e culturalmente, mas também nas camadas onde predominava a cultura escrita. É sabido que as canções populares

⁴⁸ Dukić, 2004:49.

“desciam até o povo” e foram transmitidas oralmente em variantes como as canções “verdadeiramente orais”.⁴⁹

As fontes etnográficas croatas raramente mencionam cantores profissionais, mendigos, na maioria dos casos cegos, que viajam dum lugar até outro, de feira em feira, e cantam por dinheiro. Portanto, trata-se sobretudo de cantores que sem custos entretêm o seu meio ambiente, indivíduos talentosos que o seu meio valoriza como tais. Uma grande parte dos mais conhecidos e talentosos cantores ou contadores das canções épicas na Croácia, e especialmente na Dalmácia, são mulheres. Esse fenómeno explica-se com um certo atraso em desenvolvimento da Dalmácia no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, que teve como consequência o alto nível de iliteracia feminina, que assim assumiram o papel de guardiãs das tradições.

A canção épica tem o divertimento como função principal, especialmente acentuado quando as pessoas se juntavam à volta do cantor nas noites de inverno, nas feiras, nas tavernas etc. Nessas ocasiões nenhuma outra função compete com a do divertimento, o público simplesmente deixa-se levar pela arte do cantor. Em outras ocasiões, a canção épica tem a função utilitária de “abreviar o tempo” durante o trabalho, ou seja, aliviá-lo. Por exemplo durante a viagem, ou quando se apanhavam azeitonas, ou alfazema, ou uvas etc. o trabalho era acompanhado e às vezes ritmado pela canção épica.⁵⁰ Os instrumentos que se usavam eram *gusle* com uma ou duas cordas e *tamburica* com duas cordas, ou se recitava duma maneira ritmada sem acompanhamento instrumental.⁵¹

Já foi dito que a função dominante da canção épica oral é divertir, mas o seu conteúdo nunca é ideologicamente neutro, ela é um depósito de ideias e normas sociais do meio em que vive. Essas ideias e normas são visíveis na lógica da história, nas relações entre os personagens etc. Assim sendo, várias vezes houve um uso oportunista da épica oral, especialmente nos tempos da guerra ou em momentos de tensão política quando a instrumentalização política a usava para ler os valores colectivos. Também se

⁴⁹ Foi o caso com coleções de Kačić 1756 “Razgovor ugodni naroda slovinskoga” e de Karadžić no século XIX mas mais tarde com outras coleções também.

⁵⁰ As mesmas características podemos encontrar em Portugal, o romance está presente quanto se está a lavar a roupa ou a loiça, amassar o pão, bordar, tecer, cozinhar, procurar lenha, pescar, tratar das vacas na serra. Também o romanceiro era mais contado/cantado pela mulher (Purcell, 1972:61).

⁵¹ Dukić, 2004:57-8.

verificou a sua comercialização quando uma coisa viva passava a fazer parte do folclore⁵² com o que se parava o seu curso natural de mudança, tão característico da literatura oral.

3. Contexto histórico

Achamos pertinente e importante situar o *corpus* no seu contexto histórico, pois apesar da indiscutível importância das componentes lendária e imaginária, este contexto influenciou os romances, como também as canções épicas, aqui analisadas.

Como a presente dissertação se debruça sobre a imagem de dois poderes históricos que marcaram profundamente o território hoje conhecido como Portugal e Croácia, achamos indispensável apresentar Mouros e Turcos históricos, para seguidamente procedermos ao estudo das suas vertentes imaginárias.

Também queremos já deixar claro que esta pequena introdução histórica serve para tentar representar em curtas linhas os processos históricos e peculiaridades de cada sociedade que levaram à imagem criada no imaginário local, e não representar a história portuguesa e croata do período em questão no seu todo, o que seria impossível para este trabalho dada a sua complexidade.

3.1. Moldura histórica de Portugal

Em curtas linhas, o importante para a análise da imagem do Mouro pode ser sintetizado em alguns momentos e conceitos chave que mostram as diferentes fases e as alterações que se verificaram na relação entre Cristãos e Mouros: a conquista da Península, islamização e arabização, o convívio, a Reconquista, o convívio após Reconquista e a Expulsão. Os momentos pontuais como batalhas e personagens históricas, serão tratados durante a análise de *corpus*.

A conquista da Península começou em 711, quando um exército formado principalmente por soldados berberes, atravessou o estreito de Gibraltar. Contudo, não é

⁵² *Ibidem*.

possível dizer exactamente quantos anos durou o domínio muçulmano na Península, porque essa duração variou muito de região para região.

Nunca se chegou a exercer nas terras mais setentrionais⁵³; todo o país ao norte do Ebro estava de novo sob o domínio cristão em 809. O Porto e Braga foram reconquistados cerca de 868. Coimbra voltou definitivamente à posse cristã em 1064 e Lisboa em 1147. Em Sevilha, Córdova e Faro, os Mouros estiveram cerca de seis séculos (até meados do século XIII); de Granada só foram expulsos nos fins do século XV: a presença moura atinge perto de oito séculos.⁵⁴

Só um século depois de Maomé ter iniciado a sua pregação na Arábia (612), é que os Árabes conseguiram estender a religião e o domínio político desde o oceano Índico ao Atlântico⁵⁵. Segundo Saraiva, os factores que explicam essa rapidez num território tão vasto, são a fraqueza do Império Persa e do Império Bizantino, que eram impérios vizinhos, lutas entre Cristãos e Judeus no Próximo Oriente, e a situação nas áreas conquistadas, razões pelas quais os Muçulmanos em várias regiões foram recebidos como libertadores.⁵⁶

⁵³ O que se deve ao facto de que já antes de 750, os Berberes se revoltaram contra os Árabes, o que deu origem a uma guerra civil. Em consequência as terras para cima do Douro ficaram livres porque os berberes que distribuíam as suas tropas no Norte, foram para o Sul para fazer a guerra aos Árabes. Assim já no século VIII, mais por guerras internas dos Mouros do que pela luta organizada cristã, a Península estava dividida em duas partes. O limite passava por Coimbra, seguia o curso do Mondego e depois passava por Talavera, Toledo, Tudela e Pamplona. (Saraiva, 2004:55-6.)

⁵⁴ *Ibidem*, pp.49

⁵⁵ No século VII, o mundo cristão, que nessa época abrangia além da Europa, Anatólia, Norte de África e Médio Oriente, confrontou-se com um perigo que ameaçava do extremo oeste – Península Ibérica até o extremo oriente – Arménia e Geórgia. Era o Islão. Em 635 Muçulmanos conquistaram a capital da Síria, Damasco, e no ano seguinte toda o país, que era uma das mais bonitas províncias bizantinas, em 638 Jerusalém, a cidade sagrada das três religiões, em 642 o Império Bizantino perdeu o Egipto. Com a queda de Chipre nas suas mãos o caminho para Constantinopla estava aberto, seguiram-se quatro grandes cercos da maior cidade cristã daquele tempo, a última terminando com o consenso de que a imperatriz Irene iria pagar tributo ao califa al-Mahdi. Até 709 os Muçulmanos conquistaram toda a costa norte africana até o Atlântico, em 711 começaram as primeiras incursões na Península Ibérica lideradas pelo Berbere Tariq. As conquistas e incursões continuaram até à França central mas na batalha de Poitiers em 732 foram parados pelo Carlos Martel de modo que a posse muçulmana na Europa no momento foi limitada à Península Ibérica. (Kursar, 2003: 133) Nas palavras de Philip K. Hitti, cem anos depois da morte do fundador do Islão, os seus seguidores eram donos de um império maior do que o Império Romano no seu auge, imaginando milhares de minaretes espalhados pela terras conquistadas da Asia, África e Europa que cinco vezes por dia chamavam o nome de Profeta e de Alá. (Hitti, 1988: 207)

⁵⁶ *Ibidem*.

Grande historiador português, José Mattoso, acentua a importância dos comerciantes neste processo, porque os exércitos e militares não são os melhores veiculadores de língua e cultura, mas o intercâmbio pacífico do comércio é. A Península Ibérica pela sua posição geográfica de extremo continental e a sua proximidade do Norte de África, sempre foi o palco de certa instabilidade e alterações de povoamento e de influências. Já em épocas pré-islâmicas aqui se fixaram comunidades de orientais, Sírios, Palestínianos ou Gregos, que foram os introdutores das primeiras religiões de salvação, o que inclui o Cristianismo. Com as rotas comerciais até mar Vermelho, o golfo Pérsico, e as especiarias do Índico, estas comunidades introduziram a nova religião muçulmana que afinal melhor se moldava aos seus interesses internacionais e aos circuitos de mercado. Mas foi já a partir do século VIII que o árabe começou a afirmar-se como língua franca do comércio mediterrânico, fossem ou não os falantes muçulmanos, e a partir do século X passa a ser a grande língua internacional do comércio e da cultura.⁵⁷

Nos primeiros tempos de reordenamento político, a islamização era mais rápida do que a arabização porque a conversão religiosa, o próprio ritual, não se pode comparar com o tempo necessário para apreender uma língua nova. No entanto, no final do século X e especialmente durante o século XI, o árabe afirmou-se como a língua culta, mas também no seu convívio quotidiano dominante relativamente aos falares romances.⁵⁸ Depois, com o avanço de Reconquista, o árabe dialectal falado nas cidades foi circunscrito às mourarias, onde durante quase três séculos foi desaparecendo.⁵⁹

Quanto à islamização, as populações conquistadas não foram obrigadas a aceitar a nova fé, mas esta decisão marcava profundamente o seu futuro. Os que a aceitaram tinham os mesmos direitos que os Mouros, os que continuaram cristãos mas não resistiam de armas na mão, tinham que pagar um tributo, os que lutaram eram mortos, vendidos como escravos, ou fugiram para Norte onde os Mouros não chegavam.⁶⁰

Este sistema oferecia às populações conquistadas a oportunidade de manter a sua propriedade e ainda enriquecer na nova situação política, pondo-se ao lado dos

⁵⁷ Mattoso, 1992: 370-375.

⁵⁸ Língua ou conjunto de línguas derivadas do latim, "**romance**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/romance> [consultado em 03-12-2013].

⁵⁹ Mattoso, 1992: 375.

⁶⁰ Saraiva, 2004: 50.

conquistadores,⁶¹ também oferecia a oportunidade para aqueles que queriam manter a sua fé, tendo que pagar um tributo, fosse o senhor Cristão ou Mouro, o que foi uma das razões porque muitas cidades se entregaram sem a luta armada.

Também é importante mencionar que a aceitação da nova fé era uma cerimónia simples que não tinha que incluir a sinceridade do novo membro, o que mais tarde se repetiu com os Judeus. Portanto podia ser só um ato de conveniência, podendo o convertido seguir no seu interior e na privacidade da sua casa, com a sua religião antiga. Sabe-se que o culto católico nunca foi completamente interrompido apesar de algumas sés (entre elas a do Porto e Braga) terem sido abandonadas pelos bispos.⁶²

Na cidade de Lisboa nos séculos X e XI coabitavam numerosas comunidades de mercadores orientais de religião muçulmana ou judaica, assim como, tudo o leva a crer, uma maioria moçárabe⁶³ bastante islamizada mas de culto cristão, cuja presença se sentiu dramaticamente no momento da Reconquista.⁶⁴

A Reconquista durou um pouco mais de um século, e em território português terminou em 1250. Como as forças militares portuguesas eram poucas, pediram a ajuda de tropas vindas do norte da Europa a caminho da Palestina, as quais, convencidas pelos bispos que a guerra contra os infiéis na Península Ibérica, era tão santa como a cruzada para libertar o Santo Sepulcro, ao que se acresceu o argumento do direito de saque das cidades indicadas, se conseguissem apoderar-se delas. Quando lutavam sem apoio de cruzados, os guerreiros peninsulares utilizavam sobretudo a tática da surpresa.⁶⁵ O objectivo da guerra era apoderarem-se das terras e de tudo o que nelas existia. A ideia de “cruzada” só veio a surgir na época das Cruzadas (Primeira Cruzada – 1096). Tratava-se de uma implantação de domínio ao mesmo tempo religioso, político e social: “do

⁶¹ O facto de um antigo Cristão (um renegado) atingir altos postos ao serviço dos Mouros era então corrente, e igualmente vulgar era antigos Mouros atingirem altos postos junto dos reis cristãos, o que podemos ver no exemplo do Moçárabe Sesnando, provavelmente filho de Judeus, apanhado numa razia de Mouros e levado para Sevilha, onde se converteu, tendo atingido o cargo de vizir dessa cidade. Depois voltou a mudar de religião e pôs-se ao serviço de Fernando, *o Magno*, rei de Leão. (*Ibidem*, pp. 59)

⁶² *Ibidem*, pp. 56.

⁶³ O Moçárabe era o Cristão que, continuando a viver nas regiões caídas sob o poder sarraceno, conservava a antiga religião, mas mudara tão completamente a sua maneira de viver que já parecia um Árabe. A aculturação verificara-se no idioma, no vestuário, na alimentação, nas técnicas do trabalho e até na identidade física. Conforme afirma Saraiva, o próprio D. Afonso Henriques não distinguia Moçárabes dos Muçulmanos. Ler mais em Saraiva, 2004: 89.

⁶⁴ Oliveira *apud* Mattoso, 1992: 396.

⁶⁵ Saraiva, 2004: 66-7.

Evangelho contra o Corão, do novo Estado neocristão contra o jugo sarraceno, mas também dos senhores contra os servos, ou da sociedade senhorial contra a sociedade foral.” Por isso também havia casos de revoltas depois da Reconquista cristã, e que não eram de carácter religioso, mas sim social.⁶⁶

O período da Reconquista foi um estado permanente de guerra que tinha como objetivo o de, sazonalmente, saquear as colheitas e roubar gado.⁶⁷ Os saques eram umas vezes efectuados por Mouros outras por Cristãos, e todos se apresentavam como libertadores, mas instabilizavam e empobreciam a população porque os aldeões tinham periodicamente se de refugiar nos montes para só regressar de passar o perigo, reconstruir novas choupanas e recomeçar as sementeiras.⁶⁸ Portanto podemos ver que a vida era muito difícil com a situação instável, perigo e roubos constantes, sem que se soubesse, na realidade, quem era o inimigo.

Nas terras onde o domínio sarraceno se desagregou, ou que os Cristãos conquistaram, não perdurou a estrutura política que existia antes. Esta foi substituída por poderes novos representados por chefes locais, que “eram um misto de proprietários e de guerreiros, de governadores e de salteadores” e que tinham título de condes ou de *dux*. Faziam a guerra quando o rei os chamava, mas também havia casos em que faziam guerra entre si ou contra rei, ou até ao lado dos reis mouros. Em finais do século X, quando Almançor atacou a Compostela para destruir a cidade e roubar os sinos da catedral, estava acompanhado por condes cristãos.⁶⁹

Como durante o domínio mouro se formou a comunidade *moçárabe*, também com a instalação dos Cristãos entrou em uso o termo *Mudéjar* que significa, etimologicamente, o Árabe que se submete, mediante algum acordo ou ajuste, ao dominador cristão (no século XVI, essa mesma ideia é substituída pela expressão *Mouro de pazes*). Nos primeiros séculos da Reconquista, todos os Mouros eram passados à espada, mas os Cristãos não demoraram muito a compreender o valor da força de trabalho das populações existentes. Quando, em 1058, Fernando I conquistou Viseu,

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 57.

⁶⁷ Mattoso, 1992: 401.

⁶⁸ Saraiva, 2004: 56.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 58.

deixou lá ficar os vencidos, como escravos⁷⁰. Essa humanidade era dimensionada por necessidades de mão-de-obra (na conquista de Coimbra (1064), a autorização para ficar foi limitada a cinco mil), ou por razões económicas como podemos ver no exemplo da *carta de segurança* de 1170 na qual D. Afonso Henriques protegeu os Mouros que ficaram na região de Lisboa depois da conquista e proibiu que fossem maltratados por Cristãos ou Judeus. Sem dúvida, muitos ficaram e influíram no tipo étnico dos locais onde permaneceram. “Já em 1484 eram mouros quase todos os proprietários de vinhas no Zambujeiro, perto de Camarate. E os cristãos de Silves queixavam-se de que três quartas partes das propriedades pertenciam aos mouros.”⁷¹

Mas, sem dúvida, com a Reconquista começou o inexorável processo de destruição de tudo o que pudesse recordar a religião e portanto a cultura dos vencidos. Não chegou até hoje nenhuma mesquita (exceptuando o caso especial de Mértola), um exemplar do Corão, um manuscrito, sequer um objecto decorativo, o que podemos interpretar como parte de irradicação violenta e total das culturas opostas à cultura triunfante, o que culminou com a expulsão de Mouros e Judeus no fim do século XV e a implantação da Inquisição como o aspecto mais dramático dessa destruição pertinaz e sistemática⁷². Esta moldura mental mais agressiva, como veremos a seguir, teve grande influência no estabelecimento de uma imagem bastante uniforme e generalizada que veiculava os Mouros como inimigos, sem nenhum resto explícito da antiga experiência de convívio.

3.2. Moldura histórica da Croácia

Depois da conquista de Constantinopla em 1453 os Turcos liderados por Maomé II chamado de Conquistador, continuaram com a expansão do seu domínio. A conquista da Sérvia em 1459 e da Bósnia em 1463 abriu o caminho para as incursões na Croácia

⁷⁰ Na sociedade medieval dividida em três classes (os *oratores*, os *bellatores*, os *laboratores*) “A escravatura não era propriamente uma classe, mas uma situação em que se podia cair. O escravo era o Mouro capturado durante as operações de guerra; um dos objectivos das expedições que os Cristãos faziam durante a Primavera por terras de Mouros era precisamente o de capturar homens para servirem na propriedade senhorial.”(*Ibidem*, pp. 76)

⁷¹ *Ibidem*, pp.89.

⁷² *Ibidem*, pp.90-1.

que rapidamente se reduziu aos “restos dos restos” do antigo reino croata, agora fragmentado entre Hungria, Veneza, Monarquia Habsburga e Império Otomano.

Já a partir de 1391 o espaço entre os rios Drava, Dunav e Sava, estava exposto aos ataques de “akinci” que era um exército irregular que destruía e roubava tudo o que podia para desestabilizar o inimigo, diminuir a sua defesa e preparar o espaço para a expansão do poder otomano. Como o seu salário era o que conseguiam roubar estavam extremamente motivados e eram assustadores para a população local, o que teve como consequência a emigração, por vezes de populações completas, de territórios atacados.⁷³

A situação política mesmo sem os Turcos era complicada. Na altura, a Croácia estava unida com Hungria (1102⁷⁴-1527), enquanto que a sua parte costeira, a partir do século XV, foi vendida à Republica de Veneza⁷⁵ pelo rei húngaro-croata Ladislav Napuljski. A batalha de Mohács em 1526 marcou o final da união quando na luta contra as forças otomanas lideradas por Solimão o Magnífico morreu o rei Luís II da Hungria. Procurando protecção e ajuda na guerra contra os Turcos, a nobreza croata escolhe Ferdinando de Habsburgo⁷⁶ como o rei mas, cinco dias depois, parte da nobreza húngara escolhe Ivan Zapolja, o que causa uma guerra civil. Ivan Zapolja decidiu fazer o que várias outras personagens históricas naquela época fizeram, pediu ajuda dos Turcos na guerra pelo trono, o que resultou na sua coroação em Budim como rei, mas em posição vassálica relativamente ao Império Otomano. Assim a Croácia teve dois reis rivais e a nobreza dividida nas opiniões e preferências. Uma das razões principais porque os Turcos tiveram tanto sucesso na zona de Balcãs foi exactamente a discórdia entre os Cristãos na qual muitos recorreram ao exército turco para atingir os seus objectivos, caindo na situação de total dependência.

Para entender a questão das canções épicas croatas é importante saber que elas abrangem tudo o que foi cantado/escrito na língua croata, e que a população croata vive

⁷³ Mažuran, 1998: 307.

⁷⁴ Com a morte do último rei croata, que não teve filhos, a nobreza do Reino dos Croatas reconheceu o rei húngaro Colomano como o seu rei. De acordo com a chamada *Pacta Conventa* os dois países permaneceram autónomos ligados numa comunidade estatal na pessoa do rei. Assim, a Croácia teve *ban* como representante de rei, a sua assembleia, dinheiro e exército próprios.

⁷⁵ Que sempre teve pretensões a este território que várias vezes parcialmente já antes, e depois, conquistou e perdeu.

⁷⁶ O que parecia lógico porque contaram que iam ganhar apoio respeitável de Sacro Império Romano – Germânico, uma vez que o imperador de então era Carlos V, também Habsburgo. (Holjevac, 2007:13)

também no território hoje conhecido como Bósnia-Herzegovina, que antes da invasão otomana era um reino governado por reis cristãos. Durante 140 anos os Otomanos conquistaram a Bósnia (1388-1528), não só com batalhas, mas ajudando os governadores locais que se queriam autonomizar, introduzindo o Islão, e assim marcando a sua presença, infiltrando-se em todos os poros da sociedade e preparando o território para a invasão final.⁷⁷

As fronteiras mudaram várias vezes, de acordo com os sucessos e derrotas do exército otomano, mas em 1699⁷⁸ foram desenhadas as fronteiras do Império Otomano relativamente à Europa cristã, o que corresponde sensivelmente ao que hoje são as fronteiras da Bósnia – Herzegovina⁷⁹. Mas apesar de até meados do século XVI metade da população bósnia estar convertida ao Islão⁸⁰, até hoje permaneceu uma parte da população católica croata com uma rica tradição épica, que teve e ainda tem um convívio com a população muçulmana (mas também ortodoxa e judia).

Não vamos entrar mais profundamente nos detalhes, mas este esboço mostra-nos toda a complexidade do território, da nobreza e da respectiva população dividida entre Hungria, Veneza, Monarquia Habsburga e Império Otomano. Os seus interesses políticos particulares muitas vezes opostos, provocaram a discórdia e a guerra entre eles próprios, razão pela qual não conseguiram unir-se e agir contra a nova força que apareceu no palco político europeu. E enquanto cada um lutava para ganhar mais território, era a população local, de todas as religiões, que sofria directamente o impacto da guerra.

Como a situação se agravava, no século XVI formou-se um faixa fronteiriça defensiva chamada de “Vojna krajina” ou “Vojna granica” que na realidade ultrapassava o território croata e estendia-se ao longo de toda a fronteira habsburgo-otomana. Mas

⁷⁷ Lovrenović, 2010:101-3.

⁷⁸ A Grande Guerra Turca consistiu numa série de conflitos entre o Império Otomano e as forças da Europa daquele tempo (unidas em uma Liga Santa) entre 1662-1699. Esta guerra marcou o fim da incursão otomana na Europa.

⁷⁹ Bósnia-Herzegovina fez parte do Império Otomano durante quatro séculos, até nova ocupação, austro-húngara em 1878. (Lovrenović, 2010:149)

⁸⁰ As razões foram várias, nomeadamente, a preservação das suas posses, uma parte queria incluir-se no exército otomano onde viam maneira de enriquecer, começaram a desenvolver-se as cidades novas o que implicava razões sócio- económicas. Também, as novas investigações o corroboram, mesmo depois de conquistar a Bósnia, continuou a escravização da população cristã levada para o interior do Império, e esse factor de insegurança com certeza motivou muitas conversões. Outro factor foi que para os agricultores cristãos, que pagavam maiores impostos, era muito difícil sobreviver porque a produtividade estava já mesmo no mínimo existencial. (Moačanin, 2007: 126 -128)

olhando desde uma perspectiva mais lata podemos ver que este processo se enquadra na formação de uma série de sistemas defensivos diferentes na Europa, como por exemplo povoações militares na Rússia, que serviam como focos de protecção, e que, à escala europeia, constituíram um fenómeno histórico bastante interessante.⁸¹

A própria palavra “krajina” ou “granica” significa fronteira, o termo “vojna” – militar, foi adicionado posteriormente. Esta fronteira primeiro era uma faixa em constantes remodelações consoante o êxito das batalhas, como “terra de ninguém”, para depois, a partir do século XVIII quando foi definitivamente marcada, passar a ser uma linha.⁸²

Graças ao destino histórico desta zona que tantas vezes estava na posição fronteira, desenvolveu-se uma série de termos para designar esta realidade,⁸³ entre eles para nós são interessantes as expressões “krajina” e “kotar” porque ficaram na topografia local até hoje⁸⁴ e mencionam-se como nomes de regiões várias vezes nas canções épicas, o que é lógico, porque como o seu próprio nome nos revela, foram lugares de contacto e de lutas constantes.

Nesta “terra de ninguém”, que ao mesmo tempo era terra de todos⁸⁵, o maior impacto, (que se sente também na épica), foi provocado por grupos de guerreiros que agiam como em guerrilha e que roubavam e destruíam tudo no seu caminho, para intimidar e enfraquecer ao inimigo. Esse método era praticado pelos dois lados, assim do lado croata agiam *uskoci* sendo os mais famosos os *uskoci* da cidade de Senj. Primeiro tratava-se de refugiados do território otomano que vieram para Senj, para depois chamar-se assim um grupo que agia como exército não regular ao qual se juntaram *uskoci* de Klis

⁸¹ Holjevac, 2007: 9.

⁸² A palavra “krajina” tem implícito o significado de uma zona, por isso se usava antes, enquanto que “granica” tem o significado mais moderno de fronteira como uma linha.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Por exemplo, Ravni kotari, Gorski kotar, Cetinska krajina etc.

⁸⁵ Outro desafio foi a imigração de pessoas que fugiam das incursões otomanas que as autoridades habsburgas instalaram nos territórios despovoados com a condição de participarem na respetiva defesa. Uma parte desta população era de religião católica, outra ortodoxa, o que tinham em comum era o estilo de vida nómada vivendo do seu gado, e portanto não queriam subjugar-se às condições em que viviam os plebeus feudais na altura. Na literatura muitas vezes chamam-lhes “Vlasi”, assim havia “Vlasi” católicos e ortodoxos. Os Habsburgos deram-lhes uma certa autonomia em troca de serviço militar obrigatório, desta forma ganharam não só a força militar senão preveniram a idéia da nobreza croata em unir os territórios conquistados aos Turcos e reestabelecer a autonomia. (Holjevac, 2007:19-23) Assim o mosaico religioso e étnico da população da zona fronteira, junto com interesses e aspirações dos poderes em torno, era realmente muito complexo.

depois de esta cidade ter sido tomada pelos Otomanos em 1537, e outros homens que fugiram da Dalmácia veneziana. Eles lutaram contra os Otomanos, ou seja, contra os seus súbditos em Lika, Krbava, no interior da Dalmácia, na Herzegovina etc.⁸⁶

Por causa do salário baixo e não regular, e arredores não férteis, os *uskoci* de Senj viram-se obrigados a fazer pirataria no mar e pilhagem na terra, principalmente no território turco⁸⁷, mas também roubavam barcos venezianos, e até os barcos do Papa. Só no princípio Veneza foi sua aliada, o que rapidamente terminou. A partir do século XVI a sua relação agravou-se porque os *uskoci* entravam no território otomano através da costa dálmata que pertencia a Veneza o que causava problemas e vinganças otomanas para a Republica de São Marcos.⁸⁸ Veneza até proclamou em 1597 que os seus súbditos que matassem qualquer *uskoci* receberiam um prémio⁸⁹ o que já era sinal de uma guerra aberta, que continuou com o seu bloqueio marítimo. Apesar de acordos de não ataque dos Habsburgos com os Otomanos em 1606 os *uskoci* continuaram porque os salários dos Habsburgos faltavam, e o bloqueio deixou as pessoas sem saída. Em 1612 Veneza prometeu terminar o bloqueio se expulsassem os *uskoci* de Senj, o que, depois de um conflito aberto entre Habsburgos e Veneza, foi feito, por fim, em 1615.⁹⁰ O fim dos *uskoci* já se podia prever quando um dos líderes mais importantes foi condenado à morte apesar das testemunhas na corte terem sublinhado a sua boa reputação, trata se de Ivan Vlatković, nas canções épicas conhecido como Ivan Senjanin.

A fama dos *uskoci* nas canções épicas, e não só croatas mas da toda a zona, na nossa opinião deve-se ao facto de que estes actuavam desde as camadas baixas da sociedade, não da nobreza, nem da corte em Viena, e por isso eram sentidos como mais próximos e conhecidos. Mas também porque agiam localmente e das suas campanhas nasceram muitas histórias que passavam de boca em boca. É impossível não notar a semelhança com Robin Hood e o seu grupo que lutava com tática de emboscadas.

Mas os *uskoci* não roubaram e destruíam exclusivamente as aldeias muçulmanas, mas também as cristãs que estavam no território otomano. Assim, com tempo, conseguiram forçar duas mil aldeias onde vivia a população cristã no território entre os

⁸⁶ Holjevac, 2007: 18.

⁸⁷ Mijatović, 1995:16.

⁸⁸ Holjevac, 2007: 18.

⁸⁹ Mijatović, 1995: 14.

⁹⁰ Holjevac, 2007:19.

rios Neretva e Zrmanja, que pertenciam aos Turcos, para que lhes pagassem tributo como condição para pararem com os saques.⁹¹ Também faziam presos e vendiam homens e mulheres, tanto muçulmanos como cristãos.⁹²

Na realidade todos tentavam atrair população do outro lado da fronteira, principalmente guerreira mas outros também, para o seu lado, oferecendo melhores condições da vida e/ou assustando. Assim ganhavam mais força militar e ao mesmo tempo desorganizavam as regiões vizinhas. O que podemos concluir, e o que é importante para o nosso trabalho, é que apesar de na *épica* se tratar principalmente da luta entre Cristãos e Muçulmanos, na realidade, as contendas radicavam-se muito na questão de quem era súbdito de quem, e se estava do nosso lado da fronteira ou não. E como podemos ver até agora neste curto esboço da complexa história croata, nunca se tratava de dois lados só.

Um fenómeno interessante neste período tão violento foram as várias maneiras de comunicação dos dois lados da fronteira estabelecidas pelas regras não escritas de comportamento. Comandantes otomanos e croatas mantinham correspondência que mandavam pelos seus mensageiros, pagava-se resgate pelos prisioneiros, exigia-se remuneração por perdas ou injustiças. Também a população fazia comércio, alguns o contrabando ou espionagem o que muitas vezes se atribuía aos “Vlasi” que conheciam bem a situação dos dois lados da “terra de ninguém”. A “lei” e o “juramento” de “Krajina” possibilitavam e justificavam tudo: a honra e vingança, solidariedade e conflitos.⁹³

Por outro lado, é importante para a análise da imagem do Turco, que vamos ver que se identifica bastante com o “Muçulmano” ibérico no seu papel de Infiel, é que nas várias migrações que aconteciam na altura os Muçulmanos normalmente não ficavam no território dos governadores cristãos depois do poder otomano recuar, e os que ficavam convertiam-se. Os que fugiam do exército otomano eram mandados para Viena onde se convertiam, e se queriam passar para o exército habsburgo sem converter-se eram considerados desertores e devolvidos ao outro lado da fronteira. O grau da exclusão para com os Muçulmanos no território habsburgo nos séculos XV até XVIII foi mais alto do

⁹¹ Pavičić *apud* Mijatović, 1995:16.

⁹² *Ibidem*, pp.16, 21.

⁹³ Holjevac, 2007:23.

que com outras religiões, e em Krajina, por causa das lutas directas, ainda mais.⁹⁴ Dos que ficavam, esperava-se a conversão, enquanto que do outro lado da fronteira, no território otomano, havia tolerância para com as outras religiões, apesar dos Cristãos terem condições de vida, económicas e sociais, mais precárias, estas condições, por sua vez, também tiveram influência particular na imagem do Turco.

Também, muito importante, até ao século XIX em Krajina, portanto na zona fronteira croata, é possível falar principalmente de autoidentificações locais, mas já se podia prever o paradigma étnico – confessional que obviamente naquele período era um fator muito importante na formação da identidade no mosaico extremamente complexo da realidade fronteira.⁹⁵

É interessante constatar que este “factor turco” teve uma influência crucial na formação da identidade croata moderna, porque com os esforços defensivos, as migrações da nobreza e população para Norte e mudanças de território que vieram com as guerras anti-turcas na passagem do século XVII para o século XVIII, começaram a relacionar-se politicamente e culturalmente, o que foi o início da autoidentificação moderna.⁹⁶ Portanto podemos dizer que com a chegada do Outro começou a nascer a identidade croata fora da identidade local.

4. Análise de *corpus*

Como já tínhamos mencionado na introdução teórica, para o *corpus* vamos considerar os romances de tradição oral moderna recolhidos em Ferré, Pere (2000), *Romanceiro Português da Tradição Oral: versões publicadas entre 1828-1960*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (daqui em diante designado pela sigla PF), que abrange versões publicadas desde 1828, data da edição dos primeiros romances da tradição oral moderna portuguesa, até 1960, quando se publicou postumamente o segundo volume do *Romanceiro Português* de José Leite de Vasconcellos, e que antes desta publicação de

⁹⁴ Holjevac, 2007:90.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 91.

⁹⁶ Moačanin, 2007: 111.

conjunto estavam dispersos tanto em livros como em publicações periódicas. Consideramos que esta colectânea dá uma visão abrangente e completa dos romances portugueses e por essa razão a escolhemos como base do presente estudo.

Entre quatro volumes, a maioria dos romances que mencionam Mouros encontra-se no primeiro volume onde estão os romances tradicionais profanos, entre os quais se contam cinco romances que estão no grupo dos “épicos e históricos” (A traição de D. Julião, O rei mouro que perdeu Granada⁹⁷, O Cid defende a cidade de Valencia, Abenámar, A batalha de Lepanto) , três nos “carolíngios” (Bernardo e Valdevinos, A morte de D. Beltrão, Gaifeiros) e quatro nos “presos e cativos” (As irmãs rainha e cativa, A irmã cativa, O mouro cativo⁹⁸, O cativo do renegado). Um romance está no segundo volume (Porque não cantas, ó bela?) no grupo dos “romances de amor fiel”, e um no terceiro volume (A esposa de D. Garcia) que integra o grupo dos “romances de raptos e violações”.

Os romances “épicos e históricos” prendem-se a grandes linhas de sentido relacionadas com os cantares de gesta peninsulares (Rei Rodrigo, Cid, Infantes de Lara) e os carolíngios remetem para os cantares de gesta franceses (Beltrão), quase sempre veiculados por adaptações/produções peninsulares⁹⁹. Estes romances têm uma origem relativamente incerta, pois tanto podem provir directamente dos cantares de gesta, como também podem resultar da produção jogralesca sobre as prosificações desses poemas épicos nas crónicas. Nos princípios da historiografia peninsular, o grau de credibilidade dos cantares de gesta era tal que eram aceites como documentos, e como tais prosificados nas Crónicas ou fragmentados em composições mais curtas (os *romances*).¹⁰⁰ Portanto, como podemos ver, existem estreitas relações entre o Romanceiro e, não só a Épica, mas também a Historiografia, principalmente no período medieval, porque através destas composições procurava-se veicular ou contar episódios de acontecimentos reais¹⁰¹, mas

⁹⁷ Como há só uma versão composta por dois versos, a esse romance não vamos considerar durante a análise. O mesmo vale para o romance “Porque não cantas, ó bela?” que se encontra no segundo volume.

⁹⁸ Trata-se do mesmo romance que em várias versões tem diferentes nomes, como “Abenámar”, em outras antologias também chamado de “Canta, mouro, canta, mouro”.

⁹⁹ Pinto-Correia, 2003: 36.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 59.

¹⁰¹ Daí vem o seu realismo, e a recusa de elementos maravilhosos, que quando existem quase sempre podem ser interpretados como possível influência da balada estrangeira, ou como modificação tardia. (*Ibidem*, pp. 68-9)

aqui temos que ter em conta que a Historiografia também foi influenciada pelos seus escritores e compiladores.

As crónicas serviam para a difusão culta e oficial das histórias que este novo género reelaborava de modo a fazer chegar às camadas populares também. São essas as razões porque escolhemos os romances para a análise da imagem dos Mouros, uma vez que foram contados/cantados por todas as classes, da rural às mais aristocráticas, porque têm um vigor que levou a que se adaptassem aos novos tempos, mas sem esquecer a sua base mais arcaica, e porque serviram para fixar acontecimentos nacionais, dando ainda voz a aspirações colectivas, avultando entre eles os romances históricos que nas palavras de Colin Smith constituem um “vast repository of fact and legend”.¹⁰² Portanto influenciados pelo real e pelo imaginário, e influenciando e estando influenciados pelas transmissões de todas as camadas da sociedade, achamos que nos podem fornecer uma imagem dos Mouros de acordo com a visão do mundo da sociedade portuguesa tradicional do séculos XIX-XX, mas plena de ecos bastante mais remotos, nomeadamente, medievais.

Vamos começar com o romance que explica as razões e justifica a queda da Espanha nas mãos dos Mouros, “**A traição de D. Julião**”¹⁰³. O romance tem uma base forte histórico-lendária, é de tradição castelhana e proveniente das prosificações das Crónicas.¹⁰⁴ A sua narração constrói-se à volta de D. Rodrigo, o lendário último rei godo (foi rei da Hispânia de 710 a 711), e em consequência das suas falhas morais foi-lhe atribuída a culpa pelo início do domínio mouro. Segundo a lenda, o rei trai a confiança de D. Julião ao violar a sua filha dona Cava. Em seguida, D. Julião alia-se ao rei mouro para vingar a sua filha e em troca dá-lhe o reino de Granada. Com esta lenda explicou-se algo que parecia impossível, como a Espanha foi perdida tão rapidamente, conquistada por um grupo pequeno de invasores, apesar de o texto referir que “Grande senhor de moirama,

¹⁰² Pinto-Correia, 1994:27.

¹⁰³ PF(I):149.

¹⁰⁴ Aproveitamento da matéria desenvolvida em *Crónica Sarracena* de Pedro del Corral (cerca de 1430), na continuação da matéria da lenda recolhida na *Crónica do Mouro Rasis*, respeitante à lenda do Rei Rodrigo, também aproveitada por D. Pedro, Conde de Barcelos, na *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Pinto-Correia, 2003:60, 131).

comandava grande armada”, mas é dito que a conquista parecia acontecer de um golpe só “pondo o pé em terra firme, toda a terra conquistava”.

O romance não só menciona pelo nome personagens históricos, D. Rodrigo, D. Juliano, Dona Cava, D. Opas, como também os topónimos exactos e reais relacionados com a história, Ceuta (Ceita no texto) e Guadalete, nome do rio perto de qual a batalha provavelmente teve lugar, razão pela qual se chama a Batalha de Guadalete.

Como se pressupõe que o público conhece bem a lenda, não há explicações detalhadas, mas a narração flui até o cúmulo em que “Toda a Espanha se converte em poderosa moirama”, apesar de já antes estar anunciado o fim “serás dentro em pouco escrava”, talvez para mostrar que tudo aconteceu duma maneira muito rápida e que a invasão já estava predestinada como consequência do ato de D. Rodrigo. Realmente naquele tempo os Cristãos achavam que os sucessos e insucessos neste mundo se mediam pelo critério da nossa fé, assim o avanço do Mouros foi visto como sinal do fim do mundo, e ao mesmo tempo como o castigo de Deus para os pecados dos Cristãos.¹⁰⁵

O autor John R. Burt no seu artigo “The motif of the fall of the man in the *Romancero del rey Rodrigo*” afirma que em todos os romances associados com a lenda sobre D. Rodrigo pode observar-se um paralelo entre a perda de Espanha e a Queda do homem.¹⁰⁶ A Espanha antes da invasão é comparável ao Paraíso “ flor do mundo”, “terras benditas”, mas o rei desmesurado com o seu crime provoca o castigo não só para si próprio, mas para todo o país.

No mundo de iletrados estas narrativas orais eram uma maneira de transmitir uma ordem do mundo e ensinar os valores através de exemplos, positivos e negativos. A apresentação dum personagem como *exempla a contrario*, como neste caso é o rei Rodrigo, e as consequência graves da sua traição, serve como um procedimento didático. “Tal é o caso do excesso, bem como da traição que frequentemente daí decorre. Equacionadas ambas com o demoníaco, estas “falhas” e/ou “perfidias” concentram em si grande parte dos terrores que povoaram o imaginário medieval, sendo entendidas como as piores ameaças à ordem social e ao sistema de valores vigente.”¹⁰⁷

¹⁰⁵ Kursar, 2003:134

¹⁰⁶ Burt, 1978:435.

¹⁰⁷ Dias, 2000: 102.

O mundo medieval era violento e instável, por isso a paz e a harmonia tinham um valor alto, e “qualquer manifestação contrária ao prosseguimento da “boa harmonia” era, naturalmente, entendida como atentatória à sociedade no seu todo e não são poucas as obsessões e as desconfianças decorrentes de tais situações.”¹⁰⁸

No caso do nosso romance, o rei como representante do seu país comete a traição, todo o país é castigado com a invasão dos Infieis, o Paraíso e a harmonia são perdidos, e a dimensão do castigo torna-se ainda mais pesada pela dimensão religiosa porque o Inimigo do país é simultaneamente o inimigo da Cristandade.

É interessante verificar como o romance está carregado com personagens negativas. Apesar de chamar-se a traição de D. Julião parece que o principal traidor é D. Rodrigo “rei sem alma e sem palavra”, e até os Mouros como um denominador de negativo *par excellence*, neste contexto parece que são a simples ferramenta de vingança, ou até de castigo de Deus, porque o rei violou, não só a Cava, como também a palavra dada ao seu pai.

No mundo medieval, onde predominam iletrados, a palavra tem uma força especial, razão pela qual a literatura oral teve tanto sucesso. O valor da palavra é enorme pois a reputação do homem dependia de cumprimento do dever de “manter a sua palavra”.¹⁰⁹ Mas aqui de traidor são chamados os três personagens do romance, D. Julião, D. Opas e D. Rodrigo, uma traição é causa da outra que é consequência da primeira, o que acaba por provocar a perda de Espanha, portanto podemos interpretar também que a invasão foi castigo para as desavenças entre os Cristãos¹¹⁰, comprovado igualmente por o texto deixar claro que todos lutaram como guerreiros valentes, mas a derrota foi inevitável.

Na realidade, a Espanha foi conquistada duma maneira tão fulgurante porque não existia unidade e defesa organizada, o que no romance em análise se pode ver representado no ato de traição e na discórdia que resulta daí. O convite do D. Julião pode interpretar-se como uma mensagem didáctica, que cada discórdia entre os Cristãos é um convite aberto para os Infieis. É interessante verificar que, de alguma maneira, D. Julião está desculpado porque ele queria vingar sozinho a filha, mas a enfermidade não

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp.103.

¹⁰⁹ Le Goff, Jacques, 1989: 27.

¹¹⁰ Dias, 2000:149-150.

permitiu, e pensou bem antes da sua decisão, “sete noites pensa o conde, todas las sete pensara”,¹¹¹ mas não conseguia encontrar outra solução, o que nos leva outra vez a ter de considerar a mão do destino. Também não é para ignorar o facto que D. Julião se encontrar num enclave em terra moura, que era Ceuta, portanto apesar de tratar-se de um conflito entre dois Cristãos, pode também espelhar o medo daquilo que vem de além-mar.

Dona Cava, apesar de ter um papel passivo, é o motivo de disputa, “No fundo, e independentemente das situações concretas a que a narrativa se possa ligar, estas mulheres acabam por assumir aqui o papel do feminino fatídico, enquanto figuras paradigmáticas e exemplares de uma imagem mental específica, reencontrando assim as personagens arquetipais de Eva ou da sua congénere greco-latina, Pandora”¹¹², neste caso, o conteúdo da caixa de Pandora seria a discórdia.

O que podemos concluir quanto à imagem dos Mouros neste romance? Que são apresentados como um castigo equivalente à expulsão do Paraíso, um exército forte, grande e bem armado liderado pelo seu rei, que derrotou completamente D. Rodrigo e conquistou a Andaluzia e Granada. Um exército sem cara ou características, genericamente chamados de “perros”, expressão que podemos encontrar na maioria dos romances do *corpus* como um insulto comum. Portanto sem detalhes e descrições¹¹³ podemos dizer que representam uma força, uma consequência, e duma maneira simples, um Inimigo que teve o papel que teve porque os Cristãos lhe deram essa oportunidade.

É interessante mencionar a conotação religiosa de traição. Lúcifer como primeiro traidor primordial, Judas como traidor de Cristo, e Maomé “dada a expansão da religião por ele difundida, pode ser ainda considerado como o protótipo de todos os heresiarcas, solidariamente empenhados na traição da ortodoxia”¹¹⁴ o que terá feito com que os Judeus e Muçulmanos sejam identificados, em extensão, como portadores destes defeitos e, de certa forma, traidores inatos.

¹¹¹ O número sete é um dos números mais usados, pela simbologia que leva como um número dos septenários religiosos – os sete dons de Deus, os sete sacramentos, os sete pecados mortais etc. (Le Goff, 1989: 27-8). De outros números, usa-se bastante o três, muito usado quando ligado a atores, animados ou inanimados (Pinto-Correia, 2003:38).

¹¹² Dias, 2000:128.

¹¹³ Os romances são pouco descritivos, caracterizados por um ou outro breve apontamento e escasso uso de adjetivos. Um lugar importante ocupa a narração, como introdução ou ligação entre os diálogos, que predominam. O verbo quase sempre está no presente ou no imperfeito do indicativo (muitas vezes substituído pelo condicional) para deixar a sensação de atualização de intriga, acentuado ainda mais com o “processo mimético por excelência: o diálogo.” Mas na maioria dos casos, a personagem que fala está indicada somente pelo intracontexto, não está apresentada, nem os diálogos têm anotações didascálicas. (Pinto-Correia, 1984:34)

¹¹⁴ Dias, 2000:107.

Na épica croata, como vamos ver mais adiante, os traidores eram principalmente os convertidos, ou os governadores cristãos que se puseram ao serviço do sultão. O medo da conversão também ocorre no romanceiro português, expressado principalmente na condenação da relação amorosa entre um Mouro e uma Cristã.¹¹⁵

O Romance “**O Cid defende a cidade de Valência**”¹¹⁶ também é da tradição castelhana, e será proveniente de cantares de gesta.¹¹⁷ Trata-se dum episódio que se baseia num passo do *Poema del Mio Cid* a partir de uma versão anterior à recolhida no manuscrito de Per Abat (1307).¹¹⁸ O romance está assente numa verdade histórica, mas à medida que se ia transmitindo acrescentava-se o lado lírico. Já Ramón Menéndez Pidal, se referia à parte importante do lirismo nos romances, definindo-os como composições épico-líricas, e como João David Pinto-Correia afirma, a fragmentação dos cantares de gesta encontra parte da sua explicação na possibilidade de os episódios ou de sequências isoladas dos conjuntos mais longos terem sido desenvolvidos numa direcção lírica a partir de situações épicas de base. Neste romance a imagem colectiva dos Mouros é substituída por um único indivíduo, e mostra o encontro com o Mouro, que tem cara e voz, e apesar de não constar em nenhuma das versões aqui apresentadas, outras antologias nos revelam que se trata de rei mouro *Búcar*.¹¹⁹ Esse encontro entre dois indivíduos, o Mouro e a filha de Cid apresenta uma marcada tendência que sugere que se trata de um aproveitamento lírico, portanto, nalgumas versões é desenvolvido o aspecto sentimental da ligação entre o Mouro e filha de Cid, “de uma situação inicial de recurso ao elemento feminino como ardil, passa-se para um inesperado e efetivo enamoramento da filha do Campeador pelo mouro.”¹²⁰

¹¹⁵ “A grande obsessão segregacionista era a de evitar as misturas étnicas através de contactos sexuais”, não era tolerado nem quando o homem era cristão, e muito menos quando a mulher era cristã. (Mattoso, 2011: 187)

¹¹⁶ PF(I): 157-166.

¹¹⁷ Pinto-Correia, 2003:60.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp.132. A prosificação do mesmo cantar encontra-se na *Crónica de Veinte Reyes*; também foi aproveitada na *Crónica Geral de Espanha de 1344* (cap. 637 e 638). (*Ibidem*, pp.151)

¹¹⁹ Por exemplo, *Ibidem*, pp.150.

¹²⁰ 2003:34

O rei Cid manda a sua filha para seduzir e entreter o Mouro enquanto ele vai preparar o ataque¹²¹, mas a filha não consegue fingir até ao final e avisa ao Mouro das intenções do seu pai, em algumas versões já é demasiado tarde em outras ele consegue escapar. As questões que se impõem aqui é por que a filha desistiu de fingir e ajudou-o a fugir? A sua tarefa era seduzir ao Mouro, apesar de não saber nada de amores, e durante a conversa em que o Mouro respondeu positivamente às suas palavras podemos concluir que se enamorou. Como se trata de uma figura feminina que, se calhar por fraqueza e inexperiência, em vez de guardar até ao final lealdade ao seu pai, cai nos sentimentos. Isto é algo que nos romances do nosso *corpus* vamos encontrar mais do que uma vez. Podemos assim concluir que há uma diferença marcada entre a atitude de actores masculinos como decisivos e firmes, enquanto que dos femininos nunca se sabe o que esperar, e que a mulher, em certa medida também, é o representante do Outro. Vista como instável, fraca e inferior em relação ao homem, sempre representa um certo perigo de dentro.

O Mouro é o perigo de fora, é o Outro que tem o seu espaço como tal. O rio Guadiana¹²² marca aqui outra vez a fronteira (o Mouro tenta escapar para a sua terra, mas no momento em que está a passar o rio, é mortalmente ferido). Em termos de imaginário, para criar o outro lado de onde vem o Outro, é preciso ter uma fronteira clara, e é interessante quantas vezes esta é representada pelo rio. Mesmo hoje em dia as fronteiras são muitas vezes elementos geográficos como montanhas, rios, mar, e na geografia de Portugal é óbvio porque a fronteira aquática tem tanta presença.

A frequência do uso da denominação “perro” nos romances do *corpus*, como maneira de inferiorizar o inimigo, é outro elemento que chama atenção. Uma explicação nos oferece Barros Dias, “Com efeito, no plano do imaginário, um desterrado era um marginal relativamente a esta sociedade, donde a facilidade da comparação com os animais selvagens que, também eles, vivem no exterior da civilização. Neste contexto, o facto de muitos exilados se dirigirem para terras muçulmanas ganha um redobrado sentido pois, na literatura cristã medieval, frequentemente, os mouros não eram

¹²¹ Manda-a arranjar-se “Vesti-vos vós, minha filha, vesti-vos d’ ouro e prata” (versão 42), ou buscar a almofada e bordar (versão 159), o que é uma actividade tipicamente feminina que não levanta nenhuma suspeitas.

¹²² Na versão 37 “rio Verde”, PF(I): 160.

considerados como seres absolutamente humanos.”¹²³ O que mostra uma certa falta de conhecimento de quem eram os Mouros, entre a população cristã, e ousar dizer, mistificação e mitificação . O verso “Valha-me o Deus dos moiros”¹²⁴ também dum ângulo diferente corrobora o mesmo, pois por falta de informação sobre o nome do Deus muçulmano e/ou maneira como o invocam, puseram na boca do Mouro uma frase típica para um Cristão. Trata-se dum processo que Edward Said chama de “domesticação do exótico”¹²⁵. Algo que nos parece estranho e longínquo ganha o estatuto de mais ou menos conhecido, razão pela qual não o julgamos como completamente novo, ou completamente conhecido, mas numa categoria intermédia, como versão de algo já visto. É um método de controlar o que nos parece ameaça à já consolidada visão do mundo¹²⁶, e por isso ajustamos à nossa medida o que não conhecemos.

Uma imagem plana e repetitiva trespassa os romances, o que, vamos ver durante a análise do *corpus*, configura as várias maneiras de mostrar superioridade em relação ao inimigo. Na versão 34, o Mouro dirige-se ao Cid como “meu senhor” com o que obviamente se quer mostrar o respeito do Mouro pelo Cid¹²⁷, mesmo no momento em que está a ser mortalmente ferido por ele. Aqui até podemos dizer que pelo momento lírico o Mouro ganhou um papel romântico e servil, o que é ainda mais acentuado com a perspectiva escolhida em que o Cid e a sua filha estão a olhar o Mouro de cima, da sua torre para baixo, o que neste caso se torna um tropo de Orientalismo, colocando-se a si no alto, acima do inimigo¹²⁸ e assim mostrando a sua supremacia em todos os sentidos.

O romance “**Abenámar**” é classificado por Correia como um dos novelescos, e entre eles em “presos e cativos”¹²⁹, enquanto Pere Ferré o incluiu em “épicos e históricos”; e o romance “O mouro cativo”, que na realidade é outra versão do mesmo romance, está por sua vez em “presos e cativos”. Também muitas vezes este romance está

¹²³ 2000:135.

¹²⁴ Versão 42, PF(I): 166.

¹²⁵ Said, 1999:84.

¹²⁶ Kursar, 2003: 134-5.

¹²⁷ Trata-se de “cross-religious sympathy” característica para romances fronteiriços onde os oponentes mostram respeito um para outro, sendo um dos elementos que “Muslim men address their Christian opponents as *amigo*”. (Mirrer, 1996:49)

¹²⁸ Burshatin, 1985: 102.

¹²⁹ Pinto-Correia, 2003.

intitulado como “Canta, mouro, canta, mouro”¹³⁰. O romance explora a situação de um Mouro cativo que voltará à prisão por não aceitar a sua libertadora como esposa, mas apenas como escrava.

Este romance parece-nos que também tem uma função didáctica moral, onde se quer mostrar pelo exemplo o que acontece quando uma mulher cristã se apaixona pelo muçulmano e quer fugir com ele e casar-se, e também diz o que é certo fazer: Deixá-lo na prisão onde ele pertence, em condições duras porque é isso que merece. Aqui podemos ver aquilo que já tínhamos dito antes, que por considerar que todos os Muçulmanos são traidores por seguir Maomé, o Mouro é visto como protótipo de traidor, porque apesar de ela o querer ajudar a sair da prisão a sua resposta é, e em algumas versões só depois de já fugir:

Não te levo por esposa, nem te levo por amiga,
levo-te por uma escrava dos dias da tua vida.¹³¹

Este diálogo cumpre a sua função didáctica que é mostrar que aos Mouros não se pode crer. Parece-se um pouco com as histórias que os pais contam às crianças e que dizem que não se deve falar com as pessoas desconhecidas porque pode ser perigoso, e se considerarmos que as mulheres eram vistas como crianças, consideradas dependentes e não confiáveis, então podemos concluir que a mensagem é a mesma. Neste contexto podemos comparar os Mouros aos Ciganos que foram (ou ainda são) usados como personagens negativas que roubam as crianças, o Outro que vem de longe, não pertence aqui, e é preciso evitar.

Aqui o Mouro é desconhecido, perigoso, especialmente posto em relação com uma mulher que é sempre considerada fraca, aquela que precisa de protecção, e neste caso sendo ela cristã, pode-se esperar que se fugir com ele, vai ser a mulher que vai mudar a religião, e não o Mouro. Em algumas versões aparece a figura do pai que vem vigiar a filha, ou a filha deixa o Mouro fugir e pelo caminho percebe as suas intenções,

¹³⁰ O que nos parece “verdadeiro” nome porque esse é o *incipit* do romance, enquanto o nome “Abenámar” parece ser uma contaminação pelo “Romance de Abenámar” que trata um tema diferente e onde o protagonista mouro leva esse nome.

¹³¹ PF(I): 167.

para depois chamar o pai que o castigue. E neste aspecto também se vê a semelhança com as histórias para crianças que têm como conclusão que é preciso obedecer aos pais.

Quanto à imagem do Mouro também é importante salientar que ele pertence à classe nobre o que podemos ver pela referência que é feita aos palácios que tem a sua família:

- No alto daquela serra, defronte da mouraria,
de quem são aqueles palácios que tanto resplandeciam?
- Um era de minha mãe e outro duma irmana mía;
Aquele que mais resplandece é duma esposa qu' eu tinha.¹³²

Mais adiante vamos ver que o Mouro, como representante do negativo, é sempre de classe nobre, só quando se trata de um conjunto de Mouros (em momentos de luta) podem ser guerreiros, mas os que são mais individualizados sempre levam um sinal que mostra a sua classe.

No romance “O Cid defende a cidade de Valencia”, o Mouro fala sobre o seu cavalo, dizendo que não há nenhum mais rápido, excepto o filho da sua égua que ficamos a saber está em posse de D. Cid. Ter cavalo é também sinal de classe nobre¹³³, especialmente um que mostra características superiores, o que também mostra que o seu dono não é um cavaleiro simples.¹³⁴

Aqui podemos explorar um pouco mais a importância do cavalo “Babeca” como adjuvante da modalidade do “poder”, fazendo um paralelo com os acontecimentos históricos. Meio século antes do tempo do Cid, em 1002, com a morte de Almançor terminou a glória de califado espanhol e 30 anos depois Córdoba já não era capital, tendo o território sido dividido entre vários governadores independentes. Assim Valência foi governada por Al-Cádir que numa oportunidade chamou o Cid para o ajudar a pôr fim a uma rebelião dos seu súbditos. Por volta de 1093, ao saber do assassinato de Al-Cádir, o

¹³² PF(I): 167.

¹³³ O “Prestígio crescente do combatente a cavalo, comprovado pela permanência de um certo aspecto sagrado associado àquele animal nas culturas das estepes” e “relação existente entre os custos cada vez mais elevados da guerra e do equipamento militar” leva ao “alargamento da distância socioeconómica e sociojurídica que separa os armados e desarmados.” (Franco Cardini *apud* Le Goff, 1989:58)

¹³⁴ Aliás uma das versões espanholas leva o nome “Romance del rey moro” (Le Strange 2013: 88), e em outra “Huye el moro Búcar del Cid” (*Ibidem*, pp.86) também se menciona o seu cavalo “Babieca” que o ajuda na fuga ao Cid.

Cid atacou o príncipe almorávide de Marrocos que os Muçulmanos de Valência tinham chamado, e após 19 meses de cerco da cidade conseguiu tomá-la em junho de 1094. O rei Búcar foi comandante de exercito almorávida, e muitas vezes mencionado em romances que falam sobre acontecimentos deste período¹³⁵, portanto, neste contexto, o roubo do melhor cavalo mouro pode simbolizar o retomar do poder.

“**Batalha de Lepanto**”¹³⁶ é um romance noticioso, isto é, informa sobre um acontecimento. Segundo R. Menéndez Pidal, não se tradicionalizou senão numa época muito moderna, o que se pode explicar pela sobrecarga de dados e circunstâncias. O romance diz respeito à batalha do mesmo nome travada em 7 de Outubro de 1571¹³⁷ na Grécia contra os Turcos, e para nosso trabalho vamos usá-lo principalmente para explicar quem se designava com a palavra “Mouro”.

Etimologicamente, a escrita geográfica construiu a palavra Mouro como termo genérico. A palavra deriva de latino “maurus”, adjectivo que designa alguém da Mauritânia, região no Norte de África (diferente da Mauritânia presente) dividida em duas províncias descritas pelos geógrafos clássicos. Mas a sua posição variava bastante, porque enquanto o nome Mauritânia correspondia a antigas províncias romanas Mauritania Caesariensis e Mauritania Tingitanis que correspondem ao que é hoje Marrocos, a expressão foi usada às vezes não só para designar todo o Norte de África, mas ainda para todo o continente africano, razão pela qual existiam Mouros brancos e negros. Assim desde muito cedo o termo “mouro” foi aceite pelos escritores ocidentais como sinónimo de africano. Tanto variava o significado da palavra na Idade Média, que até o século VIII “Mauritânia” passou a ser uma palavra como “Cristandade”, e por isso variava consoante o contexto, em consonância com a amplitude do termo Mouro. Assim, Mauritânia, de uma região específica em África passou a ser uma zona determinada pela diferença religiosa, linguística e racial, em outras palavras, o que era e onde era dependia de quem olhava.¹³⁸

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 85-6.

¹³⁶ PF(I):179.

¹³⁷ Pinto-Correia, 2003:132.

¹³⁸ Blackmore, 2006: 29.

Cristãos e Europeus deram aos invasores muçulmanos vários nomes: Sarracenus, Maurus, Ismaelitus e Agareus, na Idade Média, designavam adeptos do Islão, enquanto que a primeira conotação proto-étnica foi reprimida para segundo plano pelo alargamento do Islão aos território não-árabes, o que teve como consequência a inclusão de vários povos diferentes neste conjunto semântico.¹³⁹ Portanto as denominações Sarraceno ou Mouro não designavam só os Árabes étnicos, mas sim todos os povos islamizados como Turcos, Berberes ou Persas.

Da mesma maneira, sob a impressão da invasão do Império Otomano “turco” no século XV, na mente europeia, os Sarracenos foram projectados nos Turcos. Na realidade, esta designação de maneira nenhuma correspondia à realidade deste império multiétnico, e como entidade geográfica e política não existia até final da Primeira guerra mundial.¹⁴⁰ Acresce o facto de os Otomanos em sentido estrito, portanto os membros da dinastia e da classe governante, usavam a palavra com uma conotação pejorativa de “camponês”, “primitivo” etc.¹⁴¹

Em Portugal, os termos relacionados com “Mouro” são “Sarraceno” e “Árabe”¹⁴², mas neste romance que trata da célebre batalha contra os Turcos, mostra algo muito interessante. Em cinco das sete versões o Turco é chamado de Mouro. Também se usa o termo “mouraria” ou “moirama”, e nesse aspecto é muito interessante o verso “D. João manda um cativo ao rei mouro da Turquia”. Tudo isso nos mostra que aqui Mouro é equivalente de Muçulmano, ou seja combinação de Inimigo e Infiel, portanto ultrapassa completamente a designação de Muçulmano do Norte de África.

Para o nosso trabalho este romance impõe a pergunta, será que Mouro no romanceiro português representa um Muçulmano de qualquer parte do mundo, ou só o Muçulmano Inimigo (de qualquer parte do mundo)?

Historicamente, a Batalha de Lepanto foi um dos sinais de sintoma da crise e do início da queda da força otomana, que em breve se mostrou também nos Balcãs, este é, pois, um ponto de ligação indirecta entre a história portuguesa e a croata.

¹³⁹ Norman *apud* Kursar, 2003: 135.

¹⁴⁰ Nekić, 2012: 81.

¹⁴¹ Kursar, 2004: 29.

¹⁴² *Ibidem*, pp.30.

Os próximos três romances do *corpus* estão no grupo dos romances carolíngios, que assentam na figura central de Carlos Magno e daqueles que o acompanhavam, chamados de Doze Pares de França, apesar de nem todos terem sido imortalizados como personagens literários. Dos que o foram, uns foram inspirados no referente histórico, e outros produzidos pela própria lenda, mas todos fazem parte daquilo a que Correia chama de “universo configuracional carolíngio”¹⁴³, marcado por personagens específicos (como Roldão, D. Beltrão, Marquês de Mântua, Gaifeiros, entre outros), que se encontram relacionados com determinados espaços (Roncesvales, Umbria, por exemplo) e tempo (de referência medieval). Portanto, mais uma vez acentuamos a importância de uma perspetivação histórica, tendo em mente a formação dos romances por etapas “desde a realidade referencial carolíngia e a formação da lenda, com passagem pela literatura culta ou institucionalizada, até à sua sobrevivência ao longo dos séculos na literatura popular tradicional”¹⁴⁴, tratando-se da espessura da história de doze ou onze séculos relativamente a alguns dos heróis e acontecimentos.¹⁴⁵

Relativamente ao contexto da imagem dos Mouros nos romances carolíngios é importante salientar a influência de clérigos e letrados ligados a Santiago de Compostela na articulação da tradição carolíngia com a matéria religiosa, que depois transmitiam aos peregrinos que vinham de todos os pontos da Península Ibérica e também da Europa. Assim eles também têm o seu mérito na difusão dos percursos lendários de Carlos Magno e de seus Pares, que ficaram indissoluvelmente ligados à história da Península.¹⁴⁶ É interessante verificar que um novo aspecto da lenda, o dos heróis guerreiros que defendem os valores cristãos perante os pagãos e infiéis Mouros, tenha sido acrescentado mais tarde, nos séculos XI a XIV, quando os cantares épicos privilegiarão a figura e os feitos de Carlos Magno e dos seus valorosos companheiros, os Pares de França.¹⁴⁷

¹⁴³ 1994:70.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 71.

¹⁴⁵ Quase sempre se trata dos séculos entre VIII e XI.

¹⁴⁶ Esses letrados e clérigos foram influenciados pela *Historia Karoli et Rolandi* datada, segundo Pierre David, de entre 1050 e 1165, em cuja elaboração, juntamente com os dados fornecidos pelos documentos historiográficos, já deverão ter tido muito peso os contributos da tradição oral. A obra em questão foi responsável pelo enriquecimento e pela ampla difusão do perfil lendário ou mítico de Carlos Magno, não só na Península Ibérica, como também por grande parte da Europa. (Pinto-Correia, 1994: 96-7)

¹⁴⁷ *Ibidem*.

É um exemplo de transformação de episódios históricos no espelho da necessidade de tempo, ou como afirma Pinto-Correia

O episódio cruzadístico-guerreiro de Roncesvales, historicamente confinável a uma pequena escaramuça, começava a ser exaltado pela comunidade internacional, sobretudo franco-hispânica, como exemplar, numa perspectiva cristã de heroísmo, humanamente sem sucesso, mas sobrenaturalmente rico em resultados. A esperança de uma fé cristã militante transformava, a exemplo da própria aventura de Cristo, um insucesso histórico numa antevisão da vitória sobre o inimigo da Fé.¹⁴⁸

A tradição oral portuguesa apresenta-nos uma abundância de temas heróicos, sobretudo nos romances carolíngios, como na “**Morte de D. Beltrão**”¹⁴⁹ derivado de um cantar de gesta do ciclo de *Roncesvalles*.¹⁵⁰ É um romance de características épicas, que explora a busca de D. Beltrão (ou Valdevinos, forma popular de Balduino) por seu pai, depois de ter sido notada a sua ausência na hora de combater. Da informação que vem do adjuvante que encontra durante a procura, em algumas versões um Mouro, em outra lavadeiras, fica a saber que o cavaleiro está morto. O pai de D. Beltrão atribui as culpas dessa morte ao cavalo, que nesse momento começa a falar e defende-se das acusações.

Existem várias questões respeitantes à existência real dos heróis que aparecem como protagonistas dos romances, no caso de D. Beltrão aceitamos a opinião de Menéndez Pidal e Correia que defendem que ao princípio foi o real histórico, depois escolhido como personagem pela comunidade e aproveitado para as transformações que caracterizam a literatura oral.¹⁵¹

Na matéria lendária dos carolíngios, retiveram-se factos e personagens, quer positivos, quer negativos, o que é visível neste romance também. Mas aqui a imagem do Mouro não é negativa, ele tem o papel de adjuvante e centra o seu auxílio no domínio da informação ou do “saber”, o que ajuda o sujeito a encontrar o objecto da sua busca. O facto de em algumas versões os adjuvantes serem lavadeiras, alguém que por acaso se encontra pelo caminho, a fazer o seu trabalho, não se poderia interpretar como sinal de

¹⁴⁸ 1994:98.

¹⁴⁹ PF (I): 210.

¹⁵⁰ Pinto-Correia, 2003:61.

¹⁵¹ Mais detalhes sobre diferentes opiniões quanto à origem do romance em Pinto-Correia, 1994:260-3.

que os Mouros, tal como as lavadeiras, pertencem àquele lugar? Por outro lado, o pai pergunta se o seu filho está cativo entre Mouros para pagar o resgate, portanto o estado da guerra está implícito.

Quando se lhe dirige para perguntar se viu o seu filho, o pai de D. Beltrão chama-lhe “bom moiro”, apesar de um verso antes o “narrador” usar a expressão “perro moiro”, e o Mouro responde usando a palavra “amigo”.

Volta atrás o velho triste, voltou por um areal,
viu estar um **perro moiro**, em um adarve a velar.

- Por Deus te rogo, **bom moiro**, me digas sem me enganar,
cavaleiro de armas brancas se o viste por ‘qui passar,
ontem à noite seria, horas de o galo cantar.
Se entre vós está cativo, a oiro o hei-de pesar.
-Esse cavaleiro, **amigo**, diz-me tu que sinais traz.

(...)

-Esse cavaleiro, **amigo**, morto está nesse pragal ¹⁵²

O que nos mostra esta citação é uma posição neutra ou até positiva do Mouro que fornece a informação necessária e, o que é importante, não representa ameaça. A alternância entre ser chamado “perro” quando ainda não sabemos o seu papel na narrativa, e “bom” quando se trata do pedido, com a resposta do Mouro dizendo “amigo”, muda o tom da conversa de tal maneira que até podemos esquecer que se trata de encontro entre um Cristão e um Mouro.

No romance “**Bernardo e Valdevinos**”¹⁵³ já encontramos o autêntico Valdevinos, sobrinho ou filho de Ogeiro o Danês, ou Marquês de Mântua, que é procurado pelo primo Bernardo, e depois por este encontrado ferido por uma espadeirada de um Mouro que diz que vai fazer o mesmo a Bernardo. Segue-se o combate, que termina com a vitória de

¹⁵² PF (I): 211.

¹⁵³ PF (I): 192.

Bernardo e a morte do seu adversário. O romance deve provir de um episódio de *Canção de Saisnes*.¹⁵⁴

A imagem do Mouro aqui é a dum Adversário, já não se trata de um Adjuvante mas de um Inimigo cuja superioridade física é acentuada.

O mouro branco no cavalo parece uma torre erguida
sete palmos tinha de ‘spádua e três de cara comprida’¹⁵⁵

O facto de o Mouro ser também gigante valoriza ainda mais a vitória de Bernardo,

Tu mataste o maior mouro, que lá na mourama havia.¹⁵⁶

É interessante o detalhe, que nem todas as versões mencionam, de que se tratava de um “mouro branco”. A explicação se calhar pode ser que se tratava de um Mouro do Norte de África com cor de pele parecida com a dos Portugueses, ou que se tratava dum Cristão renegado, ou simplesmente de alguém cuja raça não correspondia à imagem geral dos Mouros, mas sendo um Muçulmano é chamado assim. Como a Península Ibérica na Idade Média era um cadinho complexo de sociedades e culturas em processo constante de definição e redefinição, o “mouro branco” teve com certeza o seu lugar nesta matriz.

“**D. Gaifeiros**”¹⁵⁷ é um romance que trata da busca que Gaifeiros empreende em terra de inimigos infíeis para libertar a sua mulher Melisenda. Deriva talvez indirectamente de um poema latino, *Waltharius*, de cerca de 930.¹⁵⁸

Depois de ser censurado por seu tio D. Roldão por jogar as távolas em vez de ir libertar a sua mulher, cativa de Almançor em terras de moirama, D. Gaifeiros parte para Sansonha e aí encontra um informador que lhe indica em que palácio está cativa Melisenda. Eles conseguem escapar mas os Mouros dão o alerta. Não podendo evitar a batalha, D.

¹⁵⁴ Mais sobre a origem deste romance em Correia, 1994: 263-9.

¹⁵⁵ PF (I): 192.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 194.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 228.

¹⁵⁸ Millet e Costa Fontes *apud* Pinto-Correia, 2003:169. Mais sobre a origem deste romance em Pinto-Correia, 1994:269-276.

Gaifeiros leva a mulher para um bosque e vem combater os Infieis, vencendo-os. Regressam a França onde são recebidos com grandes festejos.

A Melisinda pode ser identificada como representante do nome *Belissant*, filha de Carlos Magno, enquanto Gaifeiros tem sido relacionado com um vulto que lendariamente apresenta um perfil pouco claro, mas é muito provável que o seu referente histórico seja Walter, duque de Aquitânia, depois transformado pela lenda no protagonista de vários romances da tradição peninsular.¹⁵⁹

Gaifeiros é censurado por passar o seu tempo a jogar em vez de fazer o seu dever.

- Para isso és, Gaifeiros, para os dados arrojjar;
não para ir tomar damas, com a moirisma jogar.¹⁶⁰

Mas apesar disso apresenta o maior número de valores positivos entre o grupo de três romances carolíngios do nosso corpus. A busca realiza-se, o objeto-sujeito da busca (Melisinda) encontra-se viva e é libertada. Em “Bernardo e Valdevinos” o Valdevinos é encontrado, mas ferido ou até morto, mas o seu agressor também é morto por Bernardo e em “Morte de D. Beltrão” D. Beltrão encontra-se morto e a sua morte deve-se a um “não saber fazer”¹⁶¹ por ser ainda jovem e teimoso.

Tal como os actores, assim os espaços também podem ser apreciados positiva ou negativamente. E nesse sentido o espaço é muito importante para marcar o Outro, assim temos o “espaço cristão”, axiologicamente considerado positivo, e o “espaço dos Mouros”, considerado negativo. De notar é que os romances de busca, que são os três romances carolíngios do nosso *corpus*, sempre se realizam no espaço do Outro, e representam uma mais valia para o sujeito que, realizando a busca no “espaço dos Mouros”, mostra coragem e audácia. “A valorização da busca é tanto maior quanto tem lugar num espaço considerado negativo.”¹⁶² Na “Morte de D. Beltrão” e em “D. Gaifeiros” o espaço é obviamente dos Mouros enquanto que em “Bernardo e Valdevinos” só implicitamente se identifica que se trata de terra dos Mouros, ou então, também se

¹⁵⁹ Pinto-Correia, 1994:274.

¹⁶⁰ PF (I): 228.

¹⁶¹ Pinto-Correia, 1994:461.

¹⁶² *Ibidem*, pp. 463.

pode pressupor, espaço cristão invadido pelos Mouros.¹⁶³ É o “dentro” que Correia chama de “espaço endotópico” e o “fora” que é o “espaço exotópico”. Outros romances do *corpus* situam-se no espaço cristão, portanto “interno”, mas mesmo assim os sujeitos que fazem impor os seus interesses egoístas em oposição ao valores colectivos do ponto de vista axiológico são valorizados como negativos (por exemplo “A traição de D. Julião”). Concluimos assim que, como os romances do nosso trabalho são baseados nos valores da ideologia aristocrático-guerreira, tudo o que está fora do conjunto destes valores colectivos (que são da Ordem Social, Cavaleiresca e Religiosa¹⁶⁴) é Outro e sujeito a sanção. Assim sendo, é o colectivo que está em cima de tudo, e o Outro está em oposição a Nós e não a Eu. Mesmo “as actividades de iniciativa individual” são negativamente apreciadas, assim, na “Morte de D. Beltrão” será responsabilizado o próprio D. Beltrão, na intervenção do cavalo, por imprudência e temeridade. Em “Bernardo e Valdevinos”, Valdevinos foi à caça sozinho e por isso foi ferido pelo Mouro, juntando-se o facto que é muito novo e inexperiente. Em “D. Gaifeiros”, a personagem principal joga por sua conta, quando “por exigência do conjunto de valores investidos intratextualmente”¹⁶⁵ deveria ir libertar a sua mulher.

Correia distingue três coordenadas principais para a análise dos protovalores e valores semanticamente investidos nos romances carolíngios, designados como Cristão vs. Infiel (ou Mouro); Colectivo vs. Individual; Masculino vs. Feminino.¹⁶⁶ A mais interessante para nós é obviamente a primeira. O que podemos notar em todos os romances do nosso *corpus*, (e não só nos carolíngios), é que os Cristãos e o espaço cristão são valorizados positivamente, enquanto que os Mouros o são negativamente. As excepções existem, nomeadamente quando o Mouro, provendo as informações necessárias, é posto ao serviço dos interesses cristãos (Morte de D. Beltrão), e quando o actor cristão é infractor relativamente à segunda coordenada mencionada por Correia, como por exemplo D. Rodrigo, sancionado pelo seu comportamento individualista. Aqui mais uma vez sublinhamos que o “colectivo” não significa que se trate de algo executado colectivamente, senão “o lexema serve para nos referirmos a tudo quanto é determinado

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 464.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 170-1.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 482.

pelo universo colectivo de valores” não esquecendo que “esse *colectivo* tem como seu metonímico representante o estrato social *nobreza*, subordinado ao *rei* e acatador da /Ordem Religiosa/”.¹⁶⁷

Por que razão são importantes o “colectivo” e a “nobreza” para a primeira coordenada, e para o nosso trabalho? Porque são os elementos que formam a base, em relação à qual é formado o Outro. Por exemplo, nos romances carolíngios, que dos do nosso *corpus* são todos também romances de busca, a nobreza está encarregada de “fazer valer a /Ordem Cristã/ perante a /Ordem (Desordem) Infiel/”.¹⁶⁸ Universo de valores codificados para a colectividade e principalmente para a nobreza pressupõe a Ordem Social, a Ordem Familiar e, quase sempre, também a Ordem Religiosa. Quem abandona este universo auto-atribui-se uma “iniciativa individual” pseudo-valores, ou contravalores e sempre vai estar submetido a sanção.¹⁶⁹

A terceira coordenada pode-nos ajudar a tentar explicar porque não há presença de mulher Moura nos romances do nosso *corpus*? Não há dúvida que os romances se mostram como veiculadores de universos diegéticos predominantemente masculinos. É lógico, se tomamos em consideração que era dado um lugar proeminente à nobreza, pensarmos que a mulher não estará completamente excluída apesar de quase nenhum papel desempenhar na actorialização dos romances. Mesmo a mulher cristã sempre tem uma função secundária. Raras vezes se encontra investida do papel de sujeito, às vezes assume o estatuto de objecto-sujeito, como Melisenda em D. Gaifeiros, ou anti-sujeito como traidora. Mas neste caso o “versus” não quer dizer que estão numa oposição aberta entre Masculino e Feminino uns contra os outros, trata-se apenas de uma maior ou menor valorização.¹⁷⁰ Na “Morte de D. Beltrão”, em algumas versões há um Mouro como adjuvante, em outras versões a sua função é desempenhada por donzelas ou lavadeiras, o que nos leva a concluir que nos romances carolíngios a mulher tem um estatuto não

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 482

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 483.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 483.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 483-4.

muito diferente do “mouro bom, pois não representa um papel activo, simplesmente está lá para obedecer à vontade do homem aristocrático – guerreiro.¹⁷¹

O romance “**D. Garcia**”¹⁷² explora o papel da mulher traidora. Também se trata de um romance de busca porque a esposa de D. Garcia desapareceu, a sua mãe disse que foi contente com os Mouros, enquanto que a sogra diz que foi triste pedindo que a procurem, o que D. Garcia decide fazer. Como nos confirma Barros Dias, trata-se de D. Sancha, mulher do conde Garcia Fernandes que, na versão historiográfica desta história explicita a vontade de casar com um Mouro.¹⁷³

O dever de lealdade e integração da mulher (ou a sua falta) também estará subjacente a uma grande parte dos casos de traição feminina, habitualmente caracterizados pela duplicação da traição familiar a par da política. Neste paradigma, a noção de feminino negativo e ameaçador pode ainda ser acentuada pela desconfiança relativamente a tudo o que é estranho, inseguro, desconhecido e, geralmente, também longínquo, uma vez que, regra geral, as mulheres em questão vêm ou vão de ou para além fronteiras, no que se assemelham à figura do exilado.

Estas mulheres que chegam de além fronteiras e que, ao invés de se integrarem, se revelam desleais, vêm muitas vezes de França. É o caso das duas esposas do conde Garcia Fernandes de Castela. A primeira, Argentina, foge com um conde conterrâneo. A segunda, Sancha, filha do conde que levava Argentina (e a quem Sancha não hesita em trair para fugir, por seu turno, com o conde Garcia Fernandes), após uma primeira fase de entendimento, acaba por provocar a morte do marido e ainda tenta envenenar o filho, a fim de ficar livre para poder casar com um mouro.¹⁷⁴

Como sabemos, a mulher moura encontrou o seu lugar nas lendas portuguesas, onde representa algo semelhante à fada nas lendas croatas, mas no romanceiro parece que o interesse em explorar o lado exótico dos Mouros foi reprimido pela eminência da

¹⁷¹ “Os actores masculinos, como heróis ou apenas representantes da aristocracia, ocupam a quase totalidade de discursivização, e, assim, tornam perenes categorias e valores de um estrato social, mais do que de uma época.” Sobre papel de mulher nos romances carolíngios ler mais em Pinto-Correia, 1994:484.

¹⁷² PF (III): 263.

¹⁷³ 2000:127.

¹⁷⁴ Dias, 2000:125-6.

guerra. Nos romances onde se explora a relação amorosa cristão – moura, sempre a mulher é cristã e o homem é Mouro, o que achamos que mostra o medo subconsciente de roubo/cativeiro ou da fuga voluntária das mulheres cristãs, enquanto que a ideia de relação com uma mulher de outra religião pode ser cerceada pelos valores da Ordem Religiosa sendo marcada como proibida ou pelo menos indesejada.

Único romance onde no início aparece uma mulher moura é “ **A irmã cativa**”¹⁷⁵, que rapidamente se revela como sendo uma cristã cativada pelos Mouros. Em vários aspectos este romance é uma exceção. Primeiro porque é o único exemplo de contacto entre um Cristão¹⁷⁶ e uma (suposta) Moura, na mouraria ao pé da fonte, portanto no espaço de Mouros, e segundo porque depois de ser resgatada, e descobrir que o seu salvador é o seu irmão e que regressa para junto da sua família, fala com carinho sobre os Mouros com que vivia.

– A mi los moritos, padre, a mi mucho me queriam,
vamos l’escibir una carta a los moritos, padres,
y los moritos padres, mui buenos huertos tenían.¹⁷⁷

Em mais um romance, também do grupo dos “presos e cativas”, intitulado “**O cativo de renegado**”¹⁷⁸, mas só em algumas versões, aparece uma Moura . O Cristão foi preso pelos Mouros, mas como “não houve mouro nem moura que por mim dinheiro dera” foi comprado em algumas versões por um “perro judio” que lhe dava “uma vida perra”, e em outras por um Mouro com as mesmas características. Aqui podemos concluir que a denominação perro/perra não é reservada só para Mouros, mas é aplicada a qualquer indivíduo visto como desprezível, com acento a Infiel. Mas a filha do Judeu/Mouro apaixonou-se pelo cativo Cristão e deu-lhe dinheiro para resgatar-se e regressar a casa. Apesar de ter a oportunidade de ficar, casar-se com ela e assim ganhar muita fortuna ele responde:

¹⁷⁵ PF(I):471.

¹⁷⁶ Achamos que aqui também se trata de homem nobre por ter cavalo e mencionar-se que era em “El día de los torneros” (PF(I):471).

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 472.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 484.

– Eu não quero ser judio e nem turco arrenegado,
e não quero ser senhor, de todo esse teu estado,
porque trago no meu peito a Jesus crucificado.¹⁷⁹

A resposta dada é a resposta que se espera, renunciar os bens materiais em favor da sua fé. A alternância entre Judeu e Mouro só mostra que no contexto da narração é importante que se trate de um Infiel, exactamente de que religião é esse Outro, não tem muita importância. A mulher judia/moura é dócil, claramente apaixonada, não insiste que o Cristão a leve consigo mas oferece-lhe tudo que o possa ajudar na fuga, até no próprio final defende-o em frente do pai dizendo que o Cristão não lhe deve nada e por ter sido desonrada termina fechada numa torre, portanto sacrifica a sua vida em favor da liberdade do Cristão.

Como conclusão podemos dizer que o Mouro, na maioria dos romances do *corpus*, aparece com uma apreciação negativa, o que ocorre frequentemente através de um qualificativo como “perro”¹⁸⁰. É visto como Inimigo e Infiel (portanto Inimigo duplo sendo inimigo da fé também), com excepção dos romances onde tem o papel de Adjuvante do Cristão, e como tal é referido como “mourinho” ou “mourilho”. É interessante verificar que quando é sublinhada a imagem negativa do Mouro, ele pertence à classe nobre (às vezes tratando-se do próprio rei) ou quando se trata do grupo dos Mouros são guerreiros, enquanto que nos casos onde a imagem do Mouro não está abertamente marcada como Inimigo/Infiel, não é nobre.

Esses Mouros positivos/neutros não representam perigo, não têm poder, são anti-sujeitos, até podemos dizer que fazem parte de paisagem, (por exemplo o Mouro na “Morte de D. Beltrão”) e como as narrativas são subsumidas pelo estatuto de uma classe específica (aristocracia/nobreza/cavalaria)¹⁸¹, estando no plano hierarquicamente inferior podem ter um papel de Adjuvante que é positivamente aceite. Quando o Mouro tem um papel activo como Inimigo quase sempre estão na mesma posição hierárquica, talvez

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 485.

¹⁸⁰ Como afirma Le Goff, seria interessante um estudo preciso dos nomes de animais atribuídos aos marginalizados e aos excluídos (para os heréticos por exemplo, raposa, lobo, serpente, macaco, aranha). (1985:181).

¹⁸¹ Pinto-Correia, 1994:466.

porque a vitória vale mais se o inimigo é valente e reconhecido, mas quando se trata de um Adjuvante que não representa perigo, está marcado como mais baixo ou insignificante na pirâmide social. Até podemos dizer que são como o pano de fundo, contribuem para um ambiente medieval mais verosímil, o que está comprovado pelo facto de se usar para o mesmo papel, em algumas versões uma lavadeira, em outras um Mouro (Morte de D. Beltrão).

Na continuação desta linha de pensamento, os Mouros, se identificados como actantes principais, são sancionados – vencidos ou mortos, por exemplo o Mouro “alto como uma torre” vencido por Bernardo (Bernardo e Valdevinos), ou o Mouro ou o próprio rei Almançor em “D. Gaifeiros”. Quando tem uma função auxiliar, “por uma pressuposta submissão aos valores do cristão que vai em missão de busca”¹⁸², porque são eles que dão a informação de onde está o objecto da busca (Morte de D. Beltrão, em algumas versões de D. Gaifeiros), são revalorizados.

Não só nos carolíngios, mas em quase todos os romances de nosso corpus, nota-se o predomínio dos representantes de um estrato social de contornos medievais, identificável com a nobreza ou a aristocracia, que é, também por causa do tema escolhido, quase sempre convocada para específicas actividades “aristocrático-guerreiras”, o que por seu turno conduzia os vários esquemas narrativos em direcção a um conflito com o Mouro enquanto Outro.

Como delegado de um todo colectivo, no qual confluem as Ordens Hierárquico-social, Familiar e Religioso-cristã pressupõe-se uma qualificação positiva do belicismo¹⁸³, e mesmo quando a narração se processa num não-belicismo, o que não

¹⁸² Pinto-Correia, 1994:481.

¹⁸³ Amálgama que saiu de duas concepções, religiosa, de Islão como religião errada ou falsa, e cultural, de muçulmanos como bárbaros, ambas remetendo para uma valorização extremamente negativa. As suas premissas básicas foram criadas por Nicola Bizantino no século IX, enquanto na Europa Ocidental primeiro se encontram os polémicos moçárabes na Andaluzia, e que, a partir do século XI passaram a ser a base da polémica das cruzadas e indicação na relação da Europa com o mundo árabe. (Kursar, 2003: 135)

O Papa Gregório VII (1073 – 1083), provavelmente influenciado pela Reconquista em Espanha, introduziu uma mudança importante que influenciou o desenvolvimento da concepção cristã da guerra, proclamando que a luta para o fim justo é louvável e não pecado, assim foi abandonada a prática dos soldados que cumpriam penitência por cada morte que provocaram na guerra. (Montgomery *apud Ibidem*, 136-7) Aliás, o Papa Urbano II, na sua pregação em Clermont, em 1095, proclamou que a participação na luta contra os infiéis vale como a penitência. Desta maneira, com a convergência das ideias de guerra santa e de peregrinação, nasceu a concepção da peregrinação armada como algo “não só justo mas também justificado”. (Russel *apud Ibidem*: 137) Assim a guerra obteve a base legal, tanto da Igreja, como dos governadores mundanos.

significa paz, há elementos que nos informam das relações de guerra entre Cristãos e Mouros.¹⁸⁴

A actividade guerreira é considerada adequada para classe nobre com as respectivas armas (espada) e auxiliares (cavalo), portanto cumpre ao nobre a função militar, sobretudo em relação ao Infiel, representado pelos Mouros (a palavra usa-se às vezes mesmo quando se trata de Turcos o que nos leva a conclusão de que Mouro é sinónimo de Inimigo Muçulmano). Mas embora sempre referida como actividade principal da nobreza só raramente se entra em muitos pormenores, pelo menos no que respeita aos confrontos colectivos. O que mais frequentemente acontece é o breve registo ou apenas uma mera alusão a um combate individual por parte do representante cristão contra um Mouro, ou, num efeito de sentido superlativante, contra muitos Mouros.¹⁸⁵

Da parte cristã poucas vezes há actantes colectivos, conjuntos de “cavaleiros” nunca são encarregados de qualquer programa principal, enquanto que nos programas secundários sim. O actante principal é sempre individual mas se está na esfera dos valores positivos, é também representante do seu grupo social. Como já dissemos, à excepção do romance “O cativo do renegado”, em que não sabemos a que classe pertence o sujeito, todos os outros romances remetem-nos para um estatuto social bem definido: o da aristocracia ou da nobreza medieval. A nobreza é representada com a qualificação de “dom” ou de “cavaleiros”, e mais profundamente, com funções ofensivas ou defensivas em relação com os “Inimigos” ou “Mouros” (portanto o estrato assume o papel principal nos romances do nosso *corpus* e define-se na acção contra o Outro), ou pelas actividades próprias da classe nobre como cear, jogar, caçar, ir a torneio. Quando se trata de mulher nobre, esta pode ser designada como Dona, ou condessa, infanta, ou às vezes é referida só pelo nome próprio sem qualquer outro indicativo social (por exemplo Melisenda), o que pode acontecer também com personagens masculinas.

Outro ponto é o facto de que “nos romances não encontramos valores que se liguem mais estritamente a estratos considerados mais “baixos” da comunidade. Os grandes núcleos temáticos Amor/Ódio, Fidelidade/Traição, Vida/Morte são predominantemente referidos como valores dos dois estratos superiores da hierarquia

¹⁸⁴ Pinto-Correia, 1994:486.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 467.

social medieval – a nobreza e o clero. Os próprios actores são reis, rainhas, príncipes, princesas, condes, condessas, infantes, guerreiros, cavaleiros, soldados.”¹⁸⁶ Apesar de se tratar de literatura oral, que não dependia de classes, que se transmitia livremente pelos iliteratos, em que eles podiam introduzir elementos próprios para a sua comunidade, não se desenvolveu uma relação marcadamente diferente relativamente à imagem do Mouro. Em alguns romances foi explorado o lado lírico, foram adicionados sentimentos para com o Mouro, mas a história ficou sempre a história da classe privilegiada, da guerra, do inimigo. É interessante comparar com as lendas onde a imagem da “Moura encantada” como representante de algo exótico e longínquo (mas muito sedutor) encontrou o seu caminho no imaginário popular, se calhar como um resto do imaginário pagão, mas no romanceiro, entre as batalhas e guerreiros não encontrou lugar.

O que nos surpreendeu durante o trabalho foi precisamente esta falta de variedade da imagem do Mouro não relacionado com a guerra e inimizade. Talvez seja consequência dos séculos que passaram desde o convívio pacífico, de modo que uma perspectiva mais recente terá chegado ao primeiro plano, acentuada por um imperativo de preservação. Aqui entra em jogo a psicologia do Outro, pois apesar de ter estado tantos séculos no território português, o Mouro foi expulso e tecnicamente agora não faz parte dele. O Mouro está longe, do outro lado do mar, no Norte de África ou na Turquia. Não se tratava só de preservar o território mas também a fé. Com as Cruzadas esse perigo não estava reservado só à Península Ibérica mas a todo o mundo, como o Santo Sepulcro estava em perigo, a luta já era universal, o que dava ainda mais peso às lutas históricas passadas.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Pinto-Correia, 2003:40.

¹⁸⁷ As conquistas muçulmanas provocaram, além das reacções militares, as reacções espirituais e religiosas. Segundo análise de Albert Hourani, o surgimento do Islão provocou uma mistura de sentimentos de medo, confusão e incómodo por reconhecer uma semelhança entre as duas religiões, o que resultou com três tradições de percepção e apresentação de islão diferentes – como inimigo primordial, herético e parente espiritual, a última tendo pouca repercussão. (Kursar, 2003: 134)

Estas três percepções desenvolveram-se entre a camada culta da sociedade, enquanto entre o povo, ao nível global, que sentiu directamente os ataques ou leis discriminatórias nas terras conquistadas, espalhou-se o medo pelo que parecia ser o fim do mundo cristão, ou até o fim do mundo no seu todo. Naquele tempo os Cristãos julgavam os sucessos e insucessos neste mundo como critério para aferir da veracidade da sua fé, assim o sucesso dos Mouros foi visto como o castigo de Deus pelos pecados dos Cristãos. A percepção do Islão foi marcada em grande medida também pela natureza da religião cristã que se define como verdadeira e final e como tal é exclusiva perante outras religiões. E como os Muçulmanos lutaram contra os Cristãos e negavam umas bases de religião cristã, segundo a concepção dualista daquele tempo, automaticamente foram vistos como inimigos da cruz. (*Ibidem*)

Apesar de não se saber exactamente quando nasceu qual romance, a maioria das pessoas que os cantou não terá tido contacto directo com Mouros, portanto, apesar de se tratar de um convívio antigo, eles passaram de vizinho (perto, conhecido), ao exótico (longe, desconhecido) e por isso a nova experiência se sobrepôs na construção da imagem.

A identidade portuguesa marcou-se diferenciando-se dos Mouros e dos Espanhóis, e para marcar quem sou é preciso mencionar a diferença, e não o que existe em comum, esta pode ser a origem da uniformidade da imagem do Mouro.

Também é importante salientar a impossibilidade de saber como eram os romances no início da sua existência, nem como eram muitos que não chegaram até aos nossos dias, temos de nos contentar com esta “fatia feita no fluir histórico”.¹⁸⁸ Neste aspecto seria interessante um trabalho de comparação entre romances espanhóis e portugueses sobre a imagem do Mouro, estudo a que não podemos aqui proceder por ficar fora do âmbito do trabalho a que nos propusemos.

Os romances também serviam como um tipo de propaganda, especialmente porque a literatura oral se repetia tantas vezes, e contando-a cada um a sentia como própria, e o que ainda hoje vale é que se dissermos uma mentira cem vezes, esta torna-se verdade. Não devemos subestimar o impacto que têm guerra e lutas para uma comunidade, e chamar a essa imagem de “mentira”, nem todos os membros têm de senti-las directamente, mas um clima de insegurança e medo espalha-se também contando as histórias, e o “input” de cima em tempos de insegurança e medo sempre é mais

No plano global, não só a religião estava em perigo, mas todo o mundo cristão em todos os seus aspectos. Os Bizantinos que se representavam como herdeiros da cultura grega e romana e guardiões da civilização da antiguidade clássica, viam na expansão muçulmana uma incursão de Árabes primitivos, bárbaros que constituíam um perigo não só para a Cristandade, mas também para toda a civilização. (Marković, 1995:27)

Assim, a figura de Inimigo Infiel assumiu as formas do já conhecido papel de bárbaro ou, nas palavras de Edward Saïd, se o espírito de repente tem que confrontar-se com algo que para ele representa uma forma de vida radicalmente diferente, como era o Islão na Idade Média, a resposta vai ser conservadora e defensiva. Essa é a base da construção da figura de Inimigo Infiel. O fervor religioso estava ainda mais acentuado e provocado pela devastação de Santiago de Compostela em 997, que sendo um lugar de peregrinação com certeza teve repercussão no mundo e no imaginário cristão, como também pelo facto de que Jerusalém, a partir do século VII, estava sob o domínio muçulmano, primeiro num ambiente de relativa tolerância mas, a partir de 1076, muito dificilmente visitada, o que levou a que a Cruzada fosse convocada.

¹⁸⁸ Pinto-Correia, 2003:51.

respeitado, acentuado pela hierarquia. E depois de terminar o perigo, as histórias continuam.

Os valores de obediência (que o colectivo exige), solidariedade (ou a interajuda) e a defesa da fé (oposição político-religiosa entre Cristãos e Mouros), que Pinto-Correia indica como estando sempre presentes na ideologia dos romances carolíngios, podem encontrar-se em todos os romances do nosso *corpus*.

Temos de ter em conta que a sociedade medieval, pelas suas estruturas económicas, sociais e ideológicas, foi uma grande produtora de marginalizados. Entre as suas obsessões conta-se o medo dos hereges e, juntamente, de contaminação ideológica, de doenças e desfigurações no corpo (pois pensava-se que estas mostravam as doenças da alma, de acordo com a noção de que o corpo é o espelho da alma), e do diferente, de onde vem a fobia dos estrangeiros. É provável que depois da Reconquista e da Expulsão, se tenha tentado, propositadamente, apagar a experiência da vida comum e simplificar a imagem do Mouro à luz da suspeita de que todos parecem ameaçar o frágil equilíbrio e que parecem representar um perigo para a comunidade, o que constitui a base ideológica da marginalidade.¹⁸⁹

Na sociedade medieval tripartida, parece que os Mouros existem “to be opposed, profited from, converted”¹⁹⁰, o que nos leva a concluir que a imagem do Mouro define a imagem do Cristão como valente, e é para isso para que serve o Outro. Por exemplo em “Bernardo e Valdevinos” nota-se uma desproporção entre Valdevinos que é novo e inexperiente, e o Mouro com sete palmos de cara. Na “Morte de D. Beltrão”, D. Beltrão tem todas as características de Roldão, e como ele é morto em “Roncesval”. A sua morte também é valorizada como heróica apesar de ser causada pela sua temeridade, mas para recuperar a imagem de cavaleiro, representante do colectivo cristão, morto pelos Infiéis, o passo sobre as feridas de D. Beltrão não mostra só a gravidade do estado do guerreiro, mas também acentua a valentia do ator sobre-determinando-o positivamente.¹⁹¹ Portanto a existência do Outro negativo automaticamente determina o Nós positivamente, e essencialmente essa é a função do Outro.

¹⁸⁹ Le Goff, 1985:179-183.

¹⁹⁰ Guillén *apud* Burshatin, 1984:200.

¹⁹¹ Pinto-Correia, 1994:486-7.

Como já tínhamos dito, para o *corpus* croata vamos considerar as canções épicas recolhidas em Delorko, Olinko (1964), *Narodne epske pjesme I*. Zagreb: Matica hrvatska Zora,¹⁹² (daqui em diante designadas pela sigla DO, sendo os textos citados por nós traduzidos para o português), mas como se trata de 23 canções épicas que mencionam os Turcos, para a economia do nosso trabalho e para não haver uma diferença muito acentuada, em número, relativamente ao *corpus* português, seleccionámos as seguintes: 1. “Bitka na Krbavskom polju”, 2. “Berislavić ban i Frankopan u boju s Turcima”, 3. “Ropstvo i oslobođenje Zrnovića bana”, 4. “Sestra Ivana Senjanina i Turčin Mujo Jelečković”, 5. “Udbinjani Turci i Senjani”, 6. “Nikolica Jelečki knez”, 7. “Pobjegao iz ropstva bez otkupa”, 8. “Nema do dragoga”, 9. “Ivo Senjanin i mrtva glava njegova sina”, 10. “Brat se i sestra izbacili iz ropstva”.

Esta recolha apresenta-se dividida em três partes, cada uma com nome de uma das canções, mas pelo seu conteúdo as canções podem ser agrupadas em canções: 1) sobre lutas de senhores feudais croatas e húngaros, e de vários *ban*¹⁹³ contra os Turcos (primeiras três canções no nosso *corpus*); 2) sobre os *uskoci* de Senj (4^a, 5^a, 7^a e 9^a canção de *corpus*); 3) sobre os heróis de Zadar e Kotari; 4) sobre guerreiros muçulmanos; 5) sobre os *hajduci*; 6) de conteúdo familiar (8^a e 10^a); e 7) de conteúdo variado (6^a).

A característica principal da maioria das canções épicas do *corpus* é o motivo da luta, seja como duelo entre dois heróis, seja como batalha entre dois grupos inimigos, ou até onde falta o motivo de luta a guerra contra os Turcos está implícita. O nível da veracidade histórica varia bastante, desde as que falam sobre acontecimentos históricos reais, até às que apresentam um alto grau de ficção.

Muitas canções partilham os mesmos heróis Ivan Senjanin (Ivan Vlatković) e Mijat Tomić, e os mesmos lugares geográficos, Kotari, Senja, Udbina etc. A maioria pertence às canções *hajdučke* ou *uskočke* cujos referentes históricos são os acontecimentos na fronteira veneto-turca ou austríaco-turca no período entre os séculos XVI e XIX, portanto elas constroem o seu mundo épico com pessoas históricas que, em muitos casos, aparecem com o seu nome e apelido, ou com um apelido derivado do lugar

¹⁹² No Volume I estão recolhidas as canções épicas cuja temática principal está ligada aos acontecimentos históricos, mas claro, muitas vezes no seu sentido mais amplo. (DO: 219)

¹⁹³ Ban era título de governadores locais que depois de 1102 passou a ser equivalente de vice rei.

de proveniência ou estadia. Mas várias vezes acontecia que durante a transmissão oral se trocavam personagens e espaços, o que deu origem a que os temas se repetissem bastante e que os elementos do mundo épico permanecessem históricos, mas os acontecimentos descritos já não.¹⁹⁴

Na sua obra “Figura protivnika u hrvatskoj povijesnoj epici” (A figura do adversário na épica histórica croata) Dukić define que a componente comum a todos os géneros épicos é que reflectem (ou produzem) valores aceites numa comunidade¹⁹⁵ portanto podemos dizer que as canções épicas do nosso *corpus* usam um acontecimento histórico como tema central, ao que acresce uma maior ou menor parte inventada ou fantástica que reflecte (ou produz) valores aceites numa comunidade. O que nos interessa é saber que valores relativamente aos Turcos podemos ler nelas. Também importante para o nosso trabalho é sublinhar que o epíteto “croata”, que aqui usamos, significa que qualquer obra escrita na língua e no espaço croata poderá entrar neste *corpus*, mesmo quando os acontecimentos tratados não entram na história desta nação em sentido estrito. Assim a épica croata cantou as duas batalhas de Kosovo (1389 e 1448), o cerco turco de Viena em 1683, até o cerco turco de Malta em 1565. Nestes exemplos o tema de batalha entre cristãos e muçulmanos satisfazia as condições necessárias para criação de uma obra épica, razão pela qual o epíteto a usar também poderia ser cristão ou anti-turco em vez de croata.¹⁹⁶

Assim sendo, na escolha das canções épicas para o nosso *corpus* demos preferência àquelas que falam sobre zonas que hoje em dia são território croata. Esta opção permitiu também deixar espaço para algumas canções que não têm a luta como tema principal, decisão que teve na sua base a nossa vontade de explorar melhor as variantes da imagem do Turco.

As canções épicas mostram preferência por temas que tratam grandes batalhas históricas, um exemplo é “**Bitka na Krbavskom polju**”¹⁹⁷ (A batalha do campo de Krbava) que teve lugar a 9 de Setembro de 1493 quando o exército feudal croata liderado

¹⁹⁴ Dukić, 1998:8.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pp. 8.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 9.

¹⁹⁷ DO: 34-37.

por *ban* Emerik Derenčin foi derrotado. Mesmo assim, aqui o princípio poético mostrou-se superior ao princípio de veracidade histórica, pois a canção conta que o *ban* Derenčin morreu na batalha porque tinha o cabelo comprido e muitas vezes afastava-o para o lado com a espada e assim no meio da luta cortou-se na testa, e por causa da sangue que correu pela sua cara não conseguia ver nada, o que os Turcos aproveitaram para o matarem. Todo o exército morreu menos *knez*¹⁹⁸ Perazović que correu a contar à irmã do *ban* o que aconteceu, dizendo que antes de morrer o seu irmão a amaldiçoou porque ela era responsável por ele ter o cabelo comprido. Nesse mesmo momento a irmã cai no chão e morre de tristeza.

A canção começa com os versos:

O poderoso Otman-paša escreve a carta e
manda-a ao ban Derenčin¹⁹⁹

O motivo de comunicação entre o paxá ou sultão, por carta, com o *ban* ou outro herói é bastante comum na canção épica croata, e vamos encontrá-la mais vezes no nosso *corpus*. A carta é importante também como uma introdução que explica porque começou a batalha, neste caso, o paxá pediu ao *ban* que o deixe passar com o seu exército pelo seu território e que sejam amigos. Como o *ban* não deixou, o paxá desfiou-o para uma batalha. O ataque é uma passagem ao território do Outro, o que leva ao conflito, e pela composição temporal linear da épica croata, está sempre no início da canção. O princípio ético é como o infantil, o culpado é quem começa primeiro, mas, neste caso, a carta apresenta o argumento que justifica o ataque. É o que Davor Dukić chama “o conflito argumentado”, também existindo “o conflito não argumentado”²⁰⁰. O conflito pressupõe dois campos, o “Nós” e o “Adversário”²⁰¹, e na canção épica croata tanto um como o outro pode ser responsável por iniciar o conflito, argumentado ou não.

¹⁹⁸ O termo denota um status nobiliárquico real, na maioria das vezes em latim era traduzido como *dux*, às vezes até *princeps* mas o *knez* eslavo não teve o mesmo significado que o *dux* românico ou germânico, ou o *princeps* românico. Variava durante a história e segundo as regiões, mas podemos dizer que para os Eslavos do sul designava um governador que era dependente de um rei.

¹⁹⁹ DO: 34.

²⁰⁰ Dukić, 1998: 21.

²⁰¹ *Ibidem*, pp.10-11.

Como podemos ver não consta o nome do paxá²⁰², nem há descrições do seu aspecto físico, aliás ele não é mencionado como participante da batalha, enquanto que os heróis croatas todos têm nomes próprios (até a irmã de *ban*, Doroteja), e todos participam na luta. Nas canções épicas croatas muitas vezes acontece que os heróis morrem pela mão do Inimigo, o que não acontece no romanceiro onde até quando o herói morre, segue-se a vingança, portanto o final sempre está marcado com a vitória cristã. Nesta canção o *ban* morre pela espada, ao seu filho Pavlić enterram até à cintura e matam com setas, a todos os outros matam menos ao *knez* Perazović que escapa graças ao seu bom cavalo e à noite que o escondeu. Na realidade, o irmão e o filho do *ban* foram mortos na batalha, e ele foi capturado e morreu na prisão.

Para a construção da imagem do Turco como Inimigo é importante notar que os motivos de crueldade e violência nesta canção épica são exclusivos para o campo do “Adversário”. Tal como acontece no romanceiro português, as personagens cristãs não são perfeitas, e às vezes os seus defeitos pessoais levam à derrota, mas nesta canção o campo “Nós” é marcado como heróico, que luta com coragem e sem atrocidades.

Outro paralelo entre história e ficção é que na canção diz que o duque Perazović tinha aconselhado o *ban* a não fazer batalha naquele dia que era dia de “Nossa Senhora de Stomorina”²⁰³, deveria deixar passar o domingo e a missa, assim a Nossa Senhora de Stomorina ia ajudar na batalha, mas ele não quis ouvir o conselho, o que se oferece como explicação da derrota. A história conta que também não quis ouvir os conselhos de escolher o lugar da batalha entre as montanhas, mas decidiu esperar os Turcos em campo aberto e foi por isso que perderam a batalha.

Como no romanceiro era importante se a narração acontecia em território cristão ou infiel, aqui também é importante se a batalha aconteceu no espaço do campo «Nós» ou do «Adversário» ou no do campo de ninguém, porque cada passagem das fronteiras do seu espaço é um acontecimento axiológico.²⁰⁴ Assim podemos concluir que para a construção da imagem do Turco são importantes as personagens, e o espaço do «encontro» dos dois campos. Todo este esquema é muito parecido com a lógica da guerra

²⁰² No texto é chamado de “Otman-paša” mas obviamente refere-se ao paxá bósnio Jakub-paša, o comandante turco na batalha de Krbava. (Dukić, 2004:425).

²⁰³ Dia da Nossa Senhora, 15 de Agosto.

²⁰⁴ Dukić, 1998:10.

porque, como vamos ver, a maioria dos textos que tratam a imagem dos Turcos, estão ligados a conflitos com Cristãos.

Na canção aqui analisada o narrador, lexicalmente, não valoriza negativamente os Turcos, mas, indirectamente, porque o ataque que foi iniciado pelos Turcos (apesar de ser justificado com a correspondência), e pelas crueldades feitas, podemos concluir que a imagem do Turco corresponde a uma imagem de Inimigo cruel. Segundo Dukić, se aceitamos a descrição da morte do filho de Derenčin como um relato objectivo da técnica de assassinato dos adversários daquele tempo, e não como fruto da imaginação do narrador, a canção não mostra a intenção duma valorização extremamente negativa do Adversário. Este é representado simplesmente como forte, sem compromissos, até certa medida cruel, guerreiro (Adversário).²⁰⁵

A batalha tecnicamente teve lugar em território croata mas como encontro entre dois exércitos em campo aberto, portanto não se tratou de um ataque a uma cidade ou aldeia, razão pela qual podemos dizer que o espaço foi neutro. Nenhuma alusão directa foi feita quanto à diferença de religião, menciona-se a igreja e a missa para os Croatas, e para os Turcos não se menciona que são Muçulmanos nem Inimigos da fé. Mas está acentuado na carta, no verso onde o paxá pede ao *ban* que o deixa passar pelo seu território e “levar a presa a Levante”, que se trata de um povo oriental. No crer que a batalha foi perdida por não esperar a missa, podemos ver que a ideologia cristã está presente mas não nos termos de cristandade guerreira, senão de devoção.²⁰⁶

Na canção épica “**Berislavić ban i Frankopan u boju s Turcima**”²⁰⁷ (Ban Berislavić e Frankopan na batalha contra os Turcos) o dia de batalha também coincide com um dia religioso importante que é a véspera de Natal. Nesse dia os Turcos entraram na igreja durante a missa da meia-noite e encheram-na com sangue. O *ban* estava com febre (o que o impediu de começar antes a luta contra os Turcos), mas ao ouvir a notícia, apesar de doente, recolheu os seus homens e foi lutar. Nesta canção o *ban* também morre, porque se afastou do exército, o que os Turcos aproveitaram (acção individual

²⁰⁵ 1998: 63.

²⁰⁶ *Ibidem*, pp. 63.

²⁰⁷ DO: 37.

sancionada, semelhante ao que vimos acontecer com D. Beltrão), mas *knez* Frankopan junto com outros cavaleiros vingam a morte do *ban*, e o exército croata vence a batalha.

Aqui os Turcos são representados como um colectivo, não há personagens individuais como do lado croata. A canção começa com um ataque não justificado do Adversário ainda mais agravado pelo facto que atacaram a igreja durante a missa da véspera de Natal e mataram civis, o que representa não só o perigo/ataque político mas ainda o religioso também, acentuando-se assim a imagem do Adversário como Inimigo Infiel. O campo “Nós” está marcado com desejo de unir as forças de *ban* Berislavić e *knez* Frankopan e liberar Krajina, o que foi adiado pela doença, e como consequência possibilitou o ataque à igreja. No final, a vingança da morte do *ban* foi possível porque no último momento se juntou outro exército que veio da cidade de Senj, que também eram só 200 homens, mas tal foi suficiente para assustar os Turcos apertando-os dos dois lados, portanto podemos dizer que a mensagem de unidade é aqui especialmente acentuada, como também a necessidade de urgentemente agir assim unidos contra os Turcos. A palavra “irmão”, que mostra a proximidade e união entre os companheiros de armas, é usada só no campo do “Nós” e não no do “Adversário”. Ao contrário da imagem construída sobre a unidade e coragem dos Croatas,

somos poucos, mas somos corajosos,
vinguem aos nossos Drežničani,
que morreram tristes,
não em cativeiro, nem lutando,
mas celebrando o nome de Jesus²⁰⁸

os Turcos são apresentados como cobardes porque não lutam até final. Os *aghas* como líderes começam a retirar-se dizendo:

Fogem Turcos, até ainda tivermos a cabeça viva,
Onde há duzentos, há mil.
Quem é mais rápido, será primeiro;

²⁰⁸ DO: 39.

Quando os últimos chegam até os primeiros,
Nenhum de nós vivo sairá.

[...]

Os Turcos fogem, nem disparam.²⁰⁹

Como acontece em muitas canções, está descrito como morre o *ban*, primeiro cortaram a sua perna direita até ao joelho, e depois cortam a sua cabeça. O cortar da cabeça é um motivo muito comum nas canções épicas, podendo ocorrer dos dois lados. Assim, no final da canção diz-se que havia 800 Turcos mortos, 800 cabeças cortadas, e a canção termina com um elogio aos que vingaram bem a igreja e ao *ban* Berislavić. O “vingar a igreja” mostra, até certo ponto, a ideologia da cristandade guerreira/combativa (ao contrário do que se verifica na “Batalha do campo de Krbava”).²¹⁰

É ainda interessante o facto de que também se menciona que os Turcos foram expulsos do outro lado da água, pensando se no rio. Aqui não havia fronteira fixa, todas estas batalhas aconteciam num zona fronteira que não era estável, e realmente a canção menciona muitas localidades, por exemplo, pelas quais passou o exército croata procurando os Turcos, o que, na altura em que era contado, fazia sentido, pois os ouvintes conheciam a situação, uma vez que, na prática, tratava-se duma pequena distância entre uma cidade cristã e outra muçulmana, o que também contribuía para o realismo da narração. Tal como no romanceiro, a água é muitas vezes usada como fronteira com o Outro, portanto até serem expulsos do outro lado da água estavam no espaço do campo “Nós”.

Também é importante salientar que não existia um exército croata, o que se verificava era que os governadores locais se juntavam para certas batalhas. Assim, neste caso, os dois heróis principais combinaram um encontro para juntar-se para a batalha, mas o *ban* foi impedido pela febre. Também mesmo no momento em que o *ban* morre e Frankopan, com outros cavaleiros, começa o ataque com toda a força apesar de estarem conscientes que os Turcos são mais, aparece outro exército, de Senj, que muitas vezes ajudava quando era preciso. Encontramos semelhanças com o romance “A traição de D.

²⁰⁹ DO: 42.

²¹⁰ Dukić, 1998: 63 – 5.

Julião”, mas aqui enquanto exemplo positivo, pois mostra-se que é preciso unir-se, uma vez que a ação individual termina com a morte.

Mais uma vez não se menciona explicitamente que Turcos são Muçulmanos exceptuando-se o uso de palavra “balija” que vem do narrador e que é um nome pejorativo para muçulmanos. É interessante notar o aspecto histórico uma vez que ao lado da denominação Croatas vs. Turcos se menciona “nossos famosos Krajišnici”²¹¹ e “Turcos Krajišnici” o que nos mostra que na realidade a maioria dos Turcos das nossas canções épicas não vinham de Istambul nem de outras partes do Império Otomano, trata-se sim de um mesmo povo, separado pela religião, que vive na mesma região e luta por ela.

Em síntese, a imagem dos Turcos aqui é a de um Inimigo violento, construída principalmente com base no motivo da violência, de Infiel por atacar a igreja na véspera de Natal, e em certa medida de Cobarde porque se sugere a falta de coragem do Adversário, mais para acentuar a coragem do campo Nós, caso contrário desvalorizar – se-ia a vitória alcançada. Enquanto que as personagens do campo Nós são referidas como heróis, bons, cavaleiros, famosos, os Turcos são referidos como “sila turska” ou seja força ou potência turca, e com a já mencionada palavra “balija” que tem uma conotação negativa.

Na canção “**Ropstvo i oslobođenje Zrnovića bana**”²¹² (Cativeiro e libertação do ban Zrnović) mais uma vez, o papel principal cabe ao *ban*, desta vez Zrnović²¹³. Esta canção épica é comparável, na sua narração, com “O cativo renegado”, pois o *ban* termina na prisão do beg de Novi²¹⁴ e onde a filha do *beg* se apaixona por ele, ajuda-o a fugir mediante promessa de que ele a levaria para sua casa e casar-se-ia com ela, mas aqui a narrativa diferencia-se da do romance em questão, porque o *ban* realmente leva-a para a sua casa, ela converte-se e marcam o casamento, o que explicitamente mostra a vontade de converter o Outro. A canção termina com um agradecimento a Deus depois de

²¹¹ Habitantes de Krajina, zona fronteira com o Império Otomano.

²¹² DO:60.

²¹³ Designa a personagem histórica ban Nikola Zrinjski.

²¹⁴ Muitas vezes as personagens são identificadas pela cidade ou região de onde vêm, ou que governam, e não pelo nome próprio. Novi designa Bosanski Novi, cidade na Bósnia que no início do século XVI era propriedade de Nikola Zrinski.

a mãe o ter informado que a sua namorada tinha morrido no dia anterior, o que possibilita ao *ban* não romper a palavra dada, nem à sua antiga namorada, nem àquela que o tinha salvo. Aqui repete-se o motivo do rio, pois ela tinha de encontrar maneira de passar o rio Dunav “no meio do caminho Dunav água fria”²¹⁵, para chegar ao espaço do campo “Nós”, e para tal lembrou-se de disfarçar o *ban* de mulher velha. Este era só um dos desafios que tiveram que ultrapassar até chegar à sua casa, o que mostra que a vontade de ser cristã era própria e verdadeira e que, de certa maneira, “passou o teste” antes de ser a esposa do *ban*.

Esta canção não tem a luta como motivo principal, só no início esta está implícita porque o *ban* foi capturado, assim, a imagem do Adversário está aqui em segundo plano e não se investe (senão no principio) na sua valorização negativa. O que a canção explora é a possibilidade de relação entre um Cristão e uma Muçulmana, pois mostra-se como uma situação possível e feliz (já que a mãe fica contenta e mostra aprovação) o facto de ela se converter. Aqui as duas personagens são de estatuto social alto, como acontecia no romanceiro, portanto não há outro obstáculo para a união. Durante toda a canção ela é denominada como filha do *beg*, só no final ficamos a saber que o nome dela era Ajka, nome que com o baptismo é mudado para Ljubosava. Aqui como em outras canções os títulos e os nomes dos personagens indirectamente revelam a sua religião. Só uma palavra, “*neboga*”, que lhe é atribuída e que podemos interpretar como não-Cristã ou que não conhece a Deus, é suficiente para directamente nos revelar a sua religião.

Aqui podemos dizer que a imagem do Turco, na forma feminina, se distancia da figura do Inimigo (que fica concentrada na imagem do seu pai), mas por outro lado, por ser convertida, ainda por cima por vontade própria, ela abandona o campo do Adversário, e portanto já não é o seu representante.

“**Sestra Ivana Senjanina i Turčin Mujo Jelečković**”²¹⁶ (A irmã de Ivan Senjanin e o Turco Mujo Jelečković) também explora o tema “presos e cativos”. Como a cidade de Senj e os seus arredores ficaram sem água, as moças tinham que ir à fronteira todas as manhãs para ir buscar a água do rio. Todos os dias foram 30 moças juntas, e na

²¹⁵ DO: 62.

²¹⁶ DO: 74.

manhã do dia a que se refere esta canção foram 32, os Turcos de Udbina cercaram-nas e lavaram-nas consigo, entre eles estava Mujo Jelečković que levou a irmã de Ivan Senjanin²¹⁷ ao cavalo e fugiu. Pela conversa entre os dois ficamos a saber que se conhecem porque Mujo fora criado pela sua mãe. A irmã de Ivan finge que está tudo bem mas quando Mujo fica com sede e pergunta onde pode beber água ela diz que por ali não há rios, mas que podem ir a uma taberna que estava perto, onde junto com a dona embebida Mujo misturando vinho com aguardente, e escapa.²¹⁸ Este não é o único exemplo onde uma personagem que é apresentada como Turco e portanto Muçulmano, pede para beber vinho tinto. Trata-se de outro indício de que se deve tratar de Cristãos que se converteram e mantiveram os hábitos antigos, ao que acresce a indicação de que fora a mãe da jovem capturada quem o tinha criado. Como a jovem o reconheceu por uma queimadura que tinha poderia também ter-se dado o caso de Mujo ter sido roubado pelos Turcos em pequeno, mas isso não sabemos.

Aqui a mulher tem um papel importante, mostra inteligência e destreza, mas como sinal da sociedade “patriarcal agrário-guerreira e as respectivas autoidentificações”²¹⁹, não consta o seu nome, nem o das outras moças que foram buscar água. As mais destacadas são nomeadas simplesmente como irmãs de certos heróis, porque o papel principal nas famílias patriarcais da Krajina tem como referente o homem mais velho²²⁰.

Ficamos a conhecer a intenção de Mujo por Anđa, a dona da taberna, ele queria “poturčiti” a irmã de Ivan, ou na tradução literal, fazê-la Turca, mas o que isto significa era fazê-la converter-se para poder casar-se com ela.

Aqui também não há valorização negativa dos Turcos ao nível léxico, só pela narração estão representados como perigo, pelo desejo de converter as Cristãs ao Islão são marcados como Inimigos Infiéis.

²¹⁷ Ivan Senjanin é um dos mais famosos heróis das canções épicas croatas. Hoje considera-se que representa a personagem histórica Ivan Vlatković (?-1612), duque do “uskoci” de Senj e guerreiro contraos Turcos no final do século XVI e início do século XVII. Como entrou no conflito com o governo austríaco condenaram-no à morte por suposto roubo de trigo e foi executado em Karlovac em 1612. (Dukić, 2004:427) Recebeu o nome de Senjanin pela cidade onde nasceu e passou a maior parte da sua vida, Senj, que naquele tempo era um dos mais importantes focos da luta contra os Turcos, e da resistência conta Veneza. Com a base nas fontes até agora conhecidas podemos dizer que na sua época não houve campanhas militares importantes onde ele não tenha participado. (Mijatović, 1995:9-10).

²¹⁸ Um dos problemas da época foi a falta de água, de pasto, de sal que foi monopolizado, de roubo do gado etc, razão pela qual grande parte de Dalmácia se dedicou à produção de vinho (Vrandečić, 2007:29).

²¹⁹ Holjevac, 2007:57.

²²⁰ *Ibidem*.

“**Udbinjani Turci i Senjani**”²²¹ (Turcos de Udbina e Senjani) começa com alguns motivos já mencionados, os Turcos de Udbina (deixa-se claro que todos os presentes são cavaleiros, senhores, *beg*, ou guerreiros) **bebem vinho** numa taberna, e depois de embebedar-se resolvem **mandar uma carta** ao Ivan de Senj para o convidar a vir ter com eles com trinta dos seus melhores homens, supostamente para que bebam juntos o vinho e façam paz, fazendo, no entanto, questão que não venha o seu sobrinho Tadija²²². O plano era que cada um dos Turcos, que também seriam trinta mais um que é *beg*, cortasse a cabeça a um dos Senjani. O plano estava para realizar-se porque entre eles falavam turco, o que os Senjani não entendiam, até ao momento em que aparece Tadija, o quem o Ivan Senjanin tinha embebedado com vinho e aguardente e deixado assim para que não viesse. Como Tadija entende o turco a situação inverte-se, e cada um dos Sinjani corta a cabeça a um dos Turcos, menos o Ivan porque o *beg* suspeitou que algo poderia correr mal com a chegada de Tadija, e fugiu para a sua torre deixando os outros Turcos à mercê dos Cristãos.

Mais uma vez tudo começa com uma correspondência entre dois homens, mas que afinal implica dois campos opostos. Se compararmos com a canção anterior repete-se o lugar, a cidade de Senj, e o número, porque aqui estavam trinta homens mais Ivan e Tadija, e na canção anterior estavam trinta moças, irmãs dos heróis de Senj, mas no dia da incursão turca eram trinta e duas.

Também semelhante é o facto de os Turcos comentarem entre si como o Ivan Senjanin fazia incursões a Udbina e roubava moças, ou seja o mesmo crime de que eram acusados os Turcos na canção anterior, e por essa razão os Turcos querem matar os cristãos, portanto trata-se de um “conflito argumentado” de Adversário. Os Turcos têm o mesmo hábito de beber vinho, falam a mesma língua excepto quando não querem ser entendidos. É interessante o facto de a canção dizer que Tadija, quando percebeu a sua intenção, porque entendia turco, falou em latim aos Senjani para que os Turcos não o percebessem. Na realidade era pouco provável que algum deles falasse turco ou latim, ainda menos todos, mas podemos pensar que as personagens presentes eram os melhores

²²¹ DO: 83.

²²² Segundo Stjepan Banović trata-se de Tadija Petrović, contemporâneo de Ivan Vlatković. (Dukić, 2004: 427).

homens (inclusivamente em termos de cultura) que havia nos dois campos. Aqui, como na canção anterior, as personagens são caracterizadas pelo lugar de onde vêm (da cidade de Senj ou de Udbina) nunca se menciona se são Cristãos ou Croatas, enquanto que o outro é sempre chamado de Turco, mas as personagens principais (turcos como croatas) têm nome próprio, como por exemplo Mustajbeg de Lika²²³.

Senj é uma das cidades mais famosas ligadas à luta contra os Turcos, enquanto que Udbina era o centro principal de Lika que a partir de 1527 era uma região turca, depois da derrota no campo de Krbava, foi o objectivo mais frequente de incursões cristãs e um lugar onde se juntavam os guerreiros turcos e de onde começavam as suas acções. Portanto as duas cidades são carregados com sentimentos fortes no imaginário popular.

Aqui temos os representantes principais de dois campos opostos sentados um ao lado do outro numa mesa, e não confrontados no campo de batalha, o que dum aspecto poético realmente é significativo e interessante. Estão misturados e bebem juntos, apesar de terem planos escondidos debaixo da mesa. Como esta canção pertence ao grupo de canções de “uskoci de Senj”, como a anterior, podemos ver que nesta guerra não era valorizada só a coragem e a capacidade para lutar no campo de batalha, mas a astúcia também valia como arma poderosa.

Em geral podemos concluir que a imagem construída é a de um Inimigo sem que se acentue a religião, sublinhando-se sim a situação de oponentes que se medem, quem é mais competente para ganhar a batalha (até podemos dizer que sempre se trata de batalhas e nunca da guerra).

Neste contexto é importante salientar a diferença entre os motivos de violência, que se verifica dos dois lados (como destruir, roubar pessoas, vendê-las), e que por isso ganha um estatuto “neutro”, enquanto que matar e fazer violências contra crianças e mulheres é valorizado de modo extremamente negativo, como vamos ver na próxima canção.

²²³ Guerreiro bósnio-muçulmano do século XVII, foi governador turco de Lika, e vivia em Udbina. (Dukić, 2004: 424). O seu nome verdadeiro era Mustafa-aga Hurakalović. É uma das mais mencionadas personagens históricas nas canções muçulmanas e cristãs, em parte devido à vida quotidiana em Lika que era uma região fronteira e de onde começaram várias incursões turcas ao território cristão, e vice-versa, era um dos territórios mais atacados, e ele viveu na época em que as incursões foram mais frequentes e mais sangrentas. (Mijatović, 1995:159)

“**Nikolica Jelečki knez**”²²⁴ (Nikolica knez de Jeleč²²⁵) mais uma vez começa com uma carta que desta vez é enviada pelo próprio imperador de Istambul ao *knez* Nikolica dizendo:

Meu servo, knez de Jeleč,
recolha para mim um exercito de quinhentas,
crianças pequenas de nove anos!²²⁶

O ponto de exclamação pode ser interpretado como uma ordem, mas também como uma maneira de acentuar o efeito que sente o ouvinte/leitor relativamente a algo que em todos nós cria emoções fortes de repulsa, angústia e faz-nos sentir empatia. O resto da canção é igualmente chocante, o *knez* faz o que o imperador pede, e leva o seu sobrinho Mile também, já que o seu irmão tinha sido morto. A mãe de Mile chora dizendo que já lhe levaram seis filhos, que pelo menos este fique para tomar conta dela, o *knez* tem nove filhos pode mandar um deles.²²⁷ Este comentário da mãe pode ser interpretado como uma denúncia de abuso de poder, o que desenvolveremos adiante.

Como ele não queria ouvir as suas súplicas, a mãe foge com o filho para a floresta, mas como o filho teve sede foram até o rio²²⁸ e por azar o *knez* estava perto, viu-os lá e levou o Mile consigo.

A mãe não desiste e começa a caminhar com este exército de crianças presas sempre pedindo ao *knez* que liberte o seu filho. Depois de três dias ele fica aborrecido e zangado por tanta insistência e diz aos seus doze soldados e quatro ciganos pretos que façam com ela o que quiserem. Eles

partem seus braços pelos cotovelos,
suas pernas pelos joelhos,

²²⁴ DO: 89.

²²⁵ Cidade medieval na Sérvia mencionada pela primeira vez em 1282; cidade medieval na Bósnia oriental mencionada em documentos do século XV, era propriedade de Kosača e do duque Radoslav Pavlović. (Dukić, 2004: 418)

²²⁶ DO: 89.

²²⁷ Trata-se de “*đanak u krvi*” (tributo em sangue) ou seja recrutamento de crianças entre população subjugada que era obrigatório, mas a lei mandava que primeiro levassem as crianças das famílias que tinham muitas, e só depois dos outros, e que se podia levar só um filho da mesma família, não mais. O exército otomano de elite, os *janízaros*, era formado por estas crianças, levadas para Istambul, convertidas ao Islão e ensinadas para defender o sultão até morte.

²²⁸ Apesar de não se tratar de uma fronteira, realmente a água muitas vezes representa o lugar de separação e/ou de encontro com o Outro.

para que não possa caminhar mais.
Nem isso lhes foi suficiente,
mais os seus olhos pretos tiram.²²⁹

No último momento que passa com o seu filho, ela dá-lhe o seguinte conselho,

Em breve chegaras até Istambul branco,
em breve chegaras até à água fria,
e tu Mile, filho querido meu...
Aquele que a água de Dunav²³⁰ bebe,
água bebe, de água se enche
(essa água Esquecimento se chama)²³¹,
esquece o seu pai e a sua mãe.²³²

Quando chegaram a Istambul e se aproximam da água, todos bebem menos Mile. O *knez* fica com raiva e começa a bater-lhe tanto que a sua pele se rompia, e sangue negro corria. Como o pequeno Mile estava a gemer e a chorar o imperador ouviu-o e veio perguntar-lhe o que aconteceu. Mile contou como tudo de passara e o imperador diz-lhe para pegar na espada do seu tio e cortar-lhe a cabeça, depois ir a Jeleč e matar os seus nove filhos e que dele vai fazer o novo *knez*. Mile mata o tio mas não os seus filhos porque sente clemência pelas crianças. A canção termina quando o imperador o proclama *knez*.

Ao contrário do romanceiro onde não há descrições de batalhas, nem de sangue, nem de sofrimento, as canções épicas croatas narram situações inspiradas pela realidade e acentuam ainda mais a sua crueldade.

²²⁹ DO: 91.

²³⁰ É segunda vez que se menciona o rio Dunav no nosso *corpus*. Como foi o rio mais famoso ao longo do qual realmente se movia o exercito otomano no caminho a norte, em muitas canções aparece como nome tipificado para um rio qualquer, especialmente quando se trata de um espaço que nem narrador nem os ouvintes conhecem, porque naquela altura as pessoas não tinham qualquer percepção sobre o seu tamanho e distância (Mimica, 2008:55), assim aqui acontece que o rio Dunav está às portas de Istambul.

²³¹ Alho semelhante ao estado provocado pelas águas do rio Letes, mas ocorrendo durante esta vida.

(DO: 209)

²³² DO: 92.

Aqui podemos ver que o imperador turco, ou seja, o sultão, é apresentado como justo, enquanto que o *knez* que é servo do sultão e pelo título sabemos que é Cristão, se mostra sem coração e na posição de quem abusa do seu poder. O pedido de justiça indica que as populações achariam que apesar do sultão ser o representante do Outro e do domínio infiel, seria mais justo do que os governadores locais (que não lutavam contra os Turcos mas eram seus subordinados). O imperador turco em vez de representar o Inimigo por excelência, apresenta-se como um juiz, e assim rompe a dicotomia simples Cristão – bom, Muçulmano – mau, e podemos dizer que ganha o papel de uma autoridade sagaz e sábia. Quem está praticamente satanizado aqui, como nenhuma outra personagem do nosso *corpus*, é o *knez*, que assume o papel de Traidor, não porque deixou a sua fé, mas porque apesar de conservá-la isso não o impede de fazer sofrer povo a que pertence, até aos membros da própria família, o que, em certa medida, se pode interpretar como traição. Por querer passar esta mensagem, que o Traidor é pior que o Inimigo, parece-nos que o narrador se esqueceu que foi por ordem do imperador de Istambul que se levaram as quinhentas crianças de nove anos para o seu exército. Mas, como afirma Dukić, a poesia oral muitas vezes tolera todos os tipos de contradições e “illogicismos”²³³, como por exemplo que Mile com nove anos tenha recebido o título de *knez*.

A decisão de Mile de não matar os filhos do *knez* pode ser interpretada como uma forma de construir a identidade do campo Nós e de acentuar os valores aceites na comunidade, como também de marcar a diferença relativamente ao seu antecessor. Entre crueldades e agressões que faziam tanto Cristãos como Turcos, o que marcava a diferença entre os dois campos era que o campo do Nós não maltratava mulheres e crianças, com o qual se construía o eixo bom/Nós, mau/Adversário.

“**Pobjegao iz ropstva bez otkupa**”²³⁴ (Fugiu de cativo sem resgate) para nós é interessante por causa do motivo de cavalo como símbolo de cavaleiro e de poder, como pudemos ver no romanceiro também. A canção começa assim:

Duas serpentes raiosas se zangaram,
uma turca – outra cristã;²³⁵

²³³ 1998:92.

²³⁴ DO: 98.

da turca ninguém morre,
da cristã ninguém escapa,
menos o guerreiro Daničića Jure²³⁶

Único que conseguiu escapar por causa do seu cavalo bom, e da noite sem lua que o escondeu. Este motivo de sobreviver a uma batalha por causa do cavalo e da noite escura já conhecemos de “Batalha do campo de Krbava”. Durante a fuga, o Jure lembrou-se do seu irmão Andrija e decidiu regressar ao campo de batalha para procurar o seu corpo morto mas não conseguiu encontrá-lo. No caminho para casa chega uma carta do seu irmão dizendo que está em cativo em Skadar, e que para o resgate não querem nem ouro nem prata, mas o seu cavalo. Jure faz o que querem e manda o cavalo que, ao chegar, recusa comer e obedecer aos senhores de Skadar. Andrija olha da prisão e oferece-se para amansá-lo, mas no momento que o cavalo o vê, ajoelha-se nas pernas de frente, Andrija salta nele e fogem.

Nesta canção a batalha é só a introdução que explica o cativo, e a fuga que, quando acontece durante a luta, é sinal de covardia, mas aqui como se trata de um cativo mostra astúcia que entre o povo se valorizava e contava, em certa medida como uma maneira de burlar o Inimigo.

No que se refere à imagem dos Turcos, quando são valorizados como guerreiros bons, não há indicações da imagem de Inimigo religioso, até são referidos como “senhores” pelo Andrija quando este lhes pede que o deixem amansar o cavalo, e pelo narrador, o que podem ser restos de ideologia feudal, ou simplesmente de respeito.

Sábios eram senhores de Skadar,
sábios eram mas enganaram-se
se da prisão o deixaram fora.²³⁷

²³⁵ A palavra que se usou aqui é “kaurka”, “kaur” é palavra de origem turca que significa Cristão, não Muçulmano, Infiel (da perspectiva muçulmana). (Dukić, 2004:441)

²³⁶ DO: 98.

²³⁷ DO: 99.

A metáfora da “serpente raivosa” pode ser interpretada como sinal de força e agressividade se for exclusiva do campo do Adversário, mas como com ela são referidos os dois campos podemos interpretá-la como “dois exércitos fortes”. Por dizer-se que se zangaram, não há indicação sobre quem deu início ao ataque, nem em cujo espaço se desenvolveu a batalha. Parece que o que se quer acentuar, é a astúcia do Andrija que conseguiu enganar o seu oponente sábio, e apesar de perder a batalha, recupera a sua liberdade sem entregar o cavalo/ o poder.

“**Nema do dragoga**”²³⁸ (Não há ninguém como o meu querido) é contada desde a perspectiva de uma moça muçulmana Ajka Atlagića que foi roubada pelo Smiljanić Ilija²³⁹ quando Kotarci fizeram incursão em Livno. Só mais tarde na canção se menciona que ela é Turca e que os Cristãos²⁴⁰ tinham roubado tudo que o seu pai e o seu tio tinham (os dois com o título *beg*) e que por isso não podem pagar o seu resgate, portanto até esse momento supõe-se que o público saiba que Kotarci representam o campo Nós e Livno é dos Outros, e que saibam distinguir pelos nomes quem é Muçulmano de quem é Cristão. A canção termina com a carta do seu querido beg Ljubović que veio junto com o dinheiro para o resgate.

Nesta canção facilmente se poderiam trocar os papéis entre Cristãos e Turcos²⁴¹, em várias canções podemos ver exemplos onde os dois campos fazem incursões e levam prisioneiros para vendê-los como escravos, se no entretanto a família não pagar o resgate.²⁴² O narrador conta a canção num tom neutro, sem explicitamente mostrar qual é o seu campo²⁴³. Ajka pede que a deixe livre, chora quando vê que a sua família não

²³⁸ DO: 104

²³⁹ (?-1654), líder croata de “uskoci” lutava ao serviço dos venezianos contra os Turcos em Lika e na Dalmácia. Morreu na guerra de Candia na montanha de Velebit. (Dukić, 1998: 428) A sua família era de Udbina mas fugiram de lá para Kotari, não sabemos se foi por qualquer violência turca ou por migrações usuais de Cristãos para o território não ocupado, mas é interessante que o seu pai Petar era amigo de Mustaj-beg com o qual teve correspondência o que nos mostra um respeito mútuo. (Mijatović, 1995:121, 159-160)

²⁴⁰ Outra vez a palavra usada era “kauri”.

²⁴¹ Por exemplo “**Tursko momče i djevojka otočkinja**” (Rapaz turco e moça da ilha) explora a mesma situação, como a canção anterior, mas aqui o rapaz turco rouba a moça cristã, neste caso a moça é libertada pelo seu noivo que mata o Turco. (DO:125).

²⁴² O que podem fazer só os ricos. Na canção está explicitamente demonstrado que ela pertence a uma família muçulmana nobre, todos os homens têm o título de “beg”.

²⁴³ Na canção sempre se podem encontrar várias fórmulas de “legitimação de narrador” com as quais o narrador mostra afeição a um dos campos, e esse é o campo Nós (Dukić, 1998: 23). Nesta canção a

consegue ajudá-la. Ilija, como representante do campo Nós, é silencioso e firme. Se o pusemos no contexto geral da história do conflito na fronteira veneto – turca do século XVI até o século XVIII, onde a destruição de aldeias, saque, população aprisionada, eram táticas da guerra ou seja parte dos objectivos e “obrigações” dos soldados fronteiriços dos dois lados²⁴⁴, realmente fica a imagem de alguém que está a fazer o seu trabalho sem violência, e sem remorsos.

Segundo a divisão de Olinko Delorko²⁴⁵, esta canção está no grupo de canções com temática familiar, portanto o conflito serve como pano de fundo da história que conclui que é feliz a moça que tem noivo, porque se não o tivesse, seria vendida como escrava.

É interessante a opção por contar a história de uma mulher turca (podemos dizer da perspectiva dela já que o representante cristão tem um papel secundário) porque pela atitude do narrador e de Ilija podemos ver que ela não é exótica nem desconhecida, é descrita como bonita e jovem, os dois falam a mesma língua, não há insultos nem violência. Na nossa perspectiva facilmente se pode tratar de uma canção que veio do círculo cultural muçulmano e que começou a contar-se entre Cristãos também, razão pela qual nenhum campo recebeu valorização negativa²⁴⁶.

“Ivo Senjanin i mrtva glava njegova sina”²⁴⁷ (Ivo Senjanin e a cabeça morta do seu filho) pelo tema e motivo de cabeças cortadas é muito parecida com os “Sete infantes de Lara”. A canção começa com a fala de um corvo a um lobo chamando-o para que ataquem juntos um guerreiro ferido que é Ilija²⁴⁸:

tu come-lhe a carne engordada,
e eu vou beber os seus olhos negros²⁴⁹

legitimação é muito subtil, também porque a canção termina com a alegria da moça libertada, e porque não há nenhum castigo ou raiva para com o Ilija que a capturou.

²⁴⁴ Dukić, 1998:120.

²⁴⁵ DO: 219-20.

²⁴⁶ O uso de palavra “kauri” que em principio é negativa para com os cristãos, já a vimos em outras canções (por exemplo “Fugiu de cativo sem resgate”), portanto não é exclusiva da fala de personagens turcos.

²⁴⁷ DO:161.

²⁴⁸ Provavelmente trata-se de Ilija Smiljanić, mas a canção não nos revela se é ele. (Mimica, 2008: 65)

²⁴⁹ DO:161.

O Ilija responde que ainda tem mãos e arma para defender-se, mas se estão sedentos de sangue que voem até Otres onde há trezentos corpos de nossos Kotarani que ontem morreram às mãos de Alil²⁵⁰, mas que continuem a voar até ver trezentos corpos dos Turcos que morreram no dia anterior às mãos dos Kotarani, e que continuassem a voar até ao topo de Otres onde poderão encontrar três corpos de três guerreiros bons, e aí podem descer e comer de boa carne valente. Neste momento ouvem-se os canhões da cidade de Travnik para celebrar o facto de o *vizir* ter ganho três cabeças de três guerreiros, todas as três trazidas pelo Alil. Como o *vizir* não acreditava que se tratasse de Mandušić Vuk²⁵¹, Senjanin Tadija e Senjanin Nikola, chama o Ivan Senjanin que estava na prisão para que reconheça as cabeças. Como estavam sangrentas ele pede água para as lavar e assim reconhece um a um até chegar à cabeça do seu filho Nikola²⁵². Ele pede ao *vizir* que o deixem sepultar as cabeças, e ele permite apesar de ser costume turco colocar as cabeças numa lança e depois nas paredes da torre para que todos as vejam. Como os turcos ficaram cegos de alegria, ninguém o viu a passar com as cabeças e a fugir. A canção termina com o encontro, durante a fuga, com o grupo dos guerreiros que iam a caminho para vingar os combatentes mortos, o que nos leva à conclusão de que este texto será parte de uma canção maior.

A imagem dos Turcos é aqui construída em torno da personagem de Alil, a canção conta que todos os 300 Kotarani foram mortos pela sua mão, enquanto que os 300 Turcos foram mortos por Kotarani portanto por um conjunto e não por um indivíduo; do *vizir* que, apesar de querer estas três cabeças mortas, deixa que o seu prisioneiro Ivan Senjanin, as sepulte; e pelo conjunto dos Turcos que como já tínhamos dito “ficaram cegos de alegria”. O motivo de ter nas suas mãos a cabeça morta do seu filho, como também a intenção do *vizir* de pô-la num espeto, obviamente valoriza negativamente os Turcos como cruéis e violentos, mas por outro lado parece que há a intenção de deixar claro que Alil é um guerreiro valente e que o *vizir*, em certa medida, tem compaixão. Não

²⁵⁰ Personagem histórica Halil Hrnjica, também chamado de Gojeni Alil. Vivia em Kladuša no século XVII. (Dukić, 1998: 411)

²⁵¹ Também era uma personagem histórica, morreu na batalha contra os Turcos, a sua cabeça foi cortada, mas o resto da história não tem base histórica. O que é certo é que não morreu junto com as outras duas personagens. (Mijatović, 1995:86-9)

²⁵² Sabemos que Ivan Senjanin teve um filho, mas até hoje não se soube o seu nome (Mijatović, 1995:10).

se verifica uma construção da imagem de Inimigo da fé, e apesar do motivo sangrento e emocionante, não podemos dizer que a imagem dos Turcos seja satanizada. É um momento emotivo, mas outra vez posto no contexto histórico, uns e outros cortavam cabeças aos inimigos.

Quando observamos esta canção dentro do mundo construído pelas canções épicas croatas onde os mesmos personagens são heróis de várias canções, constatamos que aqui Ivan Senjanin está irreconhecível, velho, cansado da prisão, com cabelo branco, bigodes até ao peito e barba até à cintura. Conhecemos o romance espanhol “Los siete infantes de Lara”²⁵³ que tem o mesmo motivo, assim sabemos que não se trata necessariamente dum acontecimento da história croata, e tal como as personagens e os motivos podem “migrar” nas canções épicas, assim Delorko nos revela que há mais uma versão com este motivo do narrador (que cantava tocando *gusle*) Stanko Kovač-Sivaljević de Posušje na Bósnia-Herzegovina intitulado “Smrt Jeroglavac Marka, Luke barjaktara i Senjković Marijana” onde as três cabeças pertencem a personagens diferentes. É possível que o motivo tenha vindo com os Judeus que depois de expulsos de Espanha e Portugal foram aceites pelo sultão otomano, e uma parte ficou a viver na Bósnia-Herzegovina. Também há um motivo que é mencionado no trabalho do franciscano Ivan Tomašić, “Kratka kronika kraljevstva hrvatskoga” do século XVI que conta que depois de matar o filho do *ban* Derečin, e de o capturar, os Turcos para o pequeno-almoço e jantar traziam-lhe a cabeça do seu filho no prato. O trabalho deste autor continha principalmente o que outros diziam, e provavelmente trata-se de uma lenda, mas podemos ver uma certa coincidência nos motivos.

A última canção no nosso *corpus*, “**Brat se i sestra izbavili ropstva**”²⁵⁴ (Irmão e irmã salvaram-se da escravidão) é um exemplo muito bom do mosaico religioso e étnico, como também das alterações que aconteciam nesse contexto, umas vezes por vontade própria outras vezes como consequência do cativo e da venda das pessoas. Também mostra o desejo colectivo através do imaginário popular que o destino pode encontrar maneira de devolver as crianças roubadas aos seus pais.

²⁵³ Este romance não existe inteiro na tradição portuguesa.

²⁵⁴ DO: 164.

A canção começa dizendo que Janković se converteu ao Islão e capturou todos os da casa de Jemin, o filho de três anos que vendeu a gálea (supomos veneziana²⁵⁵) e a sua irmã de sete anos que deu ao governador de Senj²⁵⁶. Depois de nove anos, o filho de Jemin regressa e busca a irmã olhando para todas as moças nos olhos negros, e reconhece-a, mas ela só o reconhece depois de ver uma cicatriz que sabia que ele tinha. Fogem durante a noite e regressam a Kotari para procurar os pais, encontram-nos velhos mas ainda vivos.

O verbo com que começa a canção é “poturči se” que literalmente significa passar a ser Turco mas que se usa para dizer que alguém, neste caso Janković, se converteu²⁵⁷, e esse ato de mudança de religião parece que automaticamente implica outras mudanças no comportamento da pessoa convertida.²⁵⁸

Converte-se o poderoso Janković e aprisiona a casa de Jemin²⁵⁹

Nestes versos podemos ler que um Cristão que se converte ao Islão passa do estatuto de Traidor ao de Inimigo, o que implica que já não está no campo Nós mas é representante do Outro. E como consequência desta condição começa a comportar-se como Inimigo cruel que rouba as crianças para vendê-las. O estatuto de Infiel está implícito na constatação que no momento em que alguém se converte ao Islão converte-se também à crueldade, por assim dizer. Razão pela qual podemos concluir que o Outro é Traidor, Inimigo e Infiel. Como o poema em análise está no grupo das canções com tema familiar, não tem a luta como tema central, aliás não há motivos de violência, pois a crueldade está implícita no ato de roubar filhos do povo a que até à véspera pertenciam.

²⁵⁵ A irmã chama-lhe “Latinine” antes de reconhecê-lo. O território croata foi um dos lugares de recrutamento para os barcos venezianos, por exemplo em 1534 o governo mandou recrutar 3000 remadores para as galés (Vrandečić, 2007:25).

²⁵⁶ Os capitães de Senj com tempo passaram a ser os austríacos eleitos pelo poder habsburgo e já não *uskoci*. (Mijatović, 1995).

²⁵⁷ O que deixa a impressão de que quem se converte muda a identidade étnica.

²⁵⁸ Postos em linha “passar a ser Turco” e logo “aprisionar” de certa maneira cria o estereótipo do Islão como religião bélica e militante.

²⁵⁹ DO: 164.

Cada definição de épico subentende um conceito de colectivo em termos de expressão de valores de uma comunidade, razão pela qual o género épico é mais ideologicamente marcado do que outros géneros literários, mas também mais do que outros nos revela a identidade da comunidade à qual pertence. Para a expressão narrativa dos valores duma comunidade é necessária a existência do Outro, que nas canções épicas de temática histórica se pode exprimir com o termo Adversário. O Adversário não está encarnado numa personagem específica mas no colectivo a que se pode chamar “o campo adversário” que do outro lado tem “o campo Nós”. Esse termo mostra não só a colectividade (o épico Nós que difere de lírico Eu), mas também associa, a par com o termo “o campo adversário”, como está centrado axiologicamente o texto épico. O ouvinte/leitor reconhece o campo Nós pelos valores nele representados, pelos heróis ou episódios famosos do seu passado ou, no último caso, se não pertence a esta comunidade, pelo conhecimento histórico-cultural geral. Por vezes ocorrem sinais de identificação ou parcialidade, a que Dukić chama “legitimação de narrador”, como formas de pronome na primeira pessoa do plural, na maioria dos casos “nosso”, ou formas de atitude afectiva em que se amaldiçoa o Outro e bendiz o campo Nós, o que também serve para marcar os campos. Mesmo quando não existem marcas de legitimação, o leitor poderá reconhecer a dicotomia bom/mau ligando-a com os campos Nós/Adversário. Claro que podíamos ver no *corpus* que nem sempre todas as personagens entram neste esquema, mas, em geral, podemos dizer que este é um dos princípios da épica histórica croata.²⁶⁰

Como já tínhamos dito, a característica principal das canções épicas do *corpus* é o motivo da luta, entre duas pessoas, ou dois grupos inimigos. Se não se trata se de lutas entre dois campos, o cativo é o tema mais representado, o que obviamente tem implícita a situação do confronto entre dois campos no qual o cativo teve lugar. O que obviamente marcou significativamente a imagem do Turco foi o seu estatuto de Outro em termos de Adversário, Oponente, Inimigo, Traidor, Infiel, e podemos dizer que cada canção construiu a imagem do Turco entre estes pontos, acentuando um, diminuindo ou omitindo outro. Mas também não podemos esquecer que este retrato incluía igualmente a imagem de Guerreiro Forte com a qual se reconhecia a valentia do Outro.

²⁶⁰ Dukić, 1998:181-3.

Se tomarmos em consideração que na historiografia croata sobre a história dos países balcânicos do final do século XIV até final do século XVII, foi atribuído aos Turcos o papel de Conquistador, e que provavelmente a maioria dos Croatas associa no seu saber “privado”, os Turcos com este período histórico²⁶¹, poderíamos esperar o mesmo das canções épicas. Mas apesar de se concentrarem nos conflitos cristão-turcos, as canções que mencionam Turcos marcam-nos como Adversário, Guerreiro Forte, Inimigo Infiel ou até Tirano, mas nunca como Conquistador, pelo menos não ao nível lexical ou declarativo. Quando se trata de ataque não argumentado poderíamos dizer que implicitamente ganha esse papel, mas para atribuir o papel de Conquistador a alguém é preciso ter uma noção de estado ou seja de território estatal e alguma memória histórica sobre esse espaço. As canções épicas orais estão concentradas à volta de acontecimentos pontuais, sem maior perspectiva temporal. Nesse mundo, limitado no seu espaço e tempo, e na economia da linguagem da canção épica que minimiza comentários e declarações valorativas, o Adversário não consegue realizar-se como Conquistador.

Neste aspecto é significativo que os protagonistas, ou mesmo os grupos dos dois campos na maioria das vezes são denominados pela região de proveniência, o que acentua o carácter local de identidade da comunidade e das lutas (apesar de algumas canções falarem de batalhas grandes e personagens “cristãos” não necessariamente croatas, mas que não foram incluídas no nosso *corpus*). Assim, nas canções épicas não se vê a perspectiva global em que o Império Otomano representava fim do mundo cristão, o que pode ser constatado, por exemplo, nas cartas e polémicas escritas pelo clero e nobreza e que eram enviadas ao Papa e às cortes da Europa pedindo ajuda. Na canções, pelo contrário, a preocupação é local.

Como a história das relações com os Turcos foi uma história de batalhas, nesse aspecto podemos afirmar que é mais correcto dizer que eram relações contra os Turcos. A construção da imagem do Outro é ainda mais específica pela situação que se formou com as conversões, que para a população local significava que quem passou ao Islão passou a ser Turco. Portanto, Turco era sinónimo de Muçulmano. Istambul estava longe, e como era a cidade ou o sultão, ninguém sabia, mas tudo isto era imaginado e contado. Agora o Turco que se conhecia era o vizinho que, figurativamente, até ao dia anterior tinha sido

²⁶¹ Dukić, 1998: 117.

Cristão. Neste sentido era necessário fazer uma distinção entre Nós Cristãos, e Eles como Outros. Obviamente a religião não era o motivo principal de criação de animosidade, era sim o fato de que com a conversão se passava para o lado do Inimigo porque tudo isto acontecia em estado de guerra. Assim, o Muçulmano é identificado com Turco que por sua vez é o Inimigo.

Esta imagem é atenuada graças às personagens femininas muçulmanas, uma vez que elas obviamente não representam o Inimigo, o mesmo sucede na 6ª canção onde o *knez* é o Traidor e o sultão é apresentado como um Governador Justo, e no 7ª texto onde encontramos o tom de canção de estado de guerra como estado normal em que o prisioneiro engana aos Turcos e foge sem pagar, faltando completamente os processos de construção da imagem do Turco como algo mais do que um Oponente.

Assim, podemos dizer que a imagem do Turco variava na escala axiológica de Inimigo Infiel dum lado, Adversário /Guerreiro Forte no meio, e membro do campo oposto sem acção guerreira, o que seria encarnado pelas personagens femininas. Também variava a distância entre Nós e os representantes do Outro, e com ela, claro, a possibilidade de contacto directo e de conhecimento, do sultão em Istambul que se imaginava, até aos Turcos convertidos que ainda têm os mesmos hábitos dos Cristãos (por exemplo bebem vinho) e que fazem parte do seu mundo.

Em princípio podemos dizer que a axiologia do Outro, regra geral, está na zona dos valores negativos²⁶², porque com a construção do Outro se constrói a identidade da sua comunidade, com valores superiores aos dos Outros. No caso do nosso *corpus* a realidade do mundo épico está imersa na guerra contra os Turcos razão pela qual esta regra é confirmada.

²⁶² Dukić, 1998: 199.

5. Conclusão

Tendo chegado ao seu termo o percurso efectuado pelo Romanceiro da Tradição oral moderna portuguesa e por canções épicas croatas, chegamos ao momento de fazer um ponto de situação sobre o que estudámos.

Uma das perguntas postas no início do nosso trabalho era, se se podem comparar as imagens de Mouro no romanceiro e de Turco na canção épica croata, já que as invasões aconteceram em duas épocas diferentes, em espaços cujos habitantes não tiveram contactos directos significativos, tendo como única semelhança que se trata de sociedades cristãs invadidas pelos Muçulmanos.

Mas nos dois casos trata-se épocas relativamente às quais ainda não se podia falar de nação em termos modernos e quando a religião era um elemento forte que influenciava a vida das pessoas em múltiplos aspectos, desde as camadas cultas até às mais baixas, e que, em certa medida, uniformizava as mentalidades dos seus fiéis, Cristãos ou Muçulmanos, já que os livros sagrados de ambos credos estipulavam regras para a vida quotidiana e privada, normas estas que vão dar origem a que cada população comungue de hábitos idênticos. Por um lado, o carácter teocrático do Império Otomano fomentou uma abrangência completa entre todos os aspectos de vida com o Islão e a sharia²⁶³, por outro lado, a expressão “falar cristão”, que se usa ainda hoje, implica uma sobreposição da religião cristã com a autoidentificação do povo.

Também apesar de parecerem dois acontecimentos históricos sem ligação temporal e espacial, se olhamos ao nível macro, os dois grandes grupos de poemas analisados referem-se a lutas entre o domínio cristão e muçulmano na Europa, que do ponto de vista de hoje até pode parecer um processo só que durou vários séculos e teve várias frentes e diferentes participantes, inclusivamente em termos proto-étnicos, dos dois lados. Tudo depende do ponto de vista, ou seja, se a etnia ou a religião é considerada como elemento de conexão, o que, como o nosso trabalho mostra, afinal se fundem e moldam juntos o Nós que define o Outro (e/ou é o Outro que nos define a Nós). Na

²⁶³ Para os muçulmanos o Islão não é só um sistema de religião e de culto, mas subentende um modo de vida, e as suas normas abrangem partes do direito civil e penal, até partes daquilo que poderíamos chamar de direito constitucional. (Lewis *apud* Cardini, 2009: 12)

realidade histórica, portuguesa como croata, os Cristãos entre si mostraram grandes discórdias, chegando a realizar pactos com os Muçulmanos, o que até deixou o seu marco no imaginário como podemos ver no romance “A traição do D. Julião”. Mas o imaginário popular precisa de uma divisão clara para definir a sua identidade, reconhecendo que o Nós também pode ter os seu traidores, mas que mesmo assim claramente se diferenciam o Nós e o Outro.

As incursões muçulmanas na Europa tiveram grande importância na criação da identidade desta civilização, porque compeliram os governantes, anteriormente adversários, a uma acção comum de autodefesa, e estimularam a população que, com a nova consciência sobre o Outro comum, criaram uma consciência sobre o Nós comum.

Na realidade, às vezes acontecia que a nova forma de governo introduzida pelos Muçulmanos até era melhor do que o despotismo de alguns Cristãos, e, mais uma coisa importante, a população europeia demorou algum tempo até diferenciar os Muçulmanos dos outros bárbaros que ocasionalmente invadiam a Europa e até perceber a importância que iria ter a religião destes novos invasores. Por estas razões alguns autores defendem que as incursões árabe – berberes foram parte duma complexa luta política, enquanto que as suas origens religiosas foram-lhes atribuídas décadas depois, com a influência que a poesia épica teve na memória colectiva.²⁶⁴

Agora, em que momento a divisão foi feita pelo eixo Nós Cristãos vs. Outros Muçulmanos, se o factor da religião como separador principal foi adicionado só posteriormente, esta é uma questão interessante, mas para o nosso trabalho o que nos interessa é que nos textos que estudámos é exactamente assim que se manifesta a relação para com os Mouros e Turcos.

Outra semelhança que identificamos é que os dois territórios, português e croata, tiveram regiões com séculos de experiência de vida em comum, e outras onde os invasores nunca chegaram, ou permaneceram por um período muito curto. Cada uma destas regiões com certeza teve a sua perspectiva e história para contar, mas no final tudo se fundiu debaixo da influência da perspectiva religiosa que definiu o Muçulmano como Outro, e todos os Cristãos como Nós.

²⁶⁴ Cardini, 2009:19.

It is of course obvious that Moslem and Christian represented different religions, each of them exclusive; it is only to be expected, too, that the long warfare of the Reconquest had raised psychological barriers between the two groups. But it is equally clear that they mixed together in a sort of rough acceptance of each other, that many of their folkways and externals of life were the same, and that the warfare had often enough been productive of a certain mutual respect and even at times of admiration.²⁶⁵

Não se pode negar que muita sabedoria, técnicas, instrumentos, vocabulário foram introduzidos nesse período, que o convívio trouxe conhecimento relativamente aos costumes e tradições ligadas à fé muçulmana, mas obviamente o romanceiro português foi mais influenciado e marcado pelas ideias de Reconquista e da Historiografia portuguesa/peninsular. Neste aspecto seria interessante um trabalho de análise comparativa da imagem do Mouro no romanceiro português e espanhol, já que, apesar da origem comum, notamos diferenças em diversos romances que tratam o tema em questão, como também na variedade da sua apresentação. Outra pista que não conseguimos explorar em profundidade no nosso trabalho é a relação entre o romanceiro que trata a imagem do Mouro e a Historiografia, o que poderia também articular-se com a primeira pista aqui sugerida, ou ser desenvolvida como um trabalho à parte.

O que nos parece ser comum a todos os romances de *corpus* (onde o Mouro não é um Adjuvante, e tem um papel activo na intriga) é que há uma figura que age (muitas vezes é uma figura histórica) e um anti-sujeito que é o inimigo Mouro, com um objecto que pode ser a libertação de alguém, defesa de valores cristãos etc. Portanto, nos romances estudados podemos encontrar vertentes temáticas variadas; morte, martírio, fidelidade, traição, castigo etc. o que, em relação ao Mouro, se submete a uma determinação previamente feita, de acordo com os valores que indicam que ele é o Inimigo da fé, características estas que se articulam com coerência e homogeneidade na imagem do Mouro. Parece que nos romances a imagem do Mouro não é explorada, mas está construída e aceite de antemão. Usa-se como que um “pacote” já definido que não é preciso explicar porque já está tudo claro, o que na realidade é a definição de estereotipo.

²⁶⁵ Burns, 1961:378.

O uso repetitivo da ofensa “perro” mostra que até existe uma denominação geralmente aceite, e que a negatividade dos Mouros é tão notória e conhecida que nem é preciso um esforço para representá-la melhor para convencer o ouvinte/leitor.

A imagem do Mouro enquanto grupo é a de um exército forte, e enquanto indivíduo, de um Adversário de classe nobre, ou de força física superior, razão pela qual o Cristão ganha mais valentia na sua representação por vencê-lo. Também é um perigo por querer levar as mulheres cristãs para as terras mouras, o que outra vez exige a acção guerreira do cavaleiro cristão. Uma única vez encontramos um Mouro no papel de não-Inimigo, isto é, de Adjuvante, portanto de não – sujeito, quando um Mouro fornece as informações necessárias ao Cristão, portanto está posto ao seu serviço.

É interessante que em todos os romances, menos em “A traição de D. Julião”, é marcada a superioridade cristã, e o tom é de vitória. Na canção épica croata, por sua vez, muitas vezes o exército croata é vencido, há mais detalhes de sofrimento, de morte, dos momentos da luta, do roubo das pessoas pelos dois lados etc., mas também de contacto entre o campo do Nós e do Outro. Na realidade, o Mouro, como o Turco, é Outro, ao mesmo tempo próximo e longínquo, mas a canção épica croata explora mais esta relação de proximidade, razão pela qual há mais variedade na representação do Outro, enquanto que o romanceiro se distancia mais, o que faz com que a imagem do Mouro apareça com contornos mais “desfocados”.

No *corpus* português só quando se trata do papel de Adjuvante, o Mouro é mais próximo, em todos os outros casos ele vem do além-mar, onde está “a terra moura”, portanto onde pertence. A água como representante da fronteira nota-se nos dois *corpus* como separador entre o território do campo Nós e do Outro, mas no caso croata muitas vezes a fronteira não é uma linha, mas uma zona fronteira, “terra de ninguém” ou melhor dito “de todos”, o que podemos dizer que, à sua maneira, simboliza esta flexibilidade na relação e facilidade de contacto (negativo e positivo). E quando havia necessidade duma separação clara, esta era marcada com o rio.

Apesar de explorar mais o contacto do que o romanceiro, o motivo da conversão na canção épica, pela qual um Cristão não só passa a ser Muçulmano, mas automaticamente Turco, mostra que a divisão contudo é clara. É impossível ser Muçulmano e fazer parte do campo Nós, esta combinação é considerada um oxímoro tão

evidente que a própria terminologia indica que a conversão implica a mudança automática de etnia e que no eixo bom-mau o converso é quem se coloca na esfera dos valores negativos.

Outra diferença é que no *corpus* croata há mais actantes colectivos, exército liderado por *ban* ou outro herói, ou até conjunto de heróis, e o mesmo do lado Turco. Também há mais personagens femininas, cristãs como turcas, apesar de nos dois casos se tratar de universos diegéticos predominantemente masculinos como consequência da sociedade patriarcal e do momento histórico em que se valoriza a actividade guerreira. No corpus croata as personagens principais quase sempre também são nobres, ou guerreiros que podemos dizer que aqui têm a mesma importância (até as personagens femininas são filhas de *uskoci* ou de *beg*), mas o povo também encontrou o seu lugar para contar os seus sofrimentos e dificuldades especialmente no que se refere ao roubo das crianças, o que seguramente era um dos maiores traumas do período em questão.

Em geral podemos dizer que há uma qualificação positiva do belicismo e mesmo quando a narração se processa num ambiente não-bélico, o estado da guerra está implícito. Juntamente com a convergência entre poder religioso e político, nos dois grandes grupos do nosso *corpus* nota-se a convergência dos conceitos de Inimigo e de Infiel no termo e na figura do Mouro e do Turco. Os dois grupos, regra geral, também admitem a valentia e força do Inimigo.

Adversário, Inimigo, Infiel e Guerreiro Forte são componentes que cada romance e canção épica usam na construção da imagem do Mouro e do Turco em combinações e medidas diferentes. É como um tango bélico em que o jogo de proximidade e distância resulta sempre diferente e único.

Transmitindo uma visão específica do mundo e os valores da comunidade, a *Literatura tradicional de transmissão oral* mostra suas aspirações, medos, mentalidade, desejos. Mostra o que nos perturba e o que nos fascina, mas também como a comunidade se vê a si própria e como constrói a sua identidade. A construção do Outro é só um dos mecanismos de auto-identificação. A existência do Outro negativo automaticamente determina o Nós positivamente, e essencialmente essa é a sua função. O Mouro é só um dos representantes do Outro que contribuiu para a construção da identidade portuguesa, importante mas não único. Neste aspecto seria muito interessante um trabalho sobre as

imagens de todos os Outros, seja no romanceiro, ou num outro *corpus* escolhido, não só de maneira comparativa, mas como um mosaico que participou activamente na definição da identidade portuguesa.

Bibliografia

Alves, Carla Carvalho, “Representações do mouro em Portugal: ficções, lendas e história”. *Via Atlantica* No. 19 (jun/2011). Consultado em Fevereiro de 2014, <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50772>.

Araújo, Teresa, “A cor no Romancelheiro português: poética e funcionalidade” in Fradejas Rueda, José Manuel; Smithbauer, Déborah Dietrick; Sanz, Demetrio Martín; Díez Garretas, M^a Jesús (coord), (2010), *Actas del XIII congreso internacional AHLM, 15 a 19 de septiembre de 2009*. Valladolid: AHLM, pp. 366-377.

Armistead, Samuel G. “Hispanic and balcan ballad traditions. Parallels and congeners” in Calderón, Manuel; Camões, José; Sousa, José Pedro, org. (2011), *Por s’entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*. Lisboa : INCM.

Blackmore, Josiah, “Imaging the Moor in Medieval Portugal”. *Diacritics*, Vol. 36, No. ¾, (Fall-Winter, 2006), pp.27-43. Consultado em Novembro de 2013, <http://www.jstor.org/stable/20204140>.

Botica, Stipe, “Sto godina od Maretićeve knjige *Naša narodna epika*”. *Croatica et Slavica Iadertina*, Vol. 6, Num. 6. (Veljača 2011).pp.217-227. Consultado em Outubro de 2013, <http://hrcak.srce.hr/64649>.

Braga, Teófilo; Introd. Pere Ferré (1982), *Romancelheiro Geral Português*. Vol.1. Lisboa: Vega.

Braudel, Fernand (1984), *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico. Vol II*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Burns, R. Ignatius S. J., “ Riots on the Christian-Moslem Frontier (Thirteenth-Century Valencia)” *The American Historical Review*, Vol. 66, No. 2 (Jan., 1961), pp. 378-400). Consultado em Novembro de 2013, <http://www.jstor.org/stable/1844032>.

Burt, John R., “The motif of the fall of the man in the *Romancero del rey Rodrigo*” *Hispania*, Vol. 61, No.3 (Sep., 1978), pp.435-442. Consultado em Novembro de 2013, <http://www.jstor.org/stable/341069>.

Burshatin, Israel, “Power, Discourse and Metaphor in the Abencerraje”. *MLN*, Vol. 99, No. 2, Hispanic Issue (Mar. 1984), pp.195-213. Consultado em Novembro de 2014, <http://www.jstor.org/stable/472530>.

Burshatin, Israel, “The Moor in the Text: Metaphor, Emblem, and Silence”. *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1 (Autumn, 1985), pp.98-118. Consultado em Novembro de 2013, <http://www.jstor.org/stable/1343464>.

Cardini, Franco (2009), *Europa i islam*. Zagreb: Sandorf.

Catalán, Diego (1969), *Siete siglos de romancero*. Madrid: Editorial Gredos S. A.

Catalán, Diego (1970), *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid: Editorial Grados S.A.

“Romanceiro” in *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. Consultado em novembro de 2012, <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=39&Itemid=2>.

Comfort, William Wistar, “The Saracens in Italian Epic Poetry”. *PMLA*, Vol. 59, No. 4 (Dec., 1944), pp. 882-910. Consultado em Novembro de 2013, <http://www.jstor.org/stable/459319>.

Delorko, Olinko (1964), *Narodne epske pjesme I*. Zagreb: Matica hrvatska.

Dias, Isabel de Barros (2000), *Metamorfoses de Babel : a historiografia ibérica (sécs. XIII-XIV) : construções e estratégias textuais*. Universidade Aberta. Tese de

doutoramento em Estudos Portugueses. Consultado em Dezembro de 2013,
<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2512>.

Dukić, Davor (1997), *Hrvatske narodne pjesme*. Vinkovci: Riječ.

Dukić, Davor (1998), *Figura protivnika u hrvatskoj povijesnoj epici*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Dukić, Davor (2004), *Usmene epske pjesme I*. Zagreb: Matica hrvatska.

Dukić, Davor (2007), *Osmanizam u hrvatskoj književnosti od 15. do sredine 19. stoljeća*. Consultado em Novembro de 2013,

http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/dokumenti/anagram/Dukic_Osmanizam.pdf.

Ferré, Pere (2000), *Romanceiro português da tradição oral moderna, versões publicadas entre 1828 e 1960*. Volume I, II, III e IV. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Fontes, Manuel da Costa, “The Batalha de Lepanto in the Portuguese Oral Tradition”. *Hispanic Review*, Vol. 47, No. 4 (Autumn, 1979), pp. 487-503. Consultado em Janeiro de 2014, <http://www.jstor.org/stable/472530>.

Fontes, Manuel da Costa (1987), *Romanceiro da provincial de Trás-os-Montes*. Tomo I. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Galhoz, Maria Aliete Dores (1987), *Romanceiro Popular Português*. Tomo I. Lisboa: Instituto nacional de investigação científica.

Godinho, Vitorino Magalhães (2004), *Portugal, a emergência de uma nação*. Lisboa: Edições Colibri.

Gruenfelder, Anna Maria “Senj i rat protiv uskoka”. *Senjski zbornik*, Vol. 24, No.1 (prosinac 1997), pp. 49-83. Consultado em Dezembro de 2013,
http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=67153.

Hiti, Filip (1988), *Istorija Arapa*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Holjevac, Željko (2007), "Hrvatsko-slavonska Vojna krajina u ranom novom vijeku" in *Hrvatska povijest u ranom novom vijeku*. Zagreb: Leykam international, pp. 6-108.

Ivanova, Radost, "Epic Songs and Socio-Historical Changes". *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Vol.26, No.1 (ožujak 1989), pp. 37-49.

Consultado em Fevereiro de 2014,

http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=98759.

Jones, C. Meredith, "The Conventional Saracen of the Songs of Geste". *Speculum*, Vol. 17, No. 2 (Apr., 1942), pp. 201-225. Consultado em Novembro de 2013,

www.jstor.org/stable/2856363.

Kursar, Vjeran, "Srednjovjekovne percepcije islama". *Povijesni prilozi*, Vol. 24, No. 24 (listopad 2003), pp. 133-147. Consultado em Janeiro de 2014,

http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=44900.

Kursar, Vjeran, "Antimuslimanski karakter protuturskih govora". *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, Vol.34-35-36, No. 1 (srpanj 2004), pp. 29-46. Consultado em Janeiro de 2014,

http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=75729.

Korunić, Petar, "Nacija i nacionalni identitet". *Revija za sociologiju*, Vol.36, No.1-2 (lipanj 2005), pp. 87 – 105. Consultado em Fevereiro de 2014,

http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=20999.

Le Goff, Jacques (1985), *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*.

Lisboa:Edições 70.

Le Goff, Jacques (1989), *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença.

Le Goff, Jacques (1994), *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa.

Le Strange, G. (2013), *Spanish Ballads*, New York: Cambridge University Press. Consultado em janeiro de 2014,

<http://books.google.hr/books?id=OfaQORqjf8QC&pg=PA86&lpg=PA86&dq=moro+B%C3%BAcar&sour>

Moe, Christian ed. (2008), *Images of the Religious Other. Discourse and Distance in the Western Balkans*. Novi Sad: CEIR.

Moečanin, Nenad (1999), *Turska Hrvatska. Hrvati pod vlašću Osmanskog Carstva do 1791*. Zagreb: Matica hrvatska.

Moečanin, Nenad (2007), “Hrvati pod vlašću Osmanskog carstva do razdoblja reformi u Bosni i Hercegovini” in *Hrvatska povijest u ranom novom vijeku*. Zagreb: Leykam international, pp. 108-187.

Nekić, Antun, “Europske predodžbe o «turskoj» prijetnji (14.-16. Stoljeće)”. *Povijesni prilozi*, Vol. 43, No. 43 (prosinac 2012), pp. 81-118. Consultado em Novembro de 2013, http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=140483.

Odd, Frank L. “Women of the Romancero: A Voice of Reconciliation”. *Hispania*, Vol. 66, No. 3 (Sep., 1983), pp. 360-368, consultado em Novembro de 2013, <http://www.jstor.org/stable/342309>.

Oraić Tolić, Dubravka; Kulcsár-Szabó, Ernő ur. (2006), *Kulturni stereotipi. Koncept identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Zagreb: FF press.

Pinto-Correia, João David (1984), *Romanceiro tradicional português*. Lisboa: Editorial Comunicação.

Pinto-Correia, João David (1994), *Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.

Pinto-Correia, João David (2003), *Romanceiro oral da tradição portuguesa: apresentação crítica, antologia e sugestões para análise*. Lisboa: Duarte Reis.

Purcell, Joanne B. “Sobre o Romanceiro Português: Continental, Insular e Transatlântico. Uma recolha recente” in Vários, (1972), *El romancero en la tradición oral moderna*. Madrid: Cátedra-Seminário Menéndez Pidal e Reitorado da Universidade de Madrid, pp. 55-64.

Raspudić, Nino (2010), *Jadranski (polu)orijentalizam. Prikazi Hrvata u talijanskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Jurčić.

Said, Edward William (1999), *Orijentalizam*. Zagreb: Konzor.

Saraiva, José Hermano (2004), *História de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Veiga, Sebastião Philipes Martins Éstacio da (2005), *Romanceiro do Algarve*. Faro: Universidade do Algarve.

Vrandečić, Josip (2007), “Regio maritima: Dalmacija i Dubrovnik u ranom novom vijeku (1420. – 1797.)” in *Hrvatska povijest u ranom novom vijeku*. Zagreb: Leykam international, pp. 7-81.