

JOSILENE MOREIRA SILVEIRA

O PERFIL DAS MULHERES RELIGIOSAS EM *CANTIGAS DE SANTA MARIA* E
MINIATURAS: ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

JOSILENE MOREIRA SILVEIRA

O PERFIL DAS MULHERES RELIGIOSAS EM *CANTIGAS DE SANTA MARIA* E
MINIATURAS: ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras; área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em 04 de setembro de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -

Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof^a. Dr^a. Maria do Amparo Tavares Maleval
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ / Rio de Janeiro - RJ

Dedico este trabalho

Aos meus pais, Arlindo e Maria Joana, aos meus irmãos,
sobrinhos, cunhados e amigos,
pelo carinho e incentivo.

AGRADECIMENTOS

À professora Clarice Zamonaro Cortez, meus agradecimentos pela orientação na elaboração desta dissertação, por despertar o gosto pela pesquisa e, principalmente, pela confiança, incentivo e amizade nesses anos de convivência.

Ao professor Aécio Flávio de Carvalho e à professora Maria do Amparo Tavares Maleval, por aceitarem participar da banca examinadora, pelas sugestões e informações durante o exame de qualificação que muito contribuíram para o desenvolvimento do trabalho.

Aos professores do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, pelos conhecimentos transmitidos, atenção e confiança depositada, durante todos esses anos de formação.

Ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Pontifícia Católica de Belo Horizonte, em especial à professora Ângela Vaz Leão, por disponibilizar as únicas cópias disponíveis no Brasil dos códices das *Cantigas de Santa Maria* para esta pesquisa e, especialmente, pela atenção e o carinho com que me recebeu.

Ao professor João Bacellar de Siqueira, pela leitura atenta na revisão da dissertação.

Aos amigos, pela amizade e incentivo durante esses anos, e, em especial, à Mariléia Apolinário, companheira de pesquisa, pelas ideias discutidas e os livros emprestados.

A CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

*Santa Maria,
Strela do dia,
mostra-nos via
pera Deus e nos guia.
(D. Afonso X)*

RESUMO

Nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, figuram inúmeras mulheres sob diferentes perfis, revelando seus vícios, virtudes e o arrependimento pelos pecados praticados, em uma busca contínua para a salvação de suas almas. Esses aspectos intensificam-se nas narrativas milagrosas que retratam as mulheres religiosas, monjas e abadessas, em que o pecado está sempre assombrando o imaginário daquelas que o combatiam incessantemente. Desse modo, o objetivo deste trabalho se constituiu em traçar o perfil feminino em seis cantigas de milagre que se referem a religiosas, no poema e na ilustração correspondente. Para tanto, as *cantigas de milagre* que compõem o *corpus* selecionado foram extraídas da edição organizada por Mettmann (1959-1972), enquanto que as miniaturas analisadas pertencem ao *Códice Rico* (Escorial, T.I.1). Nesta análise a narrativa verbal e não-verbal são consideradas como um processo conjunto de produção de sentidos, emanados do texto e da imagem. Por conseguinte, a problemática da ilustração requer uma reflexão mais específica no que diz respeito à relação com o poema, fundamentada em Aguiar e Silva (1990), Praz (1982), Souriau (1983) e Joly (1996), e no estatuto da imagem na Idade Média, sob as perspectivas de Schmitt (2007), Baschet (1996; 2006) e Groulier (2004). Em seguida, as discussões são conduzidas para a relação entre o texto e a imagem no contexto medieval, com Schapiro (1998). Esse percurso compreende ainda o estudo do Trovadorismo, em que se destaca Tavani (1998; 2002), Vieira (1992), Lapa (1973) e Lopes e Saraiva (1996), e das *Cantigas de Santa Maria*, por meio de Leão (1997; 2007), Domínguez e Gajardo (2007), Picaza (2002), Serrano (1987), entre outros. Na leitura das *Cantigas de Santa Maria*, o estudo do texto e da imagem revelou novos aspectos da construção do perfil das mulheres religiosas.

Palavras-chave: *Cantigas de Santa Maria*. Perfil feminino. Texto. Imagem.

ABSTRACT

In the *Cantigas de Santa Maria*, by Afonso X, there are innumerable women under different profiles, revealing their addictions, virtues and regrets by the practiced sins, in a continuous search for the salvation of their souls. These aspects are more intense in the miracle narratives that portrait religious women, monks and abbess, where the sin is always haunting the imaginary or those women who fought against it incessantly. The aim of this work is to offer a female profile of six lays of miracle which refer to religious women in the poem e in correspondent illustration. The lays of miracles that compound the selected *corpus* were taken from the edition organized by Mettmann (1959-1972), while the analyzed miniatures belong to *Códice Rico* (Escorial, T. I.1). In this analyzes the verbal and non-verbal narratives are considered as a conjoint process of sense production, which derives from the text and the image. Therefore, the problematic of illustration requires a more specific reflection concerned the relation with the poem, based on Aguiar e Silva (1990), Praz (1982), Souriau (1983) e Joly (1996), and in the statute of Medium Age, under the perspectives of Schmitt (2007), Baschet (1996; 2006) and Groulier (2004). Next, it is going to be discussed about the relation between the text and the image in the medieval context, with Schapiro (1998). This study still include the study of Trovadorismo with Tavani (1998; 2002), Vieira (1992), Lapa (1973) e Lopes e Saraiva (1996), and *Cantigas de Santa Maria* by Leão (1997; 2007), Dominguez e Gajardo (2007), Picaza (2002), Serrano (1987), among others. In the reading of *Cantigas de Santa Maria* the study of the text and image revealed new aspects in the construction of religious women profile.

Key-words: *Cantigas de Santa Maria*. Female profile. Text. Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-----------|--|-----|
| Figura 1 | Prólogo A do <i>Códice Rico</i> | 72 |
| Figura 2 | Prólogo B do <i>Códice Rico</i> | 73 |
| Figura 3 | Miniatura da cantiga 1, vinheta 1..... | 83 |
| Figura 4 | Miniatura da cantiga 60, vinhetas 1 e 2..... | 86 |
| Figura 5 | Miniatura da cantiga 60, vinhetas 3 e 4..... | 87 |
| Figura 6 | Miniatura da cantiga 60, vinhetas 5 e 6..... | 89 |
| Figura 7 | Miniatura da cantiga 16, vinheta 1..... | 101 |
| Figura 8 | Miniatura da cantiga 42, vinheta 5..... | 104 |
| Figura 9 | Miniatura da cantiga 111, vinheta 1..... | 105 |
| Figura 10 | Miniatura da cantiga 136, vinheta 5..... | 107 |
| Figura 11 | Miniatura da cantiga 122, vinheta 6..... | 110 |
| Figura 12 | Miniatura da cantiga 71, vinhetas 1 e 2..... | 113 |
| Figura 13 | Miniatura da cantiga 71, vinhetas 3 e 4..... | 116 |
| Figura 14 | Miniatura da cantiga 71, vinhetas 5 e 6..... | 117 |
| Figura 15 | Miniatura da cantiga 58, vinhetas 1 e 2..... | 120 |
| Figura 16 | Miniatura da cantiga 58, vinhetas 3 e 4..... | 123 |
| Figura 17 | Miniatura da cantiga 58, vinhetas 5 e 6..... | 124 |
| Figura 18 | Miniatura da cantiga 59, vinhetas 1 e 2..... | 128 |
| Figura 19 | Miniatura da cantiga 59, vinhetas 3 e 4..... | 129 |
| Figura 20 | Miniatura da cantiga 59, vinhetas 5 e 6..... | 131 |
| Figura 21 | Miniatura da cantiga 7, vinhetas 1 e 2..... | 134 |
| Figura 22 | Miniatura da cantiga 7, vinhetas 3 e 4..... | 136 |
| Figura 23 | Miniatura da cantiga 7, vinhetas 5 e 6..... | 138 |
| Figura 24 | Miniatura da cantiga 94, vinhetas 1 e 2..... | 140 |
| Figura 25 | Miniatura da cantiga 94, vinhetas 3 e 4..... | 143 |
| Figura 26 | Miniatura da cantiga 94, vinhetas 5 e 6..... | 144 |
| Figura 27 | Miniatura da cantiga 55, vinhetas 1 e 2..... | 146 |
| Figura 28 | Miniatura da cantiga 55, vinhetas 3 e 4..... | 147 |
| Figura 29 | Miniatura da cantiga 55, vinhetas 5 e 6..... | 148 |
| Figura 30 | Miniatura da cantiga 55, vinhetas 7 e 8..... | 149 |
| Figura 31 | Miniatura da cantiga 55, vinhetas 9 e 10..... | 151 |
| Figura 32 | Miniatura da cantiga 55, vinhetas 11 e 12..... | 152 |

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|-----|
| 1 | CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... | 11 |
| 2 | TEXTO E IMAGEM: CORRESPONDÊNCIAS..... | 14 |
| 2.1 | A RELAÇÃO TEXTO E IMAGEM: ESTUDOS TEMÁTICOS E ESTRUTURAIS..... | 15 |
| 2.2 | A TEOLOGIA DA IMAGEM E ICONOLOGIA NA IDADE MÉDIA..... | 22 |
| 2.3 | O ESTATUTO DA IMAGEM MEDIEVAL: ENTRE ARTE E DEVOÇÃO.... | 29 |
| 2.4 | A ARTE MEDIEVAL: FUNÇÃO, DECORAÇÃO E REPRESENTAÇÃO..... | 32 |
| 2.5 | A RELAÇÃO TEXTO E IMAGEM NA IDADE MÉDIA..... | 36 |
| 3 | A LÍRICA TROVADORESCA: ASPECTOS HISTÓRICOS, CULTURAIS E LITERÁRIOS..... | 45 |
| 3.1 | O LIRISMO GALEGO-PORTUGUÊS: GÊNESE E LIMITES CRONOLÓGICOS..... | 47 |
| 3.1.1 | O lirismo provençal..... | 49 |
| 3.1.2 | O lirismo autóctone..... | 54 |
| 3.2 | LITERATURA GALEGO-PORTUGUESA..... | 58 |
| 3.3 | AS GERAÇÕES HISTÓRICAS E O DESENVOLVIMENTO DA PRODUÇÃO TROVADORESCA..... | 60 |
| 3.4 | O ARQUIVAMENTO DE UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA..... | 62 |
| 4 | CANTIGAS DE SANTA MARIA, DE AFONSO X: CONTEXTO CULTURAL, ESTRUTURAS LITERÁRIAS E ELEMENTOS PICTÓRICOS..... | 65 |
| 4.1 | AFONSO X, REI TROVADOR, E AS <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i> | 70 |
| 4.2 | OS CÓDICES DAS <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i> | 76 |
| 4.3 | <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i> : LOUVORES E MILAGRES..... | 79 |
| 4.3.1 | <i>As Cantigas de louvor</i>..... | 81 |
| 4.3.2 | <i>As Cantigas de milagre</i>..... | 89 |
| 4.4 | AS MINIATURAS DAS <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i> : ELEMENTOS ESTILÍSTICOS..... | 95 |
| 5 | AS MULHERES RELIGIOSAS NAS <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i>: EM TEXTOS E IMAGENS..... | 99 |
| 5.1 | OS PERFIS FEMININOS NAS <i>CANTIGAS DE SANTA MARIA</i> | 101 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 5.2 | AS MULHERES RELIGIOSAS: SANTAS OU PECADORAS?..... | 110 |
| 5.2.1 | <i>Cantiga 71, Como Santa Maria mostrou aa monja como dissesse brevement' "Ave Maria"</i> | 111 |
| 5.2.2 | <i>Cantiga 58, Como Santa Maria desviou a monja que se non fosse con un cavaleiro con que posera de ss' ir, e cantiga 59, Como o crucifisso deu a palmada a onrra de sa madre aa monja de fontebrar que posera de ss' ir con seu entendedor</i> | 118 |
| 5.2.3 | <i>Cantiga 7, Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prene, que adormecera ant' o seu altar chorando,</i> | 132 |
| 5.2.4 | <i>Cantiga 94, Esta é como Santa Maria serviu em logar da monja que sse foi do mōesteiro</i> | 139 |
| 5.2.5 | <i>Cantiga 55, Esta é como Santa Maria serviu pola monja que se fora do mōesteyro e lli criou o fillo que fezera alá andando</i> | 145 |
| 5.3 | CANTIGAS DE SANTA MARIA: A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM NA CONSTITUIÇÃO DOS PERFIS FEMININOS..... | 152 |
| 6 | CONCLUSÃO | 155 |
| | REFERÊNCIAS | 157 |
| | ANEXOS | 161 |

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo da Idade Média e de suas manifestações artísticas por muito tempo foi objeto de noções preconcebidas, pois se considerava somente dois momentos como expressões artístico-literárias, a Antiguidade Clássica e seu Renascimento no Século XVI. Nessa concepção, o período intermediário não passaria de um intervalo, uma “idade média”, em que a supremacia da Igreja e do clero destacava-se no contexto cultural, como era apregoado pelos renascentistas. Somente no século XX, segundo Franco Júnior (2004, p. 13), com o desenvolvimento da historiografia, tentou-se ver a Idade Média sem preconceitos e idealizações. Desde então inúmeros estudos vêm sendo realizados acerca desse período, possibilitando o conhecimento de grandes projetos culturais como os produzidos na corte de Afonso X, rei de Leão e Castela.

A figura de Afonso X é bastante controvertida. Conhecido por seus “fracassos” políticos, o rei Sábio destaca-se como grande mecenas na Idade Média. Em seu *scriptorium* foram produzidas obras históricas, jurídicas, científicas e artísticas, com a participação de numerosos colaboradores, na maioria anônimos, pertencentes às três culturas: muçulmana, judaica e cristã. De acordo com Picaza (2002, p. 4), essas obras são expressivas do interesse real em aprofundar o conhecimento do passado e da realidade e o desenrolar das artes. Outra característica dos empreendimentos culturais do rei foi o desejo constante de aperfeiçoamento. Por isso, em seus projetos há vários textos e edições que não são repetições em si mesmas de uma determinada obra, mas “re-elaborações” com a intenção de ampliá-la, melhorá-la e acomodá-la às novas necessidades e aos novos tempos.

A universalidade dos projetos desenvolvidos na corte de Afonso X culmina em uma obra, as *Cantigas de Santa Maria*, que une poemas escritos em galego-português, partituras musicais e arte pictórica – as miniaturas que compõem duas das edições. Esse conjunto de iluminuras é ainda o maior repertório conservado da pintura medieval. Nesse caso, a arte pictórica não é apenas um complemento decorativo para o texto, mas uma série tão importante como o conjunto de poemas, em uma junção perfeita que, sem se subordinar ao poema, o complementa. Assim, deve ser entendida como uma “visualização” dos textos de modo simultâneo e paralelo.

Entretanto, os poemas e miniaturas não se destacam apenas pelas características estéticas, mas porque registram os valores e concepções de uma época, as formas de agir e de pensar. Além de precioso documento linguístico e obra de arte, literária, iconográfica e musical, constituem uma fonte histórica inigualável ao apresentarem uma infinidade de temas

e personagens, em diferentes situações cotidianas, permitindo o conhecimento dos hábitos, costumes e mentalidade da Idade Média, na Península Ibérica.

Dentre essas personagens figuram inúmeras mulheres sob diferentes perfis, como monjas, abadessas, meninas, donzelas, mulheres casadas, mães, fidalgas, rainhas, imperatrizes, prostitutas, santas, doentes, pobres, entre outras. Mulheres revelando suas dúvidas, pecados e arrependimentos, na busca para a salvação das almas, em um contexto que lhes era hostil. A ideologia cristã medieval, que marca a inferioridade das mulheres em relação aos homens, pesa permanentemente nesse período. Como é possível observar em algumas cantigas, a vida religiosa é, muitas vezes, um refúgio para os perigos do mundo, uma forma de agradecer por um milagre realizado. Por isso, pressupõe-se que as mulheres que lá fossem abrigadas estariam livres dos pecados terrenos, das artimanhas do *demo*, dedicando-se apenas às orações, seguras dentro dos limites dos mosteiros.

Contudo, as narrativas milagrosas que retratam as mulheres religiosas vão além do estereótipo que lhes era imposto ao revelarem suas fraquezas, o sofrimento pela desilusão amorosa e, sobretudo, o arrependimento pelos pecados praticados. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho constituiu-se em traçar o perfil feminino em seis cantigas de milagre relacionadas às monjas e abadessas, no texto e na miniatura correspondente. Assim, buscou-se analisar o processo de construção dessas personagens no texto verbal e nas imagens das miniaturas (o não-verbal), seu relacionamento e significação de sentido.

Para tanto, as *cantigas de milagre* que compõem o *corpus* selecionado foram extraídas da edição organizada por Mettmann (1959) em quatro volumes: os três primeiros com os poemas e o quarto com um glossário elaborado por esse filólogo. As miniaturas analisadas pertencem ao *Códice Rico* (Escorial, T.I.1.), edição mais completa de ilustração das cantigas, considerando que a página ilustrada organiza-se em função da história contada e de sua estrutura literária. Vale esclarecer que a única cópia disponível no Brasil, publicada pela editora espanhola Edilán, de 1979, pertence à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, que tem na pesquisadora Ângela Vaz Leão a maior divulgadora e conhecedora das *Cantigas de Santa Maria*. O livro *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio* (2007), de sua autoria, tem sido, atualmente, a principal referência para os estudiosos brasileiros.

A complexidade que envolve as cantigas permite ao investigador um estudo sob vários pontos de vista e de diversas áreas de conhecimento: a literatura, a música, a vida social nos séculos XII e XIII, a religião, a filosofia, entre outras. Inúmeros estudos têm sido realizados a respeito desses textos e imagens, como as pesquisas de Domínguez e Gajardo (2007), resumidas na obra *Las Cantigas de Santa Maria: formas e imágenes*, um dos livros essenciais

desta dissertação, e Picaza (2002), profunda conhecedora das cantigas, que, ao disponibilizar seu texto *El Scriptorium de Alfonso X, el Sábio*, possibilitou que se compreendesse a efervescência cultural na corte do rei trovador. Há, ainda, inúmeros pesquisadores americanos e europeus que se têm debruçado sobre estes códices. Nesses estudos as miniaturas são analisadas em paralelo com outros enfoques, como a arqueologia e a história da arte, em que as imagens são investigadas mediante modelos iconográficos anteriores, o que permitiu verificar que muitas delas não apresentavam tradição prévia. Por meio deles foi possível compreender a relação entre a produção artística e o contexto de produção, bem como a posição na história.

Para esta pesquisa, no entanto, a problemática da ilustração requer uma reflexão mais específica ao ser relacionada ao poema, considerando essa relação como um processo conjunto de produção de sentidos, emanado do texto e da imagem. Por isso, no primeiro capítulo da dissertação foram apresentados estudos críticos sobre o assunto, dos autores: Aguiar e Silva (1990), Praz (1982), Souriau (1983) e Joly (1996), que problematizam as correspondências entre o verbal e o não-verbal. Discutiu-se, em seguida, o estatuto da imagem na Idade Média e os tênues limites existentes entre arte e devoção, sob as perspectivas de Schmitt (2007), Baschet (1996; 2006) e Groulier (2004), conduzindo as discussões sobre a problemática relação entre o texto e a imagem no contexto medieval.

No segundo capítulo, a atenção voltou-se ao estudo analítico do texto poético. As *Cantigas de Santa Maria* fazem parte do movimento literário comumente denominado de Trovadorismo, por isso fez-se necessário apresentar um panorama da lírica trovadoresca, seu desenvolvimento no medievo, bem como aspectos históricos, culturais e literários, de acordo com os estudos de Tavani (1998; 2002), Vieira (1992), Lapa (1973) e Lopes e Saraiva (1996). Para, em seguida, num terceiro capítulo, tratar-se, especificamente, das *Cantigas de Santa Maria*, como a compilação de seus códices, as diferenças entre *cantigas de milagre* e de *louvor*, as estruturas literárias e elementos pictóricos, fundamentando-se em Leão (1997; 2007), Domínguez e Gajardo (2007), Picaza (2002), Serrano (1987), entre outros.

Esse percurso, que compreende o estudo da tradição do texto e da imagem, foi necessário para realizar a leitura e a análise dos exemplares selecionados, partindo-se de considerações sobre os perfis femininos, objetivando compreender mais detalhadamente os perfis das mulheres religiosas apresentados nas cantigas e o seu processo de construção. No decorrer da leitura, foi necessário estabelecer paralelos com a história das mulheres, da arte e da literatura para abranger as inúmeras informações codificadas, as quais não se apresentam evidentes ao primeiro olhar do leitor contemporâneo.

2 TEXTO E IMAGEM: CORRESPONDÊNCIAS

A imagem nunca foi apenas uma “obra de arte”, nem muito menos uma “ilustração” dos textos. Ela é uma das formas pelas quais uma sociedade re-presenta o mundo, isto é, torna-o presente para pensá-lo e agir sobre ele. (SCHMITT, 2007).

A expressão “vivemos em uma civilização da imagem” tornou-se, atualmente, lugar-comum. Todos os dias, a sociedade está diante de uma infinidade de imagens, contemplando-as ou fabricando-as, sendo levada a utilizá-las, decifrá-las e interpretá-las. Contudo, acreditar deliberadamente nesse fato é esquecer que a cultura Ocidental há muito tempo situa a esfera imagética no centro dos modos de agir e pensar, como demonstram os estudos acerca das civilizações antigas e, mais ainda, do cristianismo medieval.

No percurso histórico, o constante desenvolvimento de técnicas de registro e de transmissão de imagens tem alterado a maneira de ver e as referências culturais dos indivíduos. Por isso, uma imagem publicitária e um retábulo da Idade Média, apesar de constituírem imagens no âmbito mais geral do termo, apresentam particularidades que devem ser ponderadas. Isso implicaria, em uma pesquisa que as tem como objeto de estudo, considerar o sistema cultural (diferentes no espaço e no tempo) em que são produzidas, os elementos de composição, suportes e funções que influenciam no processo de significação. Esses fatores determinam o que se entende por “imagem” e na sua relação com o texto.

As relações entre texto e imagem são discutidas sob diferentes perspectivas, motivadas pela delimitação do *corpus*: o texto pode ser literário (poesia, narrativa, épica), publicitário, religioso (Sagradas Escrituras, sermão), enquanto que a imagem transita entre a publicitária, televisiva, pintura, ilustração e uma infinidade de outras formas. Ao pesquisador cabe escolher a ferramenta teórica que melhor se adapte ao objeto de estudo. Portanto, traçar um panorama por algumas abordagens é importante para esclarecer quais os principais pontos de convergência, como também os aspectos que causam maiores discussões e dificuldades nesse tipo de estudo.

2.1 A RELAÇÃO TEXTO E IMAGEM: ESTUDOS TEMÁTICOS E ESTRUTURAIS

Aguiar e Silva (1990), em seu livro *Teoria e Metodologia Literárias*, ao discutir a relação da literatura com a pintura, traça um percurso histórico, desde a Antiguidade até o movimento da poesia concreta, para expor como se evidenciam o que chama de “inter-relações”. Considera, assim, que os estudos das relações entre texto e imagem têm origem remota e já eram motivos de especulações há muito tempo, como demonstra o dito aforismático de Simónides de Céos (recolhido por Plutarco¹), poeta que viveu entre os séculos VI e V a. C, em que a “pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”. (AGUIAR e SILVA, 1990, p. 163). O autor sublinha ainda a contribuição de Plutarco, para quem “a arte da poesia é uma arte imitativa e que é uma faculdade análoga à pintura, tornando-se assim claro que a analogia entre as duas artes se funda na **imitação** (*mimêsis*) da realidade”. Nessa perspectiva, a pintura é considerada como uma “expressão artística paradigmática”, pois realizaria, melhor do que qualquer arte, a relação mimética com o real.

Platão, Aristóteles e Horácio, segundo Aguiar e Silva (1990, p. 163), têm também grande importância para o desenvolvimento das teorias acerca das “inter-relações” entre texto e imagem. Para Platão, em a *República*, a relação entre poesia e pintura evidencia-se na comparação entre poeta e pintor, ao acusar ambos de não se preocuparem com a verdade. Em a *Poética*, Aristóteles discute as afinidades existentes entre as duas artes no que se referem à imitação, destacando os meios utilizados pela pintura, cores e formas, e pela poesia, linguagem, ritmo e harmonia. Por sua vez, o paralelo mais famoso e influente teria sido formulado por Horácio, em *Epistola ad Pisones* (vv. 361-364):

Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, nolet haec sub luce nideri,
indicis argutum quae non formidat acumen².
(HORÁCIO apud AGUIAR e SILVA 1990, p. 164).

A fórmula *ut pictura poesis*, para Aguiar e Silva (1990, p. 164), não estabelece uma comparação estrutural entre as duas artes; limita-se apenas a significar que alguns poemas são lidos com agrado uma só vez e que outros podem ser lidos com agrado muitas vezes, como

¹ Filósofo e biógrafo grego que teria nascido em 45-46 e morrido em 119-120.

² “Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará”. (Tradução de R.M. Rosado Fernandes, na sua edição bilíngue de Horácio, *Poética*, Lisboa, s.d., p. 109-110 apud AGUIAR e SILVA 1990, p. 164).

ocorre com as pinturas: “[...] que alguns poemas devem ser lidos e apreciados nas suas minudências, mas que outros ganham em ser lidos e apreciados no seu significado global, tal como acontece com obras de pintura”. (AGUIAR e SILVA, 1990, p. 164).

Esses teóricos são frequentemente mencionados nos estudos que buscam estabelecer as relações entre texto e imagem e seus princípios retomados em outros momentos históricos. No Renascimento, por exemplo, a *símile* de Horácio e o aforismo de Simonídes de Céos adquirem grande importância, tanto no domínio da teoria como da prática artística, interpretados como significando a existência de semelhanças estruturais entre a poesia e a pintura. De acordo com Aguiar e Silva (1990, p. 165), a *símile* de Horácio contribuiu para defender e difundir uma concepção “pictorialista da poesia”, que encontra sua realização consumada na poesia descritiva, cultivada nas literaturas europeias da primeira metade do século XVIII. O que fundamentaria as “inter-relações”, tanto na prática artística como na teoria estética, seria o conceito de *mimese*, responsável também por elevar em prestígio a pintura.

A grande mudança protagonizada pelo Romantismo, no que se refere à comparação entre as artes, é negar a imitação da natureza como princípio constitutivo, rejeitando a matriz aristotélica-horaciana em que se fundara até então e que permitiu a valorização da pintura em detrimento da literatura. Isso não significa, porém, que as relações entre literatura e pintura não tenham continuado a ter relevância. Com o Romantismo, o limite entre essas artes começa a deslocar-se, devido um novo conceito mimético, em que o texto literário pode evocar nos leitores uma série de imagens que acompanham as palavras. Contudo, as representações são subjetivas e indeterminadas, dependentes do indivíduo que as recebe.

Segundo Aguiar e Silva (1990, p. 168), a aproximação entre literatura e poesia acentuou-se ainda mais com as poéticas do Realismo e do Parnasianismo, ao valorizarem a representação do mundo exterior, entre formas, volumes e cores, cultivando as descrições exatas, coloridas e pitorescas. Posteriormente, observou-se que as obras poderiam imitar umas às outras, a partir da clássica *imitatio* ou por meio da paródia e da estilização, a chamada intertextualidade. Essas práticas tornar-se-iam mais próximas e relevantes com o Modernismo, as Vanguardas históricas (Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Expressionismo) e a poesia concreta.

Aguiar e Silva (1990), ao pensar nas possibilidades de relação entre literatura e pintura, discute como ocorrem essas analogias pautando-se em movimentos artísticos, alguns em particular. As correspondências são evidenciadas na medida em que há uma adequação do tema e assunto às formas de expressão artísticas determinadas. No entanto, esse percurso

torna-se problemático quando se privilegiam certos períodos em detrimento de outros. Assim, é clara a predileção do autor pela tradição da Antiguidade Clássica, ao discutir seus principais conceitos e ao demonstrar a retomada de alguns princípios pela Renascença. No que diz respeito à Idade Média, o crítico reduz suas considerações apenas à referência: “Analogia entre a poesia e a pintura foi formulada por vários autores”, por acreditar que este período não segue os preceitos clássicos.

Observa-se também que, na perspectiva de Aguiar e Silva (1990, p. 172), a relação entre literatura e pintura não suscita dúvidas em duas situações: quando se inscreve no âmbito de “códigos semântico-pragmáticos que são independentes dos recursos e meios próprios da semiose poética e da semiose pictórica”, ou seja, quando os textos poéticos e pictóricos representam temas oriundos da mitologia, da religião, da história guerreira, entre outros; e quando um texto pictórico representa um tema extraído de um texto poético ou quando um texto poético descreve, comenta e julga um texto pictórico. Por outro lado, as “inter-relações” tornam-se complexas quando se estabelecem semelhanças, analogias ou isomorfias de ordem estrutural e técnico-formal, isto é, quando se ultrapassa o plano estritamente semântico e se entra no domínio das equivalências, correspondências e analogias entre os signos, as convenções e as regras sintáticas que permitem combiná-los. (AGUIAR e SILVA, 1990, p. 172).

Praz (1982, p.1) sinaliza para o mesmo problema ao discutir a relação entre pintura e literatura fundamentando-se no conceito de arte como um produto único e ainda único objeto dotado de harmonia interna. Nesse caso, se sob o conceito “arte” agregam-se essas duas manifestações, é porque há algo em comum que não pode ser negligenciado. Contudo, cada forma artística tem sua própria evolução de ritmo e de estruturação interna dos elementos; por isso devem ser concebidas como sistemas que se desenvolvem por si, cada um com seu próprio conjunto de normas. Desse modo, a abordagem estética de análise de qualquer manifestação artística não pode ser substituída por nenhuma outra, isso a privaria de seu próprio caráter artístico. Portanto, ao estabelecerem-se as relações entre as diferentes artes busca-se respeitar as especificidades que compõem cada uma para, em seguida, traçar os possíveis paralelos, respeitando suas convenções e regras de composição. (PRAZ, 1982, p. 17).

Há ainda outras abordagens que tematizam as correspondências entre pintura e poesia. Souriau (1983), por exemplo, em *Correspondências das Artes: elementos de estética comparada* pondera entre as diferentes formas de relacionar as artes, a temática e estrutural, sob a perspectiva da estética comparada. Ao discutir o parentesco das artes, observa que elas

apresentam um mesmo princípio, porém, as estruturas e o modo fundamental de vida estão implicados na diferença. Assim, a definição de arte fundamenta-se na diversidade dos comprometimentos artísticos e das linguagens, pois cada uma tem recursos próprios e insuficiências, tratando o assunto ao seu modo:

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, se comunicam ou comungam. Contudo, quantas diferenças! Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Algumas erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Algumas trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais. (SOURIAU, 1983, p. 16).

Apesar das dessemelhanças, Souriau (1983, p. 18) acredita que as artes são irmãs e têm entre si afinidades. Por isso, correspondências capitais devem ser buscadas, motivos cujos princípios sejam os mesmos, nas mais diversas técnicas, ou descobrir leis de proporção ou esquemas de estruturas válidos para todas as manifestações artísticas. Nesse processo faz uma diferenciação das artes, de acordo com o modo de existência, em obras com um corpo único e definitivo (estátua, quadro, monumento) e as que são múltiplas e provisórias (música e literatura), pois sua presença só é atingida provisoriamente. (SOURIAU, 1983, p. 60). Quem prefere uma arte em detrimento de outra, há de preferir sempre a condição física, cuja importância varia segundo as diferentes artes.

Por consequência, a forma física ultrapassa e contraria a função de puro suporte, pois o corpo faz parte do todo. Há para toda obra de arte um estatuto existencial que é o fenômeno e a aparência que tem para os sentidos. O plano físico não é o único e verdadeiro plano existencial, mas é importante para o problema que implica a separação das artes. As especificidades destes *qualia* sensíveis, assim denominados pelo autor, constituem sua diferença principal, porque as manifestações artísticas não são feitas de sensações, mas de “qualidades sensíveis”. (SOURIAU, 1983, p. 60-61). Assim, as artes seriam divididas, dependendo dos *qualia*, em arte do primeiro grau (presentativas) e do segundo grau (representativas), também chamadas de formas primárias e formas secundárias.

De acordo com Souriau (1983, p. 95), as artes do primeiro grau possuem uma forma primária de organização. Isto significa que a organização formal de todo o conjunto dos dados que integram o universo da obra é simples e completamente inerente à própria obra. Já nas artes do segundo grau a dualidade ontológica da obra, por um lado, e por outro, os seres

apresentados por seu discurso levam a uma dualidade formal: uma parte da forma concerne à obra em si que, desse ponto de vista, possui, como as artes do primeiro grau, uma forma primária. Nela existe, porém, outro jogo de organizações morfológicas que concernem aos seres suscitados e apresentados por seu discurso. (SOURIAU, 1983, p. 95).

Enquanto a sinfonia, o palácio e a catedral, o arabesco ou a obra coreográfica apresentam apenas uma forma primária, as obras de segundo grau, o quadro, a estátua, o desenho imitativo (e, como iremos verificar, também o poema ou o romance) apresentam simultaneamente ambas as formas, primária e secundária, entre as quais se estabelecem curiosas relações, ora de identidade estrutural, ora de semelhanças ou afinidades evocativas, às vezes muito mais sutilmente de harmonia, conveniência, conformidade estética e mesmo, ocasionalmente, de luta e oposição. (SOURIAU, 1983, p. 98).

A distinção entre artes do primeiro e segundo grau tem grande importância estética e constitui, precisamente, a chave das correspondências entre as artes. Para Souriau (1983, p. 103), a afinidade por pares das diferentes artes representativas leva a toda a estrutura do sistema artístico, fundamento de seu estudo. No sistema, cada gama de *qualia* dá origem a duas artes, uma do primeiro grau e outra do segundo. Ao se colocar num círculo todas as do primeiro grau e, no limite dos mesmos raios, num círculo concêntrico, as do segundo correspondentes, obtém-se o esquema de todas as relações que constituem o sistema das belas-artes. O esquema pode ser enriquecido ainda com novas divisões, em que são intercaladas outras manifestações artísticas sem quebrar a arquitetura geral. Dessa forma, o autor evidencia uma variedade de afinidades estéticas, em que se destacam alguns tipos principais, como o parentesco por pares, que serve de base às correspondências entre as artes do primeiro e do segundo grau, a afinidade que têm entre si todas as do primeiro grau e entre as do segundo grau. (SOURIAU, 1983, p. 111-113).

Nesse sistema das belas artes, tanto a poesia como a pintura são definidas como arte de segundo grau, por isso as relações entre elas podem acontecer sob duas perspectivas: a que remete a uma ordem estrutural (forma primária) reduzindo-as a formas/estruturas para melhor sondar suas relações; e outra de ordem temática (forma secundária), que parece ser similar à apresentada por Aguiar e Silva (1983) e Praz (1982). O estudo de Souriau (1983) é uma perspectiva bastante interessante para fundamentar a relação texto e imagem, ao possibilitar correspondências entre as diferentes artes, pautada em uma distinção em planos de primeiro e segundo grau. No entanto, ele não está isento às críticas, motivadas mais pelas diferentes interpretações que o esquema possibilita do que precisamente pelos fundamentos.

Por sua vez, Joly (1996), em *Introdução à Análise da Imagem*, apresenta outra proposta para se estabelecer as relações entre texto e imagem, sob o ângulo da significação. No desenvolvimento desse método de estudo, que tem a semiótica como referencial teórico, afirma que é possível reconciliar os múltiplos empregos do termo “imagem”, como também a complexidade de sua natureza, entre imitação, traço e convenção. Depois de delimitar o objeto de estudo, a autora expõe ainda algumas implicações na análise das imagens, o que a recusa e o desejo podem significar, as precauções preliminares que exigem, a expectativa que suscitam e o contexto de surgimento, para discutir, ao fim, como imagens e palavras relacionam-se no processo comum da significação.

O principal ponto problematizado por Joly (1996, p. 116) é que as relações entre o verbal e o não-verbal são, na maioria das vezes, abordadas em termos de exclusão ou de interação, mas raramente de complementaridade. Para tanto, considera que o texto não apenas participa da construção da mensagem visual, como a substitui e complementa, em uma circularidade ao mesmo tempo reflexiva e criadora. Assim, nega a ideia comum, até mesmo um preconceito, de que a imagem exclui a linguagem verbal, pois, geralmente, o texto acompanha o visual na forma de comentários, títulos, legendas, entre outros. Na Idade Média, por exemplo, a expressão linguística (escrita ou oral) vinha acompanhada de uma imagem que a ilustrava e a reforçava (miniatura, emblemas). Prática que não deixou de ser utilizada na arte contemporânea, principalmente nas imagens publicitárias e televisivas.

Ao discutir a complementaridade entre texto e imagem, Joly (1996, p. 119-120) utiliza-se da noção de “revezamento”, proposta por Barthes³ (1964), entendida como uma forma de complementaridade entre a imagem e as palavras, na qual o texto exprime os significados que a imagem dificilmente pode mostrar. Nesses casos, é a língua que vai substituir essa incapacidade da imagem fixa de exprimir as relações temporais ou causais: “As palavras vão completar a imagem”. (JOLY, 1996, p. 119-120). O “revezamento”, porém, não é a única forma de complementaridade verbal de uma imagem. Outra forma consiste em conferir à imagem uma significação que pode partir dela, sem com isso ser-lhe intrínseca, como é o caso das imagens simbólicas. Por isso, é uma interpretação que, partindo da imagem que é seu suporte, simultaneamente dela desprende-se, desencadeando palavras e pensamentos que a excedem.

Segundo Joly (1996, p. 121), a complementaridade das imagens e das palavras também reside no fato de que se alimentam umas das outras: “As imagens engendram as

³ BARTHES, Roland. “Rhétorique de l’image”. In *Communications*, n 4. Paris: Seuil, 1964.

palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim”. Nesse processo, não há qualquer necessidade de uma co-presença de uma delas para que o fenômeno exista.

Portanto, as imagens mudam os textos, mas os textos, por sua vez, mudam as imagens. O que lemos ou ouvimos a respeito das imagens, a maneira como a literatura, a imprensa, a sinalização apropriam-se delas, trituram-nas e apresentam-nas determina necessariamente a abordagem que fazemos delas. (JOLY, 1996, p. 131).

Isso significa que, apesar do texto muitas vezes figurar como ancoragem de significação, as imagens também podem completá-lo. Nesse “revezamento”, um e outro se completam. Esse conceito é muito importante para a análise das *Cantigas de Santa Maria*, em que o texto serve de ancoragem de significação para a miniatura, tendo em vista que sua função é ilustrá-lo. No entanto, pode ocorrer de a ilustração apresentar elementos que não são expressos na materialidade linguística da cantiga. Nesse caso, a imagem completa o texto, demonstrando que verbal e não-verbal desempenham um papel conjunto na construção de sentidos.

Mediante as discussões apresentadas, compreende-se que uma abordagem que busque estabelecer relações entre texto e imagem pode partir de uma análise temática e/ou formal, entre manifestações artísticas de um mesmo período ou de períodos diferentes, pode privilegiar os elementos em comum ou aquilo que os diferencie e ainda observar como um e outro produzem significados. Cabe ao pesquisador desenvolver o percurso que melhor se adapte ao objeto de estudo, sempre respeitando as particularidades de cada manifestação artística, pois cada período parece apresentar princípios poéticos e plásticos, em que um pode desfrutar de maior primazia em detrimento de outro.

Na análise das *Cantigas de Santa Maria*, o objeto de estudo em questão, há uma forte tendência de se alinhar texto e imagem em um mesmo nível, por se acreditar que as duas esferas são importantes na produção de sentidos. Contudo, antes de colocar literatura e pintura no mesmo patamar, é necessário verificar como essas relações constituem-se. Nesse caso, a função da miniatura era ilustrar o texto poético e este, na Idade Média, parece ter maior prestígio do que aquela por razões de natureza teológicas. É preciso considerar também o contexto cultural e histórico, os fatores que influenciaram de alguma forma na construção dessas artes, conhecer as características e princípios constitutivos que possam ter implicações no processo de significação. Para tanto, o percurso inicia-se com um estudo da imagem e, em seguida, das relações entre texto e imagem da Idade Média, para, em seguida, estudar-se a lírica trovadoresca e as *Cantigas de Santa Maria*.

2.2 A TEOLOGIA DA IMAGEM E ICONOLOGIA NA IDADE MÉDIA

De acordo com Schmitt (2007, p. 11), todas as imagens têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se aos usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. As imagens têm papel importante na complexidade das interações sociais e são capazes de sugerir as concepções de figuração da época, por isso têm despertado o interesse de estudiosos de diversas áreas. No entanto, o estudo da imagem não é algo fácil, principalmente quanto à cultura do medievo, pois sua história está permeada por grandes contradições, entre a recusa e adoração de imagens.

A história ocidental das imagens, segundo Baschet (2006, p. 482), poderia ser resumida na aceitação progressiva da representação do sagrado pela sociedade medieval, ampliação dos usos das imagens, diversificação de suas funções e desenvolvimento maciço de produção. Entretanto, vários fatores induziam a uma forte resistência às imagens.

A interdição das imagens materiais figura nas Tábuas da lei de Moisés (Ex 20,4), e numerosas passagens do Antigo Testamento denunciam as recaídas idólatras do povo eleito, tais como a adoração do Veado de Ouro. De resto, o judaísmo e o islã, que permaneceram, em princípio, fiéis ao mandamento divino, não deixam de denunciar o caráter idólatra da prática cristã da imagem. Os clérigos ocidentais devem defender-se contra tal crítica, notadamente nos tratados antijudaicos que se multiplicam a partir do século XII e exageram a polêmica até inverter paradoxalmente a acusação de idolatria contra os judeus e os muçulmanos (Michel Camille). Além disso, o cristianismo dos primeiros séculos (por exemplo, em Tertuliano) dá provas de um verdadeiro ódio do visível, assimilado – conforme a tradição platônica – ao mundo das aparências e do engano, ainda mais porque é necessário, naquele momento, distinguir-se das práticas da imagem características do paganismo. (BASCHET, 2006, p. 482).

Os motivos da resistência à imagem são numerosos e, de fato, o mundo cristão conhece, ao longo da história, períodos de denúncia das imagens e mesmo de iconoclastia. Baschet (2006, p. 483) aponta que a maior resistência às imagens concerne ao Império bizantino que, entre 730 e 843, alterna fases de iconoclastia e iconodulia. O termo iconodulia, formado a partir do grego *douleia* (servidão, submissão), indica uma postura favorável à veneração das imagens. Essa expressão, amplamente utilizada por Baschet (2006) e Schmitt (2007), seria menos comprometida do que iconolatria, que, sobretudo no discurso dos

opositores das imagens, denota negativamente uma adoração (indevida), aproximando-se de idolatria.

Nesse Império, submetido à ofensiva do islã, para os partidários da iconodulia, “[...] as imagens fazem descer Cristo e os santos entre os fiéis, para ajudar em sua defesa” (BASCHET, 2006, p. 483). Ao contrário, os imperadores que resistem à pressão muçulmana afirmam que “as imagens são a causa da cólera de Deus contra seu povo e recomendam que só sejam admitidos símbolos tão incontestes como a cruz, de modo que se urde então uma associação entre um poder imperial forte e a ausência de imagens” (BASCHET, 2006, p. 483). Depois que o Império se restabelece, a ortodoxia da iconodulia impõe-se definitivamente (843), na base de uma teologia do ícone, da qual o Ocidente jamais teve equivalente. Segundo Schmitt (2007, p. 52):

[...] os ícones se caracterizam em sua longa duração por uma relativa fixidade formal, justificada pelo fato de que elas portam até em sua matéria-prima a marca da emanção divina. Sua beleza não é um valor autônomo: é a do poder invisível que manifesta. E a narração maravilhosa de uma origem *achéiropoiète* (não feita por mão humana) eclipsa o gesto do artista que as pintou. (SCHMITT, 2007, p. 52).

A aceitação das imagens submete-se a certas restrições. Se os ícones tornam visível o invisível e ajudam o homem a se aproximar de Deus, não poderiam ser nem arbitrários, nem originais e submeter-se a algumas restrições, porque só podiam ser venerados os exemplares que os dirigentes do clero declaravam terem sido transmitidos aos fiéis pela tradição da Igreja.

Esse debate bizantino repercute também no Ocidente. A recepção das decisões do Concílio de Nicéia II⁴ (787), que reabilita pela primeira vez no Oriente o culto das imagens, gera conflito entre a corte carolíngia e o papado. De acordo com Baschet (2006, p. 483), ao rejeitar a proposição do Papa Adriano I⁵ de admitir no Ocidente este culto, idêntico ao dos ícones no Oriente, Carlos Magno e sua corte redigem os *Libri carolini* (781-94), nos quais defendem uma posição muito restrita em relação às imagens. Conforme o documento, é preciso evitar homenageá-las excessivamente e a lista de objetos que merecem ser associados ao culto cristão se reduz, limitando-se às Escrituras, à hóstia, às relíquias e à cruz.

Se a corte de Carlos Magno procura dissociar-se da idolatria dos ícones atribuída aos gregos, sob Luís, o Piedoso, é o excessivo inverso que é preciso combater, o que induz a uma atitude mais favorável às imagens. Na sequência, explosões iconoclastas, ou pelo menos

⁴ O Segundo Concílio de Nicéia, o último a ser considerado pelas Igrejas do Oriente e do Ocidente, define e regulamenta o culto das imagens.

⁵ Papa entre os anos 772 e 795.

rejeições de imagens, irrompem periodicamente no Ocidente, por meio dos movimentos heréticos. Essa contestação é, ao mesmo tempo, o indício de que se tornaram um dos elementos constitutivos do sistema eclesial. (BASCHET, 2006, p. 484).

Apesar desta herança hostil à representação, o Ocidente cristão acaba por assumir as imagens e reconhecer-lhes papel cada vez mais importante. Essa abertura é realizada graças à posição moderada adotada pela Igreja Romana, por meio de Gregório Magno. Este teria escrito, no ano 600, uma carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha, em que recrimina a destruição das imagens, justificando que elas preenchem uma útil função de instrução, pois permite aos iletrados compreender a história sagrada. O que levou muitos clérigos a qualificarem as imagens, a partir do século XII, de “letra dos laicos” (*litterae laicorum, litteratura laicorum*).

Diversos historiadores têm advertido que a expressão “letra dos laicos” deve ser vista com cautela, porque pode criar obstáculos à compreensão do estatuto das imagens na sociedade medieval, das funções e, mais ainda, das práticas das imagens. Por isso, é importante ponderar quanto ao contexto em que a carta foi produzida e com que intenção.

De um lado, sua carta insere-se em um contexto marcado pela preocupação de conversão dos pagãos e pela necessidade de defender a imagem nas circunstâncias criadas pela iconoclastia de Serenus. É por isso que o papa deve legitimar a imagem, aproximando-a da única fonte de verdade reconhecida por todos: as Escrituras. De outro lado, Gregório não menciona somente a função de instrução das imagens, mas sublinha que elas contribuem para entreter a memória das coisas santas e que emocionam o espírito humano, suscitando nele um sentimento de *componction*⁶ que eleva a uma adoração de Deus. [...]. (BASCHET, 2006, 484-85).

De acordo com Baschet (2006, p. 485), inicia-se, assim, o reconhecimento de uma dimensão afetiva na relação com as imagens, que aparece mais claramente em outra carta de Gregório destinada ao eremita Secundinus, na qual uma passagem, acrescida no século VIII, compara o desejo de contemplar a imagem sagrada ao sentimento amoroso. É importante sublinhar que o fato de “instruir”, “rememorar” e “emocionar” constitui a tríade, retomada ao longo de toda a Idade Média, que possibilita a justificação dos usos da imagem pelos clérigos. Tomás de Aquino, ao destacar a função emocional da imagem, admite que “[...] a devoção é mais facilmente despertada por aquilo que vemos do que pelas palavras que escutamos”. (AQUINO apud BASCHET, 2006, p. 485).

⁶ Esta é uma noção importante para a teologia de Gregório, que explica como um sentimento de humildade dolorosa da alma que se descobre pecadora.

A teologia ocidental valoriza ainda mais o papel espiritual das imagens nos séculos XII e XIII, por meio da noção de *transitus*⁷, processo pelo qual, por meio da semelhança das coisas visíveis, eleva-se à contemplação das coisas invisíveis. Os teólogos estão também cada vez mais preocupados em definir a atitude legítima em relação às imagens. Para justificar o culto às imagens, retoma-se uma fórmula de João Damasceno, segundo a qual “a honra prestada à imagem transita em direção ao protótipo”, isto é, a pessoa divina ou santa que ela representa. O culto não é prestado, então, à própria imagem, como os idólatras são acusados de fazer, mas à figura representada pela imagem. (BASCHET, 2006, p. 485).

Os teólogos acabam por valorizar cada vez mais as práticas relacionadas às imagens. Assim, a distinção clássica no Oriente entre o “culto de latria”, reservado unicamente a Cristo, e o “culto de dulia”, prostração diante de imagens e objetos sagrados, acaba se apagando. Para isso, Tomás de Aquino dá o passo decisivo, ao afirmar que a imagem de Cristo merece a “honra de latria”, tanto quanto o próprio Cristo. Nesse momento, o culto prestado torna-se inseparável do seu protótipo, por conseguinte, as imagens do Ocidente e suas práticas encontram plenamente sua justificação teológica. (BASCHET, 2006, p. 485-486).

As atitudes perante as imagens evoluíram muito ao longo da Idade Média, tendo seu *status* discutido por diversos teólogos. Contudo, como destaca Baschet (2006, p. 486), esses discursos não são os reflexos fiéis de seus usos efetivos; é preciso prestar atenção ao desenvolvimento das práticas e, em primeiro lugar, à diversificação dos tipos utilizados no que se refere ao divino. Se os primeiros cristãos, dos séculos III e IV, ornavam com pinturas suas catacumbas, a Igreja instituída encarna-se nos amplos edifícios ornados de mosaicos que são as basílicas italianas dos séculos V e VI, nas quais a nave exibe ciclos narrativos dos dois Testamentos e a absíde mostra imagens de Cristo ou da cruz. Os modelos romanos são, então, exportados para o resto do Ocidente e, em alguns lugares, os santuários dedicados ao culto das relíquias começam a ser ornados com uma decoração que exalta o santo e seus milagres. (BASCHET, 2006, p. 486).

No caso do período carolíngio, apesar das teorias restritivas em vigor na corte imperial e das imagens serem pouco numerosas e diversificadas, há desenvolvimento notável. A partir de meados do século IX, testemunhos deixam perceber um desenvolvimento das práticas associadas às imagens, essencialmente nos meios monásticos ou para os personagens excepcionais conhecidos pelas narrativas hagiográficas. “Se as Escrituras e a cruz (desprovida de representação) devem, então, concentrar o essencial das atitudes de adoração, diversas

⁷ Baschet (2006, p. 485) toma este conceito de Hugo de Saint-Victor.

imagens desenvolvem-se sem ser objeto de uma veneração ritualizada”. (BASCHET, 2006, p. 486). Ao lado dos conjuntos monumentais de pinturas e de mosaicos, pouco frequentes, destaca-se a decoração pintada dos manuscritos. Esses manuscritos contêm miniaturas muito apuradas que representam, em primeiro lugar, Cristo e os evangelistas, assim como outros santos e, por vezes, o imperador e alegorias relativas ao seu poder. No entanto, como pontua Baschet (2006, p. 487), não existem, na arte carolíngia, pinturas realizadas em painéis de madeira parecidas com os ícones bizantinos, nem estátuas que evocariam excessivamente os ídolos pagãos.

Segundo Schmitt (2007, p. 68-69), apenas dois séculos depois de ter suscitado debates teóricos e políticos, as imagens tornaram-se, no Ocidente, objeto de práticas comparáveis as que os bispos francos tinham denunciado entre os gregos. Duas modificações especialmente chamam atenção, as quais se afirmaram em torno do ano mil. A primeira refere-se à transformação da cruz em crucifixo, na figura, pintada ou em relevo, de Cristo crucificado.

Do *signum* da cruz, passa-se assim a uma nova imagem: a *imago crucifixi*. Esta pode receber relíquias e se torna objeto de intensas práticas devocionais e litúrgicas. Essa evolução não se reduz a uma transformação de formas plásticas, mas traduz uma mudança considerável da sensibilidade religiosa: a promoção da idéia da humanidade de Cristo, que leva à contemplação do Cristo morto sobre a cruz, e não mais somente da majestade do Deus julgando os homens por ocasião do fim dos tempos. (SCHMITT, 2007, 68-69).

A segunda evolução concerne à passagem do relicário simples em forma de caixa à estátua-relicário, em três dimensões, representando a Virgem, um santo ou uma parte de seu corpo, e, em seguida, à estatua desprovida de relíquias e venerada por si mesmo.

Depois de realizada uma “revolução das imagens”, nos séculos X e XI, segundo Baschet (2006, p. 488), o desenvolvimento acelera-se e os tipos de imagens diversificam-se notavelmente. No início do século XIII, surgem sobre o altar os primeiros retábulos⁸, representando o santo padroeiro ou a Virgem e com as laterais ornadas por episódios narrativos. Os retábulos vão, aos poucos, ampliando-se e sua estrutura torna-se mais complexa com o acréscimo de painéis laterais, multiplicação dos pináculos e dos espaços secundários ornados de santos e distinção de uma zona inferior chamada predela, isto é, um conjunto de pinturas ou esculturas que, dispostas lado a lado, formam a borda inferior do retábulo. (BASCHET, 2006, p. 488).

⁸ Obra pintada ou entalhada em madeira, mármore ou outro material, geralmente colocada sobre um altar ou atrás deste formando um nicho.

A estatuária monumental, marcada especialmente pela invenção medieval dos capitéis povoados de animais, figuras e cenas cada vez mais variadas, desenvolve-se cada vez mais. Segundo Baschet (2006, p. 488), se durante a Antiguidade se detinha aos estilos geométricos ou vegetais bem codificados, é no início do século XI que a decoração dos capitéis começa a diversificar-se para tornar-se, no século XIII, um dos lugares favoritos onde a inventividade dos criadores românicos manifesta-se. Também no século XI, as portas das igrejas transformam-se em outro suporte privilegiado da expansão da decoração esculpida, valorizando o limiar do qual se deixa o mundo exterior para adentrar o lugar da salvação.

Entre o século XI e XIII, como destaca Baschet (2006, p. 490), a expansão das imagens opera-se por meio da conquista de novos suportes e pelo uso de recursos antigos, como é o caso da miniatura: “à produção multiplicada de manuscritos, cada vez com mais frequência destinados às elites laicas, junta-se a crescente vastidão dos ciclos iconográficos e de sua decoração” (BASCHET, 2006, p. 490). Se os suntuosos manuscritos carolíngios eram ilustrados com algumas dezenas de páginas pintadas, os ciclos ilustrados atingem várias centenas, desde a primeira metade do século XI. No Códice Rico das *Cantigas de Santa Maria*, por exemplo, os quadros com ilustrações ultrapassam o número de mil e quinhentos, sendo as iluminuras das cantigas distribuídas em seis quadros por folha miniaturada.

Deste modo, como afirma Baschet (2006, p. 491), após ter estado muito próximo da “recusa iconofóbica das imagens”, durante a Alta Idade Média, e das contestações heréticas das quais elas são periodicamente objeto, o Ocidente dos séculos X a XII abre-se às imagens. Passa de uma “iconicidade restrita” a uma “iconicidade sem reservas”, transformando-se em um “universo de imagens”, bastante diversificado, segundo o meio social, mas abrigando a totalidade da cristandade em seu manto de cores e de formas. (BASCHET, 2006, p. 491).

No entanto, segundo Baschet (2006, p. 491), essas imagens produzidas em quantidade crescente não representam uma arte estereotipada, normativa e imóvel, que reproduz passivamente a doutrina da Igreja. O historiador defende que a Idade Média Ocidental, a partir do século IX, é um período de “liberdade” para as imagens e de excepcional “inventividade”. Essa “liberdade”, porém, não pode ser entendida em um sentido absoluto, que suporia subtrair-se das condições históricas de produção e do domínio da Igreja: “A liberdade de que é questão aqui designa, antes, uma abertura dos campos de possibilidades, no seio de um espaço social dominado pela instituição eclesial, e até mesmo quase inteiramente desenhada por ela”. (BASCHET, 2006, p. 491).

É preciso considerar, conforme Baschet (2006, p. 494), que a Igreja é um corpo muito vasto que não poderia ser homogêneo, sendo recorrentes tensões e contradições. A doutrina

também não é una, evolui por meio da especulação dos teólogos, e neste desenvolvimento os discursos clericais podem integrar tradições que, tendo sido de início estranhas à doutrina, fazem plenamente parte dela em seguida. Outro fator interessante é que o Ocidente Medieval, diferentemente do mundo bizantino, caracteriza-se por uma fraca intervenção normativa dos clérigos no domínio das imagens:

A posição restritiva adotada pelos carolíngios teve, a esse respeito, um efeito paradoxal: limitadas a funções pouco elevadas, sem interferência nos ritos essenciais da Igreja, as imagens escapam, assim, às fortes constrações doutrinárias que pesam sobre ela em Bizâncio, sendo, aqui, um simples labor humano, deixado ao controle dos artesãos. (BASCHET, 2006, p. 494).

Como argumenta Baschet (2006, p. 494), se, durante a Idade Média Central, os clérigos relembram com frequência as funções das imagens e seus significados principais, raras são as intervenções que visam fixar, corrigir ou condenar os modos de representação. Essa “fluidez figurativa” contrasta com a estabilidade muito maior das fórmulas iconográficas da arte bizantina. No contexto ocidental, as críticas de alguns clérigos, que condenam certos tipos iconográficos, confirmam a “margem de manobra da criação figurativa”. Esses protestos demonstram que operam, por vezes, nas bordas da ortodoxia e criam representações cuja ambiguidade faz com que pareçam ora lícitas, ora inadmissíveis. Mesmo assim, as críticas são raras e, na maioria das vezes, constituem opiniões pessoais que não têm forças doutrinárias ou disciplinares. (BASCHET, 2006, p. 494).

Contudo, segundo Baschet (2006, p. 495), as imagens, assim como a cultura medieval em seu conjunto, repousam sobre um forte valor de tradicionalismo: “O prestígio de uma obra depende, muitas vezes, de sua referência a um protótipo venerável, que é uma maneira de reverência a uma obra dotada de uma irradiação incontestada”. Este tradicionalismo das imagens medievais não impede sua inventividade. A partir do século XI, e sobretudo do século XII, os temas iconográficos multiplicam-se, sem jamais se deixar reduzir aos tipos figurativos imutáveis e estritamente codificados.

Ainda que recorra, então, a diversas fontes das Escrituras e exegéticas que legitimam a figuração, a imagem constitui uma criação original, sintética, que não pode ser reduzida ao estatuto de ilustração de um versículo bíblico. Assim, longe da idéia de uma arte homogênea, decalque passivo da doutrina da Igreja, a vitalidade e o dinamismo da cristandade conferem à criação figurativa uma notável margem de manobra e uma formidável inventividade. (BASCHET, 2006, p. 495).

Segundo Schmitt (2007, p. 162), as grandes inflexões da história da cultura cristã das imagens explicam que a necessidade de explicitar as normas foi mais viva em certas épocas que em outras, como ocorreu em torno do ano mil, no momento em que se difundiram as novas imagens cultuais em três dimensões e, sobretudo, no fim da Idade Média, diante da multiplicação massiva e perigosa de imagens, cuja liberdade de inovação, numa época em que a heresia progredia, inquietava cada vez mais os teólogos. “Nesse sentido, pode-se falar de um esforço tardio, mas limitado, de normalização da arte cristã, que viria a se reforçar na época moderna”. (SCHMITT, 2007, p. 162).

Schmitt (2007, p. 89) destaca, assim, a grande importância que as imagens desempenham na sociedade medieval. As imagens não eram certamente o único meio de ação de que o clero dispunha, porém, a função das imagens era central no exercício e na defesa de um poder sobre a sociedade. A partir do momento em que se tem uma renovação urbana, um perigo bem maior ameaçava a Igreja: “[...] o mundo que estava nascendo era estranho às suas estruturas institucionais e mentais tradicionais” (SCHMITT, 2007, p. 162). Logo, para manter a influência na sociedade, o clero teve que repensar a relação com o mundo laico, reafirmando e aprimorando os instrumentos de mediação. A Igreja e a religião haviam se identificado com o culto das imagens que, por sua vez, não podia mais escapar às críticas dos heréticos.

O controle que os eclesiásticos parecem exercer sobre as artes impressiona porque os textos oficiais permaneceram até hoje. Entretanto, não há nenhuma certeza de que tenha sido decisivo para as inovações artísticas. O mesmo não pode ser dito a respeito dos panfletos publicados durante a Reforma ou aos decretos promulgados no Concílio de Trento (1545-1563). Se os movimentos iconoclastas manifestaram-se esporadicamente no decorrer do milênio, primeiro na Igreja do Oriente e depois, disfarçadamente, na Igreja do Ocidente, chegaram ao ápice com a Reforma, no momento em que as artes, a pintura em particular, alcançavam um grau de perfeição raramente atingido. A Contra-Reforma ver-se-ia obrigada a definir uma legislação das imagens, ocasionando modificações nos temas iconográficos, recusa das licenças à representação mitológica e o surgimento de novas formas de sensibilidade em relação às obras.

2.3 O ESTATUTO DA IMAGEM MEDIEVAL: ENTRE ARTE E DEVOÇÃO

Na Idade Média, segundo Groulier (2004, p. 9), os textos medievais sobre pintura e obras específicas são extremamente raros e, na maioria dos casos, circunstanciais. Há poucas

descrições precisas de obras, afrescos, vitrais ou iluminuras e faltam teorias elaboradas sobre a arte de pintar. Contudo, isso não significa que os medievos tenham ignorado ou depreciado as obras pictóricas. O que ocorre, neste caso, é que as discussões não abordam propriamente as obras, a experiência estética ou o estatuto do artista, mas as categorias metafísicas e teológicas que possibilitam a percepção e a visibilidade do mundo. (GROULIER, 2004, p. 9).

Nesta visão mais estritamente teológica, o pensamento especulativo busca, prioritariamente, definir o estatuto, o significado e as funções da imagem. Essa preocupação é constante desde o Concílio de Nicéia (787) até o Concílio de Trento (1543-63) e atualizada com frequência pela questão iconoclasta.

A questão de saber se a representação de Deus ou de Cristo pode incitar à idolatria, descaracteriza a fé através de realidades por demais sensíveis, é seguramente de ordem teológica. Ela não pertence diretamente ao domínio da arte e de suas formas específicas, e nos indica principalmente qual era a função espiritual e social de um afresco ou de uma imagem devocional numa época em que a obra de arte, tal como a concebemos hoje, não existia. (GROULIER, 2004, p. 10).

De acordo com Groulier (2004, p. 10), o hábito de atribuir-se às obras que subsistem, assim como aos textos teológicos a respeito das imagens, uma autonomia excessiva torna ainda mais confuso o problema da representação. Segundo o autor, por um lado, o discurso teológico é bastante abstrato e de extrema complexidade; por outro, a arte dos pintores, dos arquitetos e dos escultores produz um mundo de formas que não fazem referência à herança greco-latina. Além disso, as práticas devocionais populares e os novos modos de contemplação conferem à imagem uma realidade inédita.

Presas numa rede de determinações tão heterogêneas, a imagem medieval não pode ser objeto de uma definição unívoca. Somente as abordagens filológicas, históricas e filosóficas possibilitam esclarecer suas finalidades e seus significados. A espiritualidade e o idealismo que animam a representação não bastam para explicá-la, pois ela é submetida a usos, práticas e legislações doutrinárias. É certamente objeto de amor, mas também de querelas e de ódio, como atestam os textos dos iconoclastas e dos teóricos da Reforma. (GROULIER, 2004, p. 10).

Por isso, para Groulier (2004, p. 10), compreender a imagem em sua função simbólica equivale a representar-se, por meio do que hoje se chama estética, as complexas relações entre as artes e a teologia católica. Assim, falar de uma estética medieval ou de uma teoria da arte na Idade Média é particularmente problemático. O que se desenvolveu sob a influência

conjugada do neoplatonismo foi uma metafísica do Belo de importância decisiva. Contudo, a maioria dos textos não elabora uma estética de maneira sistemática, isto é, uma teoria das artes homogênea e autônoma. (GROULIER, 2004, p. 11).

A noção medieval de imagem inscreve-se num contexto cultural e ideológico bem diferente do atual, sendo, na própria cultura do Ocidente Medieval, rica e variada. De acordo com Baschet (1996, p. 9), não há imagem na Idade Média que seja pura representação. Na maioria das vezes, trata-se de um objeto, dando lugar a usos, manipulações e ritos; que se esconde ou se desvela; que se veste ou se despe; que se beija ou se come; um objeto pedindo orações, respondendo às vezes por palavras ou barulhos, por gestos ou pela emissão de humores. Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, uma utilização, quer se trate de um altar, manuscrito, objeto litúrgico ou das paredes entre as quais têm lugar os ritos cristãos.

Assim, devido ao alto grau de funcionalidade, não há como afirmar que exista uma afinidade estética autônoma que seja independente da realização de edifícios ou de objetos com uma função cultural ou de devoção. Por isso, o conceito de “imagem-objeto⁹” utilizada por historiadores como Schmitt (2007) e Baschet (1996; 2006), tenta fugir à noção de Arte, esboçada durante o Renascimento e forjada principalmente pela Estética a partir do século XVIII, por acreditarem não ser pertinente para a Idade Média. “A noção de imagem tenta, então, escapar do anacronismo de uma categoria a – Arte – inadaptada à época medieval e ligada à percepção atual das obras, separadas de sua designação inicial e transplantadas a um quadro de museu”. (BASCHET, 2006, p. 481).

Segundo Baschet (2006, p. 481), a palavra imagem não deixa de apresentar perigos e seria lamentável se fizesse esquecer a dimensão estética das obras, pois, existem, na Idade Média, uma “atitude estética” e uma concepção de belo que são partes integrantes das concepções e das práticas das imagens. Desse modo, se for melhor não incluir as obras medievais na categoria “arte”, é também forçoso admitir que nelas exista arte, entendida como “conhecimento e valores formais que conferem a cada uma seu estatuto e a potência que a torna eficaz”. (BASCHET, 2006, p. 482). Do mesmo modo, é problemático isolar representação figurativa do suporte material em que ela manifesta-se, pois, no caso da Idade Média, as representações são vinculadas a um lugar ou a um objeto que tem, na maioria das vezes, uma função litúrgica.

⁹ Baschet (2006, p. 482) define a imagem-objeto como objetos ornados que sempre estão em uma situação, participando da dinâmica das relações sociais e das relações entre os homens e o mundo sobrenatural.

2.4 A ARTE MEDIEVAL: FUNÇÃO, DECORAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Há, no percurso histórico, uma diversidade de sentidos para o termo imagem. Essa diferença de sentidos pode ser facilmente observada, pois a noção medieval de *imago* inscreve-se num contexto cultural e ideológico bem diferente do atual. Segundo Schmitt (2007, p. 13), qualquer que seja hoje a importância das imagens, ao ponto de ser chamada “civilização da imagem”, parece que não se iguala a da *imago* na civilização medieval. Com efeito, a *imago* é o fundamento da antropologia cristã. Desde os primeiros versículos da Bíblia, na primeira vez que o homem é nomeado, é chamado de “imagem”.

Seguindo a narração do Gênesis 1, 26, ao criar o homem Deus disse: *Façamos o homem à nossa imagem e semelhança (Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram)*. Desde aí a questão da imagem se encontra inscrita no drama da história da humanidade, pontuada pela Queda (quer dizer, a perda de *similitudo* entre o homem e Deus), pela Encarnação e pelo sacrifício redentor do Filho de Deus, e no fim dos tempos pela Ressurreição dos mortos e Juízo final. O *ad* da fórmula bíblica indica que, para o homem, a história é um projeto que visa a restituição plena da “semelhança” perdida, que subsiste apenas na condição de um traço (*vestigium*). Devido à Falta, o homem encontra-se decaído, vivendo num estado de “dissemelhança” de Deus. (SCHMITT, 2007, p. 13).

De acordo com Schmitt (2007, p. 13), nesse drama, que na concepção cristã fundamenta toda a história, o homem encarna a mudança, enquanto Deus é o ser imutável. Toda a Criação é, assim, a “imagem” que o Criador criara e na qual se refletia. O mundo, a natureza, as instituições humanas, a própria vida moral são pensadas como reflexos, imagens refletidas num grande espelho (*speculum*). Essa “região de dissemelhança”, na qual o homem encontra-se lançado depois da Queda, é o lugar de produção de todas as obras humanas, e entre elas as imagens. Desse modo, por muitos séculos depois de Cristo, as imagens não tiveram outro fim senão figurar o próprio drama da história cristã, como pode ser observado nos manuscritos, nos tímpanos¹⁰ esculpidos e vitrais, em que se somam imagens da Criação e da Queda, da expulsão do Jardim do Éden, do Juízo Final, entre muitas outras.

Nesta perspectiva, como afirma Schmitt (2007, p. 14), a função da imagem é dar significado ao drama escatológico do homem, marcando suas etapas. A história sacra e as imagens narrativas que a representam adquirem também a aparência familiar dos seres e das coisas da natureza e da sociedade humana. Entretanto, nem o pintor e o escultor pensam em

¹⁰ Espécie de sino.

imitar as realidades que os cercam, como as percebem aos olhos. Eles servem-se desses objetos como fórmulas para evocar uma outra realidade, essencialmente diferente, ou mais precisamente, invisível.

A “arte” medieval não se encontra submetida à *mimesis* dos Antigos, [...]. As formas figurativas e as cores são, antes de tudo, concebidas como indícios de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar. As imagens não saberiam “representar” – no sentido habitual do termo – essas realidades. Poderiam no máximo tentar “torná-las presentes”, “presentificá-las”. (SCHMITT, 2007, p. 14).

Desse modo, como argumenta Schmitt (2007, p. 14), a imagem pode ser comparada a uma aparição, a uma epifania, em que o uso do dourado, que reflete a luz, não fazia mais do que sublinhar a mediação que a imagem operava entre o visível e o invisível. Outros indícios concorrem para a “função epifânica” das imagens medievais, mas é, especialmente, a estrutura da imagem pintada que explicita essa função, seja na organização dos espaços na imagem, a posição em que os personagens estão figurados, a inclinação parcial de seus corpos, a estatura, os gestos e cores. (SCHMITT, 2007, p. 14).

Segundo Baschet (2006, p. 510), nesse processo de legitimação das imagens, a encarnação é uma etapa decisiva. A Encarnação de Cristo relativiza a dessemelhança aberta pela Queda e permite aos homens reconquistar a imagem divina perdida: “Uma vez que Deus consentiu em tornar-se carne e a transitar por uma vida terrestre, a rejeição radical do mundo sensível torna-se impossível”. (BASCHET, 2006, p. 510). Assim, o historiador destaca a poderosa afinidade entre a mediação que institui a Encarnação e aquela que as imagens estabelecem entre o mundo terrestre e o mundo celeste, como é confirmado pela coincidência cronológica, a partir do século IX, e, sobretudo, do século XI, entre o desenvolvimento das imagens e a ênfase nas temáticas da Encarnação. (BASCHET, 2006, p. 510).

A expansão das imagens, como afirma Baschet (2006, p. 515), durante a Idade Média, é acompanhada, ainda, de profundas transformações nos modos de figuração. No entanto, mais do que analisar essas evoluções como a passagem de uma arte “simbólica” para uma arte “realista”, é necessário observar uma alteração de equilíbrio no seio das tensões constitutivas de toda figuração medieval. Entre essas tensões, destaca-se a articulação dos conceitos de ornamentação e representação, superfície e volume, essência e singularidade.

A arte medieval, da Alta Idade Média até o século XII, concede um lugar considerável à “ornamentalização”¹¹ das representações, inclusive das figuras humanas e animais. O ornamental enriquece a representação cristã do sagrado, exaltando e valorizando a divindade, sem negar o antropomorfismo do Deus da Encarnação. O objetivo é celebrar a importância funcional e simbólica dos objetos ou dos lugares em que aparecem, como nos palácios reais e nas igrejas, sempre suntuosamente decorados. O fato de ela estar sempre relacionada a um lugar ou objeto, constituindo a decoração, indica o prestígio e a posição da pessoa e da instituição que a utiliza. Por conseguinte, a ornamentação implica em um instrumento de hierarquização dos indivíduos e dos poderes, tanto terrestres como celestes. Entretanto, a partir do século XII e, sobretudo, do século XIII, um processo tende a separar a “representação” e a “ornamentação”, em que a última acaba sendo remetida às margens da imagem, mesmo assim não cessam suas relações. (BASCHET, 2006, p. 515-516).

Com frequência, a oposição entre superfície e o espaço conduz alguns estudiosos à depreciação da arte medieval, por considerá-la incapaz de sugerir a tridimensionalidade, considerada por muitos como a única representação correta do espaço. Para Baschet (2006, p. 516), se, ao contrário, quiser-se pensar as especificidades das representações medievais e seus valores positivos, é preciso admitir a existência de uma tensão entre “planitude” e “espessura”.

Se a arte medieval pode ser considerada a arte do plano, é, antes de tudo, porque a imagem, destinada à celebração do lugar ou do objeto em que ela se inscreve, deve dar mostra de respeito em relação a seu suporte (página do manuscrito, parede da igreja, entre outros). Isso é particularmente verdadeiro a respeito da iluminura, tendo em conta o caráter sagrado dos livros em que são pintadas [...]. (BASCHET, 2006, p. 516).

Baschet (2006, p. 516) compreende a “planitude do suporte” como um componente imediato da imagem e que o fundo da imagem medieval não se deixe negar ou atravessar por nenhum procedimento ilusionista, qualquer que seja. Contudo, não é raro que o suporte material da imagem mostre-se diretamente ou que exiba sua presença incontornável através de largos *aplats*¹² de cores, desprovido de todo alcance mimético, ou do brilho espelhado de um plano dourado. As figuras são ainda caracterizadas por uma estreita relação com o fundo sobre o qual se erguem, e a reverência devida ao suporte as submete a uma forte lógica de planitude. Por isso, as imagens medievais contribuem para uma certa criação de volume das

¹¹ Esse conceito de “ornamentalização” é tomado de Jean-Claude Bonne, em que significa: “quando as figuras, mesmo guardando uma silhueta ou formas identificáveis, expõem a literalidade dos traços ou das cores de que são feitas, sem preocupação de ilusionismo”. (BONNE apud BASCHET, 2006, p. 515-516).

¹² Técnica, conhecida em italiano como *tinta piatta*, que consiste em aplicar uma camada uniforme de tinta em uma superfície.

figuras. Nota-se também uma sobreposição de planos distintos, assim como a presença de planos oblíquos e de efeitos locais de relevo no tratamento de corpos e objetos. Contudo, segundo Baschet (2006, p. 517), todos esses procedimentos, que tiram a imagem de uma estrita planitude bidimensional, não criam um espaço tridimensional, o que negaria todo o respeito ao plano do suporte e produziria uma unificação espacial da representação. Eles apenas articulam espessura e lógica do plano.

Segundo Baschet (2006, p. 517-18), essa dinâmica amplia-se nos séculos XII e XIII, em que o volume dos corpos e a maleabilidade das dobras das vestimentas são imitados pela pintura que utiliza os degrados cromáticos e as sombras para sugerir a planitude das formas. Há também maior preocupação em exprimir a textura dos materiais representados, enquanto que o dinamismo dos corpos é sugerido com mais frequência. Enquanto não se esboçam as primeiras paisagens, realizadas no século XIV, a representação dos animais e vegetais torna-se mais cuidadosa com as aparências. À luz do exposto, o historiador considera que: “Se, a esse propósito, deve-se excluir o termo “realismo”, (que pressupõe uma concepção do real que não tem nenhum sentido antes do século XIX), pode-se utilizar com prudência o de “naturalismo” (que designa uma atenção às realidades sensíveis do mundo natural criado por Deus)”. Nessa perspectiva, o “naturalismo” não tem como objetivo a representação da natureza, mas a manifestação visível do sobrenatural e das verdades divinas que o mundo criado permite apreender. Nesse caso, o que é representado sob as aparências do mundo natural são figuras, por meio das quais o homem pode se aproximar de Deus.

Como expõe Baschet (2006, p. 518), as imagens, até o século XII, evitam a dimensão accidental dos fenômenos ou das figuras, privilegiando apenas formas genéricas, encarregadas de exprimir apenas essências. À medida que vão evoluindo, essas características genéricas reduzem-se, possibilitando uma existência mais concreta e palpável ao mundo sensível e sobrenatural. Por isso, a partir do século XIII, os rostos e formas diversificam-se para retratar as particularidades da idade, do sexo e até mesmo da personalidade individual, e que dará origem, mais tarde, ao retrato. Essas inovações acabam por transformar os princípios figurativos. (BASCHET, 2006, p. 518).

Segundo Baschet (2006, p. 519), a representação em perspectiva condensa a maior parte das evoluções mencionadas. Essa inovação, que se pode incluir na lista das mais notáveis invenções da Idade Média, transforma os princípios figurativos analisados. Pensando o contexto da imagem como “uma janela que se abre sobre a história representada”, a representação em perspectiva reivindica a denegação do plano em que se inscreve, e que as obras anteriores tinham vocação de respeitar. Compreende-se, então, por oposição ao ponto de

vista do olho humano que assume a perspectiva, que as imagens anteriormente indiquem, pela reverência devida à superfície que as suporta, a dependência das figuras em relação a uma inscrição de uma outra ordem que a delas, quer dizer, de um princípio de autoridade transcendente.

De maneira um pouco metafórica, poder-se-ia dizer que o único ponto de vista que, então, merece ser posto na imagem é o de Deus; mas Deus, evidentemente, não vê através dos olhos do corpo, nem a partir de um lugar particular, de modo que seu “olhar” engloba todos os pontos de vista possíveis e não poderia se preocupar com aparências humanamente perceptíveis. Em tal lógica, importam apenas a essência das coisas, sua integridade e seu valor simbólico. (BASCHET, 2006, p. 520).

É por isso que a arte medieval recorre com insistência a procedimentos de “mostração”, que asseguram melhor visibilidade dos objetos e das figuras: “[...] assim, embora pousados sobre um altar, um pão ou uma hóstia deverão aparecer frontalmente a fim de respeitar sua perfeita circularidade”. (BASCHET, 2006, p. 520). Ao contrário, a representação em perspectiva é uma visão em primeira pessoa, que assume um “ponto de vista individual e subjetivo”, convidando o espectador a entrar no espaço ilusionista da figuração. Como argumenta Schmitt (2007, p. 15), o movimento é exatamente contrário ao medieval, mas não se reduz a uma mudança de ótica, significa apenas que a iniciativa mudou de campo. Portanto, transita-se do reconhecimento da superfície de inscrição como referência assumida para sua negação, e de uma visão transubjetiva e universalizante para uma percepção subjetiva e individualizante.

Baschet (2006, p. 520-21) sublinha, assim, que as evoluções dos modos de representação durante toda a Idade Média não estão apenas relacionadas aos modos de figuração próprios das artes. Com raízes bem mais profundas, refletem também os aspectos da grande dinâmica do sistema feudal. Nesse sentido, o desenvolvimento do naturalismo, da singularização e a afirmação da espessura pode figurar como modificações na maneira de articular os mundos terrestres e celestes, bem como os planos humano e divino.

2.5 A RELAÇÃO TEXTO E IMAGEM NA IDADE MÉDIA

Escrita e imagem, segundo Schmitt (2007, p. 91), como objetos de práticas culturais, desempenham papel central no cristianismo medieval. Nesse momento, entende-se por escrita o texto sagrado, “a autoridade fundamental de uma religião do Livro: as Escrituras”;

compreende-se também toda prática letrada, da qual os clérigos, os *litterati*, conservaram durante séculos o monopólio. Por sua vez, sob o termo imagem, abarcam-se todas as acepções do termo *imago*. O termo no cristianismo remete a uma concepção fundamental da antropologia judaico-cristã, nascida da Escritura que ensina que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. É também o conjunto dos modos de figuração do invisível e da história sacra: imagens dos sonhos, metáforas poéticas e místicas, imagens materiais, cujos modos de representação e os usos públicos e privados variam no decurso dos séculos.

Entre essas noções de texto e imagem existe, pelo menos na perspectiva dos autores eclesiásticos, uma hierarquia em benefício do texto, pois entre o Livro e as imagens haveria uma diferença de dignidade – as imagens seriam inferiores ao seu protótipo literário. De acordo com Schmitt (2007, p. 92), isso faz com que as imagens desempenhem papel importante nas práticas culturais apenas numa data relativamente tardia. Na ordenação dos objetos sacros de uma igreja, elas vêm depois das espécies sacramentais, isto é, das Escrituras, da cruz, das relíquias. Assim, à escrita e à imagem eram reservados papéis desiguais no conhecimento do divino:

As práticas da escrita estavam associadas aos procedimentos da inteligência racional, à arte de escolher e de ordenar as *rationes* e as *auctoritates*. Dominar a técnica da escrita e, mais ainda, aceder à inteligência das letras supunham uma longa educação, num meio exclusivamente clerical. Nas representações que tinham de si mesmos, os homens da Igreja (*oratores*) associavam mais ou menos tacitamente seu estatuto dominante na sociedade à função superior da alma, à faculdade do conhecimento racional (*ratio, mens, intellectus*) pelo qual o homem participa mais intimamente da divindade. As práticas da imagem derivavam ao contrário da função da *imaginatio*, cujo estatuto se encontrava em posição intermediária entre o espírito e os sentidos corporais; os sonhos e os fantasmas, tidos em suspeição, procedem entre outras dessa função de alma mais próxima do corpo. (SCHMITT, 2007, p. 92).

Os modos de conceber texto e imagem alteram-se ao longo da Idade Média. Como pontua Schmitt (2007, p. 95), existe uma história das imagens e das atitudes a respeito delas que mudaram ao mesmo tempo. Por consequência, modificava-se sua relação com a escrita: se, em um primeiro momento, no Ocidente, a escrita tem maior prestígio em detrimento da imagem, devido, principalmente, à importância das Sagradas Escrituras na cultura cristã; esse *status* começa a ser modificado, nos séculos XI e XII, em favor das imagens influenciado pela riqueza de objetos sacros, pinturas, estátuas, entre outras formas.

Uma via para compreender o processo das complexas relações entre escrita e imagem é dada pelo exemplo do Papa Gregório Magno (590-604), cuja importância é central para

entender as implicações entre essas duas esferas. Para Schmitt (2007, p. 95-96), a carta escrita pelo Papa Gregório Magno ao Bispo iconoclasta Serenus de Marselha pode ser considerada “o fundamento da atitude da Igreja do Ocidente em relação às imagens religiosas”. Na carta estariam contidos a denúncia da adoração idolátrica e o iconoclasmo, como também as funções positivas reservadas às imagens cristãs, precisamente as pinturas. No que se refere à relação entre texto e imagem: “O papa defende as imagens e lhes reconhece certas funções positivas, mas a escrita, em sua materialidade e por seu valor ideológico, é dominante”. (SCHMITT, 2007, p. 96).

A função da imagem, na carta, é definida por referência a um gênero da literatura escrita, a história sacra, que narra a vida e morte de Cristo e dos santos mártires. Essas narrativas devem ser pintadas para tornarem-se a história figurada em pintura e, assim, oferecida à visão. A percepção dessa imagem é pensada a partir do modo de leitura de um texto escrito; “essa ‘leitura’ da imagem é própria daqueles que, justamente, não sabem ler os textos, os *illiterati*, sobre os quais o papa sublinha o quanto são simples (*idiotae, imperitus populus*) e permanecem próximos do paganismo (*gentes*)”. (SCHMITT, 2007, p. 96).

Antes mesmo de Gregório Magno, como destaca Schmitt (2007, p. 97), a cultura antiga já tinha considerado a imagem como “um texto a ser decifrado”, aplicando-lhe um modo de “leitura” que lhe era estranho. Essa concepção era evitada por Santo Agostinho, pois ele acreditava que contemplar uma imagem, que se oferece de uma só vez ao olhar, ou decifrar progressivamente um texto, são duas operações mentais diferentes. Contudo, o Papa adota essa “maneira redutora” de ver a imagem, que tem uma função didática, assim como a escrita: “[...] graças a ela (imagem) aqueles que ‘ignoram as letras’, ‘olham a história’ que está pintada, ‘aprendem’ (*addiscere*) e recebem a ‘instrução’ (*aedificatio, instructio*) que não poderiam adquirir nos livros”. (SCHMITT, 2007, p. 97).

Entretanto, não se pode contentar com a definição da imagem cristã como uma “Bíblia dos iletrados”. A concepção funcionou, por muito tempo, nos estudos da arte medieval, em que servia para ensinar a história santa àqueles que não podiam ler as Escrituras: “[...] ela era a *litteratura laicorum*, um substituto do texto, desvalorizada pelo *status* subalterno de seus destinatários”. Essa fórmula, segundo Baschet (1996, p. 7), apóia-se abusivamente na autoridade do Papa, constituindo um formidável álibi para justificar o primado do texto sobre a imagem, mas essa forma de referência a Gregório Magno, levando à redução da vocação da imagem à instrução dos simples é, no mínimo, forçada.

Como sublinha Baschet (1996, p. 8), é importante não se negligenciar o contexto no qual o Papa Gregório Magno intervinha e, em particular, a perspectiva que era imposta pela

conversão dos pagãos. A carta a Serenus deve ser tomada por aquilo que é: “não um tratado sistemático e geral, mas uma resposta, visando defender as imagens em um contexto hostil” (BASCHET, 1996, p. 9). Este fato conduz o Papa a legitimar as imagens aproximando-as da fonte de verdade reconhecida por todos: as Escrituras e os textos santos. Por outro lado, ao insistir na função de instrução, ele abre caminho para a afirmação de duas outras funções das imagens: “aprender não é apenas descobrir, mas também recordar, de forma que a imagem tem o papel de alimentar o pensamento das coisas santas; além disso, ela pode comover o espírito, suscitar um sentimento de compunção que permite o elevar-se para a adoração de Deus”. (BASCHET, 1996, p. 8).

As atitudes em relação à imagem são definidas sob o controle das Escrituras. Contudo, essa pedagogia da história pintada não se fecha sobre si mesma, na medida em que leva à adoração de Deus. De acordo com Schmitt (2007, p. 97), ao olharem as imagens, os iletrados aprendem a adorar somente a Deus, pois, como discorre Gregório Magno, uma coisa é adorar a pintura, outra é aprender, graças à história que está pintada, o que é preciso adorar.

O que é visto na cena religiosa representada na pintura convida à adoração de Deus, a imagem material não é investida de nenhum poder sagrado e se ela pode ser, na ausência da escrita, a ocasião do *transitus*, jamais poderia ser o lugar. O que é visto na imagem deve, enfim, suscitar um sentimento de “compunção” que sustente a adoração da Trindade e inspire os gestos da prece cristã. (SCHMITT, 2007, p. 97).

A compunção designa o sentimento de humildade dolorosa da alma que se descobre pecadora, expressando uma atitude mais afetiva em relação à imagem. Para Schmitt (2007, p. 98), em relação à imagem, a compunção expressa uma atitude mais afetiva que iria desenvolver-se progressivamente nos séculos posteriores. O termo funcionou como um alicerce, permitindo a legitimação das novas atitudes para com as imagens religiosas.

Schmitt (2007, p. 98) considera ainda duas outras cartas importantes para compor o “dossiê” gregoriano sobre as imagens. Na *Carta a Januarius*, Bispo de Cagliari (julho de 599), o Papa ordena que o Bispo restitua a uma comunidade judaica da Sardenha uma sinagoga transformada em igreja. Antes disso, era preciso retirar do edifício os objetos de culto cristão, em particular a venerável cruz e uma imagem da Mãe de Deus. Ao lado da *Carta a Serenus*, que fala das funções da imagem, a *Carta a Januarius* apresenta o interesse de informar sobre as práticas que acentuam o valor das imagens.

A outra é a carta redigida ao eremita Secundinus, também de 599. Apesar de não tratar das imagens, no século VIII, foi enriquecida por uma interpolação que toda a tradição

medieval e os editores das cartas consideraram como fazendo parte do texto autêntico. Essa carta apresenta uma concepção sobre as imagens diferente da que Gregório Magno exprime em suas cartas anteriores. O fato mais extraordinário é que o desejo que o eremita tem de ver e possuir as imagens é comparado ao desejo do amante:

O desejo do eremita tem uma dimensão fantasmática e obsessional, e Secundinus chega mesmo todos os dias a querer se encher com a visão da imagem e se prosternar diante dela (sabendo sempre que é a Deus que ele adora) para se lembrar (*recordatio, memoria*) do nascimento, da Paixão e Ressurreição de Cristo, mas também para se inflamar do amor de Deus e chegar à plenitude da felicidade, para atingir as realidades invisíveis por meio das coisas visíveis (*per visibilia invisibilia*). (SCHMITT, 2007, p. 99).

Toda a interpolação faz referência ao desejo e à contemplação da imagem, à função de elevar a alma do visível ao invisível. Inversamente, a referência à escrita, tão presente na *Carta a Serenus*, não aparece aqui mais do que uma vez. Ainda é de insistir-se sobre a função psicológica da imagem: “quando pela pintura, tanto quanto pela escritura, trazemos o Filho de Deus para nossa memória, nosso espírito se alegra por causa da Ressurreição ou se lamenta por causa da Paixão” (SCHMITT, 2007, p. 99). Ao fim, Schmitt (2007, p. 99) ressalta que é preciso observar a diferença profunda que esses textos revelam na apreciação do texto e da imagem, como também, a maneira como foram utilizados pela posteridade, por meio de diferentes interpretações.

A relação escrita e imagem é mais complexa do que pode parecer e não permanece imutável na história. Desde o final da Era Antiga até o século XVIII, grande parte da arte visual representa temas tomados de um texto escrito, em que o pintor e o escultor tinham a missão de traduzir a palavra – religiosa, artística ou poética – em imagens visuais. É certo também que muitos não consultavam o texto, mas copiavam uma ilustração anterior fielmente ou com algumas mudanças. Contudo, atualmente, a inteligibilidade desta cópia com a do original depende, em muitos casos, da correspondência com um texto conhecido mediante as formas reconhecíveis dos objetos representados e das ações descritas pelas palavras.

De acordo com Schapiro (1998, p. 9), a correspondência entre palavra e imagem na Idade Média é bastante problemática e, em alguns momentos, pode ser surpreendentemente vaga. Nas antigas Bíblias ilustradas, por exemplo, usava-se às vezes a mesma gravura para ilustrar diferentes temas: uma mesma cena de guerra servia para ilustrar diferentes encontros bélicos. Não obstante, tratava-se de episódios com um sentido geral comum. Nesses casos, é a posição de uma gravura no livro, em um determinado ponto do texto, que permite deduzir um

significado mais preciso; em outras situações, ao identificar-se na imagem alguns elementos de um texto conhecido, pode-se rapidamente identificar a história.

Na Idade Média, segundo Schapiro (1998, p. 9), com frequência o texto é mais completo que a ilustração, até ao ponto em que a imagem parece um mero símbolo como um título pictórico: uma ou duas figuras e algum atributo ou objeto acessório, vistos em conjunto, evocam ao leitor instruído toda a cadeia de ações vinculadas ao texto com escassos elementos pictóricos, a menos que um detalhe incompatível impeça a interpretação.

Pero el sentido de una imagería tan reductivista puede ser rico en connotaciones y símbolo de valores no evidentes en el propio texto básico; éstos quedaban establecidos para el espectador cristiano por lo que había aprendido sobre los mismo temas en comentarios y alusiones religiosas en homilías, ritos e oraciones¹³. (SCHAPIRO, 1998, p. 10).

Ao leitor cabia estabelecer as relações para dar sentidos àquelas imagens, mediante os conhecimentos que possuía. Atualmente, como argumenta Schapiro (1998, p. 19), esse sentido “mais pleno” tem que ser recuperado mediante a busca dos velhos escritos e contextos. Todavia, mesmo quando são conhecidos, não há certeza de qual dos diversos significados do tema, fixados nas elaborações literárias do texto básico, pretendia-se transmitir com a imagem concreta. Outro fator que influência na leitura dos textos e imagens é que a escrita pode ter como sugestão, além do sentido literal, o simbólico, considerando que os objetos e acontecimentos referidos na literalidade são, em si mesmos, signos de outros objetos, ações e ideias. Principalmente, em textos medievais que apresentam forte conotação religiosa.

Na relação texto e imagem, enquanto algumas ilustrações constituem reduções extremas de uma complexa narração em um mero emblema da história, outras ampliam o texto, acrescentando detalhes de ações, figuras e cenários não especificados na fonte escrita. Às vezes, o próprio texto não é bastante concreto em descrições dos fatos narrados, de ambientes e características de pessoas e lugares para determinar uma representação ainda que em sua forma mais simples. (SCHAPIRO, 1998, p.10).

Nas *Cantigas de Santa Maria* são observados os dois casos. Em alguns exemplares, as ilustrações seguem cuidadosamente o texto, já em certas ocasiões o miniaturista deixa-se levar pela estética e intercala cenas das vinhetas ou ilustra elementos que não aparecem na escrita.

¹³ Entretanto, o sentido de um imaginário tão reducionista pode ser rico em conotações e símbolos de valores não evidentes no próprio texto básico; estes ficavam estabelecidos para o espectador cristão pelo que havia aprendido sobre os mesmo temas em comentários e alusões religiosas em homilias, ritos e orações. [tradução nossa].

Na perspectiva de Domínguez e Gajardo (2007, p. 31), esse fato pode ser explicado pelo confronto entre inovação e tradição que norteia a estética das miniaturas. Nesse sentido, algumas cantigas apresentam uma iconografia que responde a velhas tradições, devido à fidelidade das imagens em relação aos textos, juntamente com os documentos históricos. Por outro lado, algumas ilustrações demonstram a vitalidade com que os iluminadores da corte de Afonso X podiam criar imagens sem tradição prévia em que se apoiar. Por conseguinte, a expressão verbal não determina necessariamente a seleção da imagem.

Disso se poderia deduzir, conforme Schapiro (1998, p. 10), que a imagem visual é mais concreta que a palavra. Contudo, ainda que isso possa ser verdade, há narrações verbais, com elementos descritivos, físicos e psicológicos, que não se encontram nas representações pictóricas ou que não podem ser traduzidos, em princípio, por todos os estilos artísticos, devido aos seus limitados meios de representação. Por isso, Schmitt (2007, p. 33) expõe que as estruturas da imagem fixa e da língua são totalmente diferentes: uma impõe-se simultaneamente ao olhar em todas as suas partes e, mesmo que requeira depois ser decifrada mais longamente e comparada a imagens similares, constrói seu espaço ou o sistema de figuras e lugares que a constitui; a outra, a língua falada ou escrita, desdobra-se na duração, no tempo da frase e depois no do discurso, impondo-se um sentido no mesmo instante do pensamento. Desse modo, para quem estuda as imagens relacionadas explícita ou pelo menos implicitamente com um texto, as particularidades das obras figuradas e suas consequências na produção de sentidos devem ser sublinhadas. Ao se respeitarem essas especificidades, impede-se que a imagem seja designada como simples ilustração de um texto, mesmo no caso de uma miniatura pintada na Idade Média, em que o texto está em relação direta com seu conteúdo: “O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente”. (SCHMITT, 2007, p. 10).

Segundo Schapiro (1998, p. 12), além das diferenças entre o texto e ilustração que surgem do conciso ou genérico da narração ou dos recursos específicos da arte verbal e visual, há dois fatores históricos que devem ser considerados. O primeiro refere-se à mudança de significado de um texto para sucessivos ilustradores, ainda que as palavras permaneçam as mesmas. Essa mudança pode ter diferentes causas, na versão pictórica, o texto original completava-se ou contaminava com outros textos e imagens. O segundo diz respeito à mudança no estilo da representação, que afeta a escolha dos detalhes e seu aporte expressivo. O estilo, como sistema distintivo habitual de formas artísticas, constitui um veículo expressivo e pode modificar com frequência o insuficiente sentido literal no processo de

traduzir o texto em uma imagem, sobretudo se o texto é fruto de um tipo de arte mais antigo e, em alguns sentidos, mais primitivo.

Em cada estilo existem regras de representação que, unidas às ideias e valores dominantes na cultura, determinam a posição, a postura, o gesto, a vestimenta, o tamanho, o entorno e outros elementos relativos ao tema e aos personagens. Ao dar uma forma pictórica a personagens citadas em um texto antigo, o pintor as representava, de forma anacrônica, como personagens da própria época e lugar – ou, segundo as ideias que vigoram em seu tempo, sobre o passado. Não menos que os interesses contemporâneos que condicionam a leitura do texto, o estilo da arte altera e refaz o que assimila do texto e, como cada estilo, a imaginação adquire um novo rumo na concepção do tema. (SCHAPIRO, 1998, p. 12-13).

Na perspectiva de Schmitt (2007, p. 34), deve-se considerar ainda que a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias e opções ideológicas. Logo, na análise da imagem é preciso levar em conta tanto os motivos iconográficos, pois o sentido procede, em primeiro lugar, da iconografia, como também as relações que constituem a estrutura e caracterizam os modos de figuração próprios de certa cultura e de certa época.

Sob este prisma, Schmitt (2007, p. 38) apresenta alguns elementos estéticos que precisam ser considerados. No que se refere à profundidade, convém atentar para a estratificação dos planos, desde o fundo, que por vezes consiste, na miniatura, numa camada de dourado, até as figuras colocadas adiante, que se impõem, primeiro, ao olhar, parecendo muitas vezes maiores que as demais, deixando-se ver integralmente e sendo privilegiadas no sistema de valores que a constitui, ao contrário das figuras de fundo, que são parcialmente recobertas. (SCHMITT, 2007, p. 34-38). O autor sublinha ainda que devem ser observados em uma análise: as iniciais iluminadas do manuscrito, o tamanho e atitude das personagens (em pé ou sentados), a escolha e saturação das cores das vestimentas, a posição adiante ou detrás da letra que essas figuras decoram. Esses elementos podem sugerir uma hierarquia social que o texto está longe de indicar de maneira explícita.

A imagem será também considerada como superfície de inscrição, com uma hierarquia entre o alto e o baixo, entre a direita e a esquerda (às vezes do ponto de vista da imagem e às vezes do espectador) e, sobretudo, com uma compartimentação, um ritmo, uma dinâmica interna produzida por meio de traços figurativos (por exemplo, motivos arquitetônicos que contribuem para a organização da imagem solenizando o enquadramento de cada cena), mas também pelo sistema cromático próprio de cada imagem e à obra na qual se insere. (SCHMITT, 2007, p. 38).

Nas miniaturas, por exemplo, as cores produzem alternâncias, cruzamentos e ecos, que, reunidos, dão dinâmica à imagem, associando as figuras entre si, conferindo certa temporalidade ao espaço figurativo, sustenta em eixo narrativo. O encadeamento das cenas não serve somente como ilustração fiel da história dada a conhecer pelo texto, mas também à busca, de uma imagem à outra, de linhas, formas e cores que sugerem a continuidade da narração.

Os elementos figurativos, os motivos ornamentais, formas e cores apenas adquirem pleno sentido em suas relações, suas posições relativas de oposição e de assimilação, a distância que as separa, ou, ao contrário, as maneiras pelas quais se aproximam, justapõem-se e por vezes se fundem. Uma única figura pode ser compósita e condensar – como nas imagens oníricas – diversas imagens em princípio distintas, a fim de expressar, pela contradição nas posturas e nos movimentos, a dialética das intenções significantes. (SCHMITT, 2007, p. 38-39).

Por fim, Schmitt (2007, p. 39) observa que dificilmente a imagem medieval encontra-se isolada. No caso da miniatura, ela integra-se numa série em que a obra “verdadeiramente significativa” é a série em seu conjunto. Por isso, na análise das miniaturas das *Cantigas de Santa Maria* deve-se levar em consideração a totalidade das cenas, pois o isolamento de uma imagem será sempre arbitrário e incorreto. Do mesmo modo, deve-se ter em mente sua relação com o texto literário, do qual a imagem constitui a ilustração, seja representando o tema de forma literal, se de alguma forma isso é possível, ou ampliando os sentidos possíveis.

3 A LÍRICA TROVADORESCA: ASPECTOS HISTÓRICOS, CULTURAIS E LITERÁRIOS

*Porque trobar é cousa en que jaz
entendimento, poren queno faz
á-o d'aver e de razon assaz,
per que entend'e sábia dizer
o que ented'e de dizer lle praz,
ca ben trobar assi s'á de ffazer.*
AFONSO X (1959, p. 2)

Durante a Idade Média, o termo latino *litterae* tem o mesmo sentido que *grammatica*, designando ou a gramática propriamente dita ou a leitura comentada de autores, mas não as obras em si. Os derivados desse termo, *litteratus*, *illitteratus*, e as transposições em línguas vernáculas remetem igualmente a aptidão da escrita, a um saber – o do clérigo oposto ao leigo, ou, no fim da Idade Média, o do letrado oposto ao da gente simples. As línguas vulgares também não possuem, nesse momento, nenhum termo genérico para a atividade ou obras literárias e dispõem de palavras apenas para designar cada gênero particular, definido por uma forma métrica ou musical.

De acordo com Zink (2002, p. 79-81), isso não impede que a palavra literatura seja aplicada às manifestações literárias da Idade Média no mesmo sentido que, atualmente, é entendida. Embora o termo seja ambíguo, ao mesmo tempo é inadequado e insubstituível, pois não há dúvidas de que existe uma consciência da atividade literária, de um *corpus* literário e, sobretudo, de uma literatura implicada na escrita. Entretanto, a obra medieval, até o século XIV, só existe sustentada pela voz, atualizada pelo canto, pela recitação ou pela leitura em voz alta; o sinal escrito é pouco mais que auxílio e apoio para a memória. As “jovens literaturas vernáculas”, até meados do século XII, só conheciam os gêneros cantados, como a canção de gesta e a poesia lírica:

[...] A primeira conserva artificialmente as marcas da oralidade, mesmo quando é escrita (sem o quê, o que saberíamos dela?); encenação do recitante, interpretação do público, efeitos de eco e repetições ligados à composição estrófica. A segunda, que exige do poeta que seja também compositor, às vezes denuncia seu modo oral de transmissão, ao nomear o menestrel a cuja memória se confiou à canção ou ao desejar que ela encontre um cantor digno de si. (ZINK, 2002, p. 81).

À luz do exposto, Zink (2002, p. 81) destaca que a voz, com qualidades e timbre próprio, faz parte da arte literária; por isso, entre os trovadores, os dons de intérprete e de músico são confundidos. No entanto, é preciso tomar cuidado ao assinalar a predominância do oral, pois somente a escrita tem autoridade. Desse modo, a literatura medieval reside nessa aparente contradição, ao mostrar, simultaneamente, a preeminência do oral e do escrito. No momento em que o poema passa a valer pelo seu conteúdo ideológico ou emotivo, carrega ainda algumas características como a medida, o ritmo, o agrupamento dos versos em estrofes e o refrão, vestígios do aspecto musical que a poesia primeiramente apresentou.

Na Idade Média, a história da literatura deve ser entendida como a combinação das literaturas em línguas vulgares e latina. A prática de copiar, ler, reescrever e comentar os autores da Antiguidade Clássica é uma parte importante da atividade literária medieval, manifestando-se ainda na continuidade e fecundidade da poesia latina durante o período e sob todas as formas: epopéia, lirismo religioso, satírico ou erótico, poemas ou prosa metrificada filosófica. Segundo Zink (2002, p. 82), essa literatura reflete o mundo estranho à latinidade, as novas condições criadas pela emergência das línguas vulgares e da cultura que lhes é própria de diferentes formas. Assim, as línguas românicas veem nascer suas manifestações literárias, como a literatura da Occitânia¹⁴, que se tornou, nesse processo, o modelo imitado por outras literaturas da Europa.

De acordo com Tavani (2002, p. 10), entre o século XII e XIV os trovadores e jograis são os protagonistas da vida cultural e das manifestações literárias que tinham adotado como meio de expressão própria, uma das línguas vulgares da Europa Ocidental: provençal, francês, galego-português, alemão. Entre os produtores e divulgadores desse tipo de escrita, absolutamente inédito, o maior relevo coube aos provençais. Esses poetas não se limitaram apenas a elaborar uma nova concepção de amor (a *fin'amor*, ou amor cortês) e a inventar uma maneira de fazer poesia, mas, sobretudo no século XII, foram os únicos e mais tarde os mais fecundos e originais criadores dos produtos literários designados como lírica trovadoresca. (TAVANI, 2002, p. 9-10). O lirismo trovadoresco é exportado ainda pelos provençais fora dos confins geopolíticos da Occitânia, servindo como modelo a poetas de diferentes regiões da Europa Central e Ocidental.

¹⁴ “[...] domínio linguístico da *Langue d’oc*, no Sul da França actual, região que desempenhou um papel privilegiado na reanimação comercial do Mediterrâneo, com as Cruzadas”. (LOPES; SARAIVA, 1996, p. 39).

3.1 O LIRISMO GALEGO-PORTUGUÊS: GÊNESE E LIMITES CRONOLÓGICOS

É comum, ao estudar-se a literatura trovadoresca, estabelecer os limites cronológicos, tanto na datação dos primeiros documentos, como também na determinação das últimas manifestações. Todavia, determinar datas para o surgimento e o fim do lirismo galego-português é um problema destacado por vários críticos, em que se observam divergências significativas. Desse modo, devido às diferentes perspectivas, é preferível apontar algumas datas a estabelecer limites precisos.

De acordo com Vieira (1992, p. 27), o primeiro texto que se pode datar com “certa segurança” é o sirventês político de Johan Soarez de Pávia contra o rei de Navarra, *Ora faz ost’o senhor de Navarra*, para a qual se aceita como provável a data de 1196. Nobre português, feudatário do rei de Aragão e Catalunha, viveu por volta de 1196, na corte de Barcelona. Constam em sua produção poética seis *cantigas de amor*, compostas antes de 1196, mas ausentes do códice.

Do mesmo modo, a famosa *Cantiga de guarvaia* (Cantiga da Ribeirinha) tem sido considerada como a mais antiga composição do trovadorismo galego-português. Os estudos de Carolina Michaëlis (apud Vieira, 1992, p. 27) propõem que o autor dessa cantiga seria o trovador Pai Soares de Taveirós e que o poema teria sido composto antes de 1200, talvez em 1198, ou mesmo 1189. De acordo com Vieira (1992, p. 27), Pizzorusso¹⁵ (1963) atribui a autoria da cantiga a Martim Soares, devido às questões formais internas e a localização do texto no grupo de poemas do Cancioneiro da Ajuda. Conclui-se que o exemplar teria sido composto alguns anos mais tarde, porque a atividade poética de Martim Soares situa-se, provavelmente, entre 1230 e 1270.

Segundo Tavani (1988, p. 41), a maior parte do patrimônio poético galego-português pertence ao século XIII e à primeira metade do século XIV. Apenas um texto pode ser situado no século XII, como é o caso da *cantiga de escárnio* já mencionada por Vieira (1992). Com as datas aproximadamente delimitadas, a dificuldade que se impõe ao estudo do lirismo galego-português reside na gênese dos tipos de cantigas presentes nos Cancioneiros das Bibliotecas da Ajuda, Nacional de Lisboa e do Vaticano, nos quais se distinguem três gêneros principais – *cantigas de amor*, *cantiga de amigo* e *cantigas de escárnio e maldizer* –, e também gêneros menores, como a *pastorela*, o *pranto*, a *alba* (ou alvorada), entre outros pouco representados.

¹⁵ Obra citada: PIZZORUSSO, V. B., *Le Poesie di Martin Soares*. Bologna, 1963. p. 25-28 e 59-64.

Neste âmbito, a *cantiga de amor*, de inspiração provençal, pode ser considerada uma das manifestações periféricas da *cansó* occitânica, pois reproduz com fidelidade a ideologia e as formas provençais, apesar de o substrato social ser completamente diferente. As *cantigas de escárnio* e *maldizer* formam, por outro lado, um gênero pouco homogêneo, incluindo-se o sirventês político, as sátiras morais e literárias, as tenções, entre outros, que se vinculam aos gêneros provençais correspondentes. Já a *cantiga de amigo* (considerada “cantiga de mulher”) difere de outras canções de mulher da poesia medieval escritas em língua vulgar. Devido à “originalidade” no que se refere à personagem, aos ambientes e ao aspecto dialogado, atribui-se uma origem popular à *cantiga de amigo*. (TAVANI, 1988, p. 42).

Segundo Lapa (1973, p. 103), a distinção em gêneros não é arbitrária, o que faz com que se interpenetrem na literatura galego-portuguesa, levando a encontrar nas primeiras *cantigas de amor* resquícios da repetição paralelística e nas *cantigas de amigo* algo que lembre a doutrina do amor cortês. Para o crítico, os dois gêneros têm ainda natureza totalmente diversa. Considera que é falso o processo seguido por alguns romanistas ao forjar uma genealogia dos gêneros, considerando a *cantiga de amor* o ponto de partida da *cantiga de amigo*. Do mesmo modo, reconhece um “pálido eco do lirismo provençal no galego-português”, enquanto que outros autores atribuem analogias literais (em nível de microestruturas) entre os poetas galego-portugueses e os trovadores occitanos.

Como evidenciam diversos estudiosos¹⁶, é preciso considerar duas correntes poéticas fundamentais no estudo das origens do lirismo galego-português: uma que denuncia o influxo estrangeiro de além Pireneus¹⁷, a poesia trovadoresca provençal, constituída pelas *cantigas de amor*; e outra com raízes na terra, o elemento autóctone que manifesta caráter popular e feminino, representada, essencialmente, pela *cantiga de amigo* paralelística. Os críticos têm se inclinado para uma ou outra linha interpretativa, conforme a intenção seja de enfatizar as características que a lírica galego-portuguesa compartilha com o lirismo provençal ou marcar a individualidade da lírica peninsular, por meio do caráter específico das *cantigas de amigo*, vistas como manifestações de uma identidade nacional.

¹⁶ Lapa (1973), Vieira (1992), Tavani (1988, 2002), Lopes e Saraiva (1996).

¹⁷ Cordilheira no sudoeste da Europa cujos montes formam uma fronteira natural entre a França e a Espanha, separando a Península Ibérica da França.

3.1.1 O lirismo provençal

A poesia trovadoresca provençal surgiu entre a primeira e a segunda Cruzada (1099-1147) e difundiu-se por toda a Europa ocidental, por meio de intercâmbios culturais, pelo contato dos trovadores que viajavam entre os centros produtores dessa literatura e também devido às alianças matrimoniais e relações de parentesco. O duque Guilherme IX da Aquitânia teria inaugurado a poesia trovadoresca e dado forma aos temas fundamentais. Segundo Vieira (1992, p. 34), ele seria ainda o patriarca de uma dinastia européia de trovadores: “[...] uma vez que é o antepassado comum de príncipes e reis poetas, bem como de importantes mecenas da poesia trovadoresca, como Eleonor de Aquitânia, Maria de Champagne, Fernando III e Afonso X, de Leão e Castela, e D. Dinis, de Portugal”.

As condições especiais em que vivia a sociedade francesa do sul, por todo o século XI, para Lapa (1973, p. 6), teriam facilitado o desenvolvimento da lírica trovadoresca. A região desfrutava de melhores condições para o desenvolvimento da civilização: havia uma atividade comercial nos portos do mediterrâneo que a colocava em contato com outros povos; uma divisão mais racional da terra; afrouxamento dos laços feudais e uma maior fertilidade do solo. Desse modo, o sul desenvolvia-se mais rapidamente que o norte. Essa distinção nas esferas econômicas e sociais é sentida também no tocante às manifestações literárias, pois se desenvolve, no norte, uma literatura de guerra, como a *canção de gesta*, e, no sul, uma literatura familiar e confidencial, como a *canção de amor*.

Uma das características marcantes da cultura trovadoresca é o papel desempenhado pela mulher. De acordo com Lapa (1973, p. 10), no sul da França, principalmente, as damas nobres encontram condições especialmente favoráveis para uma existência elevada, tendo em vista que, na remota Idade Média, a situação do sexo feminino era bastante precária e exposta ao misoginismo dos autores eclesiásticos e às brutalidades do homem. Nessa sociedade, elas herdavam, possuíam bens próprios e, depois de casadas, podiam dispor deles sem o consentimento do marido: “Esta igualdade jurídica, resultante da influência do direito justinianeu na França meridional, teve a mais decisiva influência na gênese e progresso da cultura trovadoresca, essencialmente feminina”. (LAPA, 1973, p. 10).

Embora a canção de amor provençal não seja o espelho da realidade social, presume, mesmo com certos exageros, um avanço inegável da condição da mulher livre. Como observam Lopes e Saraiva (1996, p. 22), se, no sul da França, o “renascimento da mulher” estimula um verdadeiro culto na poesia dos trovadores, no norte a mulher não dispõe da mesma independência, desempenhando papel acessório. Esse aspecto diferencia os dois

movimentos literários: o do norte, épico, guerreiro, fazendo da luta o tema capital, e do sul, sentimental, cortês, elegante, refinado, transformando a mulher no santuário de inspiração.

O fato dos trovadores endereçarem os poemas às mulheres casadas é também um aspecto singular da literatura provençal. Segundo Lapa (1973, p. 12-13), a explicação para isso é que a menina solteira dispunha de pouca importância social, sempre sob o poder paterno e inibida de influência social. Como a canção de amor provençal é um louvor interessado, não poderia ser endereçado à donzela devido à insignificância jurídica que a impede de dar os presentes (as *doãs*), que tanto interessavam aos trovadores. Outro fator, apontado pelo autor, teria contribuído também para o caráter voluntariamente adúltero: “O verdadeiro amor adquire-se pela experiência psicológica, por um cotidianismo de análise interior, por certa maturidade, enfim, a certa plenitude física e moral, que a donzela ainda não atingira”. (LAPA, 1973, p. 12-13). Os trovadores teriam ido ainda mais longe, ao denunciarem nas canções a incompatibilidade entre o amor e o casamento.

Aparentemente imoral, a negação do casamento explica-se justamente porque o amor conjugal se apresenta ao espírito do trovador como um negócio; e nas relações entre mulher e marido, necessariamente materiais e terrenas, havia o que quer fosse de profanação, que chocava com o conceito do amor cortês, tendido sempre para o infinito e plenitude. Esse amor, sem liberdade, não poderia ser nunca uma fonte de perfeição moral. Daí, o seu repúdio. (LAPA, p. 1973, p. 14).

A concepção na qual a mulher é livre para dar o seu amor a quem quisesse é, como expõe Lapa (1973, p. 14), audaciosa, acusando uma tendência revolucionária que vai de encontro com a doutrina oficial da Igreja. Mesmo que, na maioria das vezes, não tenha consequências pelo caráter de espiritualidade e a complacência dos maridos, em alguns casos resulta em embaraços aos ousados trovadores. Entretanto, o fato é amenizado pelo caráter fingido do amor (denominado *amour de tête* pelos franceses), constituindo-se mais um produto da inteligência e da imaginação do que propriamente da sensibilidade. Apesar disso, é capaz de exprimir o sofrimento e o tormento do verdadeiro amor, mesmo sendo uma produção da mente. (LAPA, 1973, p. 14).

A poesia lírica latina traz também influência na formação doutrinal do amor trovadoresco, como destaca Lapa (1973, p. 20), deu-lhe principalmente “[...] aquilo em que os romanos foram mestres: um formulário adequado às circunstâncias, um esqueleto de retoricismo, um feixe de observações positivas sobre a natureza e os efeitos do amor”. É o espírito clássico latino, pagão e sensual que o crítico vê, sobretudo, na poesia dos primeiros trovadores. Contudo, esse mesmo espírito clássico não traduz a doutrina do amor cortês que

presume a senhora envolvida em fina espiritualidade. Segundo Lapa, “O amor é uma fonte inesgotável de educação moral e a condição indispensável para se atingir o sumo bem e a suma beleza”. (LAPA, 1973, p. 20). Compreende-se que o amor para os trovadores é um estágio educativo, uma longa provação, daí o caráter tantas vezes doloroso dessa interminável experiência. Ao fim, encontra-se a alegria suprema, mas à custa de penosos sacrifícios.

De acordo com Vieira (1992, p. 32), pode-se dizer que é com os trovadores que a Europa Ocidental aprende não só a poetar, mas também a amar. Toda a poesia amatória posterior é influenciada pela maneira amorosa a que chamavam *fin'amores* e que mais tarde ficaria conhecida como amor cortês. Devido às circunstâncias sociais que deram origem a essa concepção amorosa, ela repousa sobre um paradoxo de base: um amor que não quer possuir, mas gozar do estado de não-possessão; ao mesmo tempo em que contém o desejo sensual de tocar a mulher, tem o afastamento devido à concepção do amor cristão. Assim, o lirismo trovadoresco caracteriza-se por uma concepção tensa, porém rica e matizada de sentimento amoroso:

Apesar da exaltação da mulher, pode-se reconhecer por vezes a emergência de antigos sentimentos misóginos; ao lado da atitude quase religiosa que caracteriza o serviço amoroso, da quase necessária renúncia aos favores femininos, um retrato físico bastante concreto e a manifestação explícita do desejo erótico [...]. (VIEIRA, 1992, p. 34).

Discute-se muito acerca da natureza do amor trovadoresco: platônico ou carnal, sincero ou fruto exclusivo da fantasia. De acordo com Lopes e Saraiva (1996, p. 25-26), se, por um lado, a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro, sente-se pulsar o amor carnal. Ao amor-elevação é associado, muitas vezes, o amor dos sentidos, a ponto de, numa mesma poesia, estarem enlaçadas as duas formas. O amor para os trovadores era o amor integral: o puro e o da carne, a alegria da razão e a alegria dos sentidos.

No que se refere à difusão do trovadorismo provençal no Ocidente, conforme Vieira (1992, p. 34), o impacto é maior nas regiões mais próximas em termos geográficos e sócio-culturais. Já as regiões mais distantes, como a Península Ibérica, ao receberem a influência provençal, necessitam de um filtro que opere as necessárias “traduções” para a língua e para as diferentes estruturas sociais e locais. Isso faz com que as regiões peninsulares recebam-na de forma modificada ou, até mesmo, atenuada.

No processo de propagação do lirismo provençal, Tavani (2002, p. 27) explica que, de uma área central, inventora e propagadora, os novos modelos ideológicos e formais são difundidos seguindo o desenho esquemático das ondas sonoras ou, por analogia, das

inovações linguísticas. É produzido um movimento centrífugo, caracterizado pela tendência primária, que se expande em todas as direções, com a mesma intensidade e de modo uniforme, salvo nos casos em que há impedimentos e condicionamentos que modifiquem o seu curso, e por uma tendência secundária para atenuar, progressivamente, a própria intensidade na proporção do aumento da distância que o separa do centro de origem e de difusão das inovações. Uma ulterior correção é dada ainda pela natureza dos ambientes socioculturais que atravessa, ou seja, pela permeabilidade ou receptividade à nova ideologia e às novas técnicas. (TAVANI, 2002, p. 27).

Tavani (2002, p. 27) distingue ainda duas fases no processo de difusão trovadoresca: a primeira ocorre entre o fim dos séculos XI e XII, sendo caracterizada por uma difusão exígua, em amplitude e profundidade, da poesia trovadoresca fora dos confins occitanos; a outra, posterior e de grande irradiação, coincide com a diáspora provocada pela cruzada contra os albigenses, durante a qual todos os grandes protagonistas e muitos representantes menores da poesia provençal emigram à procura de condições de vida menos precárias do que as oferecidas pelo país de origem. (TAVANI, 2002, p. 27-28).

Os trovadores itinerantes teriam encontrado em toda parte um ambiente favorável à sua atividade poética imediata e pessoal, porém, as inovações ideológicas e formais de que são portadores têm maior ou menor receptividade dependendo da Corte que os acolhem. Como explica Tavani (2002, p. 29), era natural que o occitano, pelas analogias com a língua local, não representasse obstáculos para uma difusão da poesia trovadoresca, fosse possível uma permeabilidade máxima da produção poética de importação: “[...] se depois ocorrem também condições socioculturais homólogas às de origem, a poesia trovadoresca pode suscitar vocações poéticas precoces entre os naturais do país, os quais passarão a compor os seus próprios textos na mesma língua dos trovadores”. (TAVANI, 2002, p. 28).

Por outro lado, nas regiões em que a língua é diferente em demasia da língua dos trovadores de modo a poder assumir o papel de *koiné* literária (língua comum) e onde a função já é desempenhada por uma modalidade linguística local, a entrada dos novos padrões poéticos e assimilação são mais difíceis e estão expostos a certos condicionamentos. No processo de adaptação, é inevitável que uma parte mais ou menos significativa da lição trovadoresca se disperse e seja substituída ou integrada por contributos da tradição autóctone.

Segundo Tavani (2002, p. 30), nas áreas extremas, as mais distantes do centro elaborador e difusor do movimento trovadoresco, a inovação cortês chega mediante uma série relevante de intermediações e condicionamentos. É o caso das áreas em que os trovadores, por causa das dificuldades de comunicação, sobretudo devido aos obstáculos interpostos por uma

diferente organização social e política, não conseguiram obter o mesmo acolhimento e não puderam exercer a pressão catequizante sobre um público diretamente acessível.

[...] Com efeito, a diferença de estruturas socioeconômicas e de superestrutura ideológicas, políticas e culturais por um lado e, por outro, as diversidades lingüísticas impõem a estas áreas periféricas uma dupla “tradução”, uma adaptação ainda mais radical do formulário e da ideologia cortesãs. Assim, e noutros termos, a nova concepção da poesia sofre a ação modificadora de duas forças conjuntas: ou seja, não só tem de se subordinar às estruturas de uma língua diferente como tem de se adaptar também a uma organização diferente da sociedade e da cultura. (TAVANI, 2002, p. 31).

Essas áreas extremas, segundo Tavani (2002, p. 31-32), são a siciliana, cuja influência dos trovadores provém da área alto-italiana, e a galego-portuguesa, que recebe as inovações trovadorescas, primeiro de Barcelona, passagem quase obrigatória para todas as correntes culturais de procedência occitana, e, sobretudo, por Toledo que, durante quase todo o século XIII e até a morte de Afonso X, foi o centro mais ativo de recolha, adaptação e distribuição, no Ocidente peninsular, dos principais elementos ideológicos e formais da poesia cortês. Nesse centro é encontrado ainda o grupo mais importante de poetas galego-portugueses, para o qual a corte de Toledo constitui o principal ponto de encontro com a cultura provençal. A importância que a corte castelhana assume na história da poesia peninsular é fruto da presença sempre renovada de trovadores provençais e pela constante pressão exercida por um sistema sociocultural fechado em si mesmo, além do posicionamento como centro essencial de elaboração poética. (TAVANI, 2002, p. 32).

A produção dos poetas líricos do sul da França entra em declínio, como afirma Spina (1996, p. 26), no século XIII, quando, em 1209, desencadeia-se contra a heresia albigense das cidades meridionais a cruzada de Inocêncio III, comandada por Simon de Monfort. A produção trovadoresca transforma-se numa poesia dirigida. A Igreja impõe o culto de Maria como tema oficial aos novos trovadores pela ação dos dominicanos: “A derivação do culto da Mulher para o lirismo contemplativo da Virgem encontraria condições favoráveis, pois o serviço cavaleiresco, humilde e genuflexo, prestado pelo vassalo à sua dama, tinha o seu correspondente religioso no culto dos fiéis à Virgem Santíssima”. (SPINA, 1996, p. 26). Assim, o Languedócio vê, aos poucos, apagar-se o clarão do seu “doce paganismo poético”, perdendo com ele a independência política, pois vinte anos depois o sul seria anexado à França do Norte, que, vitoriosa, consegue, sob o reinado de Luís VIII, estabelecer a unidade nacional. Entretanto, a poesia lírica dos trovadores provençais não morreria, haviam sido

lançadas raízes profundas nas culturas vizinhas que se tornavam discípulos de sua arte poética, ao mesmo tempo em que davam forma culta aos temas de inspiração folclórica.

3.1.2 O lirismo autóctone

Quando a poesia dos trovadores provençais adentrou terras germânicas e italianas e ultrapassou as fronteiras ibéricas até a Galiza, já nessas populações vegetava uma poesia primitiva, autóctone, que tinha por agente principal a mulher e por irmãs a música e a coreografia. Desse contato, a tradição local recebe uma legitimação que lhe permite emergir do anonimato e da oralidade e adquirir um *status* sociocultural comparável ao dos produtos literários de derivação trovadoresca, esclarece Spina (1996, p. 26).

Tavani (2002, p. 11) acrescenta que essa tradição lírica manifesta-se na França Setentrional como no domínio alemão e na Península Ibérica, por meio de uma matização regional da *cansó* amorosa e do *sirventês* dos trovadores e, sobretudo, na dignificação da canção de mulher. Esse tipo de canção parece ter existido, numa condição de latência, em toda a Europa Centro-Occidental, bem antes da produção occitana.

Ninguém hoje põe em dúvida – por exemplo, e para nos cingirmos ao que aqui mais interessa – que na Galiza dos últimos decênios do século XII, antes, portanto da chegada directa ou indirecta do modelo provençal, tivesse provavelmente havido uma poesia lírica em língua vulgar, essencialmente *cantigas de amigo* “ante litteram”, anónimas e não acolhidas na escrita, e cujos autores, na esteira dos “mestres” transpirenaicos, começaram a certa altura a assinar e a transcrever as suas composições, garantindo-lhes assim uma existência menos efémera. (TAVANI, 2002, p. 11).

No entanto, como argumenta o autor, desse período de latência nada se sabe, além de poucas notícias demasiadamente vagas e de interpretação controversa para constituírem uma base de discussão. O que parece lícito afirmar a este respeito, segundo o crítico, é que na Galiza do século XII deve ter existido anteriormente aos textos transmitidos pelos cancioneiros, uma atividade poética local sobre a qual se teria enxertado o modelo occitano, e que esse modelo deve ter começado a exercer a sua influência durante pelo menos os últimos decênios do século. (TAVANI, 2002, p. 11).

A falta de documentação acerca do período das origens e a consequente latência de uma provável atividade de tipo trovadoresco na Galiza do século XII tornam difícil delimitar com precisão o período de origem. Tavani (2002, p. 12) esclarece que “a única hipótese que

se pode propor a esse respeito é que algumas das *cantigas de amigo* atribuídas a poetas – essencialmente jograis – cuja posição cronológica foi até agora impossível determinar, pertençam aos primórdios dessa actividade”. Contudo, enfatiza que é apenas uma hipótese, tendo em vista que os textos e autores poderiam ser colocados em qualquer das fases sucessivas, pela impossibilidade de encontrar elementos textuais e contextuais capazes de fornecer uma ancoragem certa numa época histórica.

Na perspectiva de Tavani (2002, p. 36), no caso da literatura galego-portuguesa, o problema das origens líricas apresenta-se mais complexo devido à presença de um gênero, a *cantiga de amigo* que difere dos outros gêneros líricos médio-latinos e vulgares (das *chansons de toile* francesas, das *canções de mal-maridada*, das lamentações femininas sobre a partida do cruzado), parecendo, pelo contrário, evocar de perto as *kharāḡat*¹⁸ moçárabes, cujos exemplos mais antigos são anteriores, em mais de um século e meio, às primeiras *cantigas de amigo*, cronologicamente localizadas.

Entre as duas formas líricas existem, com certeza, analogias dignas de atenção, porém, é preciso atentar para a diversidade de tom e de substância poética que as separa. Mais do que determinar se as semelhanças são devidas aos contatos diretos entre a área andaluza e a galega, prefere isolar nas *kharāḡat* isomorfias estruturais que permitam instituir analogias extra-ibéricas, dentre as quais se destaca a tradição da canção feminina: “[...] uma tradição de que as *kharāḡat* moçárabes não representariam senão o mais antigo testemunho a nível da poesia culta”. (TAVANI, 2002, p. 37). As isomorfias, apontadas pelo autor, ofereceriam indícios suficientes para identificar uma tradição que não poderia ser qualificada como popular. É verdade que há certo tom popular, mas continua ligada a estilismos e esquemas escolásticos já estabilizados.

As *cantigas de amigo* e as *kharāḡat* moçárabes configuram-se como manifestações requintadas de uma poesia pré-cortês que as precedeu ou acompanhou sem deixar vestígios da própria existência; isso não implica, porém, que fosse popular, nem de tradição exclusivamente oral. Essa poesia sugere, pelo contrário, que tenha sido elaborada em centros bem preparados culturalmente e que estariam à altura de oferecer modelos válidos e dignos de imitação por parte dos autores dos textos presentes nos cancioneiros. (TAVANI, 2002, p. 38).

¹⁸ Segundo Lopes e Saraiva (1996, p. 53), a existência de uma herança tradicional hispânica preservada nos cantares de amigo parece atestada já no século XI pelas carjas (*kharāḡat* ou *kharajat*) “[...] designação árabe dos remates de certas composições de autoria e língua árabes ou hebraicas escritas entre meados do século XI e o final do século XIII. Estas carjas são constituídas geralmente por um ou dois versos em língua moçárabe (isto é, em língua românica fortemente penetrada de arabismos, falada, como vimos, pela parte da população cristã sob o domínio árabe), conquanto seja árabe ou hebraica a *muaxafa* (*muwaxahat*), ou corpo da composição; e consistem precisamente em fragmentos de cantigas de mulher que lembram muito de perto os caracteres das de amigo.

Considera o autor que o problema centra-se, mais do que em pretensas prioridades cronológicas ou em direitos de primogenitura temática, na matriz linguística e sociocultural que constitui as especificidades da poesia galego-portuguesa. Nessa perspectiva, seria mais pertinente questionar-se por que, na Hispânia Centro-Occidental, a poesia lírica nasce e se desenvolve, mesmo quando já tinha assumido formas trovadorescas, numa língua marginal e segundo modelos socioculturais próprios da região mais periférica da península, em vez de aplicar parâmetros menos anômalos e amplamente difundidos, como poderiam ter sido os adotados pelas *kharāḡat* moçárabes e que eram veiculados por uma forma expressiva menos singular do que o galego. (TAVANI, 2002, p. 38).

Nesse sentido, conclui, em primeiro lugar, que as *kharāḡat* moçárabes, enquanto expressão de uma “superestrutura” bem determinada, nunca poderiam ter sido assumidas como forma literária na área hispano-cristã, caracterizada em relação à área árabe-andaluza por profundas e irredutíveis diversidades tanto socioeconômicas como ideológico-religiosas, jurídico-políticas, artístico-científicas. A segunda conclusão é que a *cantiga de amigo* não pode ser senão o produto do âmbito literário específico de uma dada “superestrutura”, ligada a uma base histórica bem precisa: a do reino galego-asturiano-leonês, isto é, à entidade socioeconômica e superestrutural em vias de consolidação, entre os séculos XI e XII, no recanto norte-occidental da Península Ibérica, em função antagônica, quer com a área árabe-andaluza com que ela entra em conflito, quer com a área navarro-castelhana, que se lhe opõe de forma concorrencial. (TAVANI, 2002, p. 40).

Tavani (2002, p. 40) destaca ainda os motivos pelos quais a poesia lírica, expressa por essa entidade socioeconômica e superestrutural, foi galega e não asturiana ou leonesa, tendo em vista o fato de que as *cantigas de amigo* assumem com frequência a paisagem e a realidade sociocultural galega, mesmo em poetas tardios e não galegos.

A plácida atemporalidade bucólica que define quase sempre esta paisagem e estas relações [...] a sua assunção a lugar privilegiado do amor feminino, são certamente justificadas no plano histórico pela relação que veio a instaurar-se, no interior do reino leonês, entre a Galiza, terra já estavelmente de retaguarda, e as regiões limítrofes de fronteira, ainda teatro de acções de guerra: quando depois a poesia feminina, nascida como canto de retaguarda, mergulha as suas raízes na tradição literária, as suas prerrogativas estão já, e como tal permanecem, definitivamente adquiridas. (TAVANI, 2002, p. 40-41).

No entanto, somente esse fato, conforme Tavani (2002, p. 41), não é suficiente para explicar a posição privilegiada assumida pela área galega no âmbito literário. Por isso

argumenta que, para adquirir uma hegemonia de dimensões peninsulares, soma-se a necessidade de um centro cultural, como a cidade de Santiago de Compostela, que vai aumentando sem interrupções a supremacia social, política e cultural, mediante uma cuidadosa utilização dos proventos, materiais e morais, da indústria da peregrinação. A cidade mantém, pelo menos durante dois séculos, uma relação privilegiada com a Europa, sem dispersões pelo território: uma relação que utiliza o canal das peregrinações em benefício exclusivo do desenvolvimento cultural e artístico da cidade compostelana.

Como resposta aos impulsos culturais provenientes de além Pireneus, alguns *litterati*, na maioria clérigos, e alguns leigos de famílias nobres e educados na escola arquiépiscopal devem ter elaborado material temático, quer preexistente ou de importação, conferindo-lhe características expressivas originais no plano linguístico, da especificidade sociocultural e do acompanhamento melódico:

[...] daí teria resultado um produto literário de tipo estritamente afim ao que será depois conhecido como *cantiga d'amigo*, em que o motivo condutor da canção feminina, expresso em vulgar local abordado numa perspectiva de canto de retaguarda, mergulhando na paisagem galega, enriquecido por um simbolismo primeiro românico, depois gótico, paralelo ao figurativo, assumiu conotações originais que, estabelecidas em formulário de gênero, determinam o tipo histórico da *cantiga de amigo* tal como a conhecemos através dos textos do século XIII. (TAVANI, 2002, p. 46-47).

As razões pelas quais desapareceram todos os vestígios dessas mais antigas composições são as habituais, comuns a todos os primeiros documentos literários em latim vulgar, por muito tempo não considerados dignos de serem transmitidos oralmente, mediante a execução de cantores, profissionais ou amadores, devido à subalternidade cultural, em relação aos documentos latinos, e pelo alto custo do material indispensável à fixação dos textos, sobretudo do pergaminho. Em finais do século XII e início do XIII, enxerta-se nesse tipo de poesia a lição da lírica cortês dos trovadores que, entre outras coisas, pressupõe da parte dos autores uma tomada de consciência do seu profissionalismo artístico, com a propensão para assinarem os próprios produtos e tentarem assegurar a difusão de forma menos aleatória do que a transmissão oral.

3.2 LITERATURA GALEGO-PORTUGUESA

É comum os estudiosos apontarem que o surgimento do lirismo galego-português tem relação com a formação das nacionalidades na Península Ibérica. Todavia, Vieira (1992, p. 25) adverte que seria um engano atribuir à lírica trovadoresca um caráter nacional, pois as fronteiras políticas e culturais na península, dos fins do século XII até meados do XIV, quando floresce o movimento poético, eram muito permeáveis.

As diversas casas reinantes, de Leão, Castela, Aragão e Catalunha, Navarra e Portugal, mantinham estreitos contatos entre si, através de laços matrimoniais; os nobres circulavam de uma corte para outra, por vezes em viagens diplomáticas ou campanhas guerreiras, por vezes por necessidade de asilo político; os poetas profissionais viajavam também, oferecendo a sua arte para entretenimento das diversas cortes principescas. (VIEIRA, 1992, p. 25-26).

Segundo Vieira (1992, p. 26), no que se refere à escolha do galego-português como veículo por excelência da poesia trovadoresca na Península Ibérica, não há como apontar um único fator, mas identificar alguns elementos que contribuíram para o processo, referentes à situação histórica e cultural da Península Ibérica. A Galiza teve importância cultural e política reconhecida e uma atividade intensa, em termos de intercâmbio cultural, principalmente por meio das peregrinações a Santiago de Compostela. As condições que favoreceram a afirmação da área cultural galega como matriz de uma poesia lírica pré-cortês mantêm-se durante os séculos XI e XIV e permitem que o galego-português consolide o papel de expressão linguística específica do lirismo galego-português.

Aos poetas que conviviam nos grandes centros de atividade cultural, como as Cortes de D. Fernando III (1217-1252) e D. Afonso X (1252-1284), de Leão e Castela; e D. Afonso III (1245-1279) e D. Dinis (1279-1325), de Portugal, independentemente da nacionalidade, era comum exprimirem-se dentro das convenções da poesia lírica então dominante, a galego-portuguesa. Na corte castelhana de Fernando III e de Afonso X, reúnem-se trovadores e jograis provenientes de todas as regiões hispânicas e também não hispânicas, compondo os textos líricos somente na língua que, por convenção, é denominada galego-português, mas que, de um ponto de vista puramente linguístico, segundo Tavani (2002, p. 48), é apenas o galego filtrado pelos portugueses.

O galego-português não foi, portanto, a língua poética de uma escola nacional, nem era considerado de modo tão restrito por aqueles que o

usavam: pelo contrário, tinha assumido (e, com o apêndice dos textos galegos recolhidos por Baena, viria a mantê-las durante mais de dois séculos) funções de veículo expressivo de um gênero poético culto, apreciado, imitado em toda a península centro-ocidental, num regime de civilização literária comum, cuja lembrança se conserva por muito tempo, visto que, ainda em meados de Quatrocentos, o marquês de Santilhana, no seu famoso *Prohemio*, pode afirmar que “non há mucho tiempo qualesquier decidores e trovadores d’estas partes, agora fuessen castelhanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa”. (TAVANI, 2002, p. 49).

Para Tavani (2002, p. 49), se o papel de língua única da poesia lírica para toda a área centro-ocidental hispânica, atribuído ao galego-português, não exclui que outras variedades assumam funções específicas como expressão de diferentes gêneros literários, impede, contudo, que na mesma área sejam utilizadas, para o mesmo gênero, variedades linguísticas vulgares diferentes da consagrada pela tradição. O processo de especialização de gênero e de elevação à *koiné* literária, em uma mesma área cultural, de modalidades diversas foi adquirindo progressivamente, em toda a Europa, motivações funcionais, não mais relacionadas às contingências locais. Mesmo entre áreas culturais diferentes, pode ocorrer, dentro de certos limites, uma especialização da língua por gêneros literários. Em seguida, com a homogeneização cultural entre as componentes da área linguística, a modalidade expressiva mais vigorosa chama a si todas as funções literárias antes repartidas pelas línguas de gênero; enquanto que as outras modalidades sucumbem ou retraem-se em fronteiras geopolíticas cada vez mais delimitadas e dificilmente permeáveis a simbioses expressivas. (TAVANI, 2002, p. 49-50).

Segundo Tavani (2002, p. 53), se é lícito admitir a possibilidade de que já no século XII existisse, na península centro-ocidental e em âmbito cultural latino-cristão, uma poesia lírica, como defendem alguns estudiosos, não há nada que autorize a supor que pudesse expressar-se numa língua que não fosse o galego-português. É compreensível também que o caráter anômalo da língua no âmbito trovadoresco e a falta de conhecimentos das suas modalidades tivessem induzido a disfarçar-lhe as características originais, cruzando-as com elementos que lhes eram mais familiares, provençais ou mesmo castelhanos. Uma área linguístico-cultural galega ou galego-portuguesa não podia de fato deixar de ser totalmente estranha ou pelo menos de parecer anormal para os copistas que desconheciam essa área, os quais eram induzidos a substituir o desconhecido pelo conhecido.

3.3 AS GERAÇÕES HISTÓRICAS E O DESENVOLVIMENTO DA PRODUÇÃO TROVADORESCA

Na perspectiva de Vieira (1992, p. 28), o problema da datação do início do lirismo galego-português aumenta ainda mais se for levado em consideração que muitos poetas não dispõem de dados biográficos. Alguns trovadores que tinham alta posição social podem ser identificados em documentos históricos, porém, aqueles, cuja posição social não promovia o registro dos dados biográficos, só podem ser identificados indiretamente: “[...] por referências em poemas de outros poetas, por participação em desafios poéticos ou em ciclos de poemas com poetas já identificados, ou através de indícios fornecidos por seus próprios poemas, como alusões a lugares e características temáticas ou formais”. (VIEIRA, 1992, p. 28).

Embora haja muitas controvérsias e diversidade de opiniões, pode-se considerar, com certa segurança, que a lírica galego-portuguesa nasceu no último decênio do século XII. Vieira (1992, p. 28) lista como poetas que fazem parte da “primeira geração histórica”: D. Sancho I, Joam Soares de Paiva, Gil Sanches, Joam Soares Somesso, Vasco Fernandes Praga, Estevam Peres Froiam, Roi Gomes de Briteiros, Osoir’Anes, os dois irmãos Pêro Velho e Pai Soares de Taveirós, Abril Peres de Lumiares, Bernal de Bonaval.

Segundo Tavani (2002, p. 342-343), a primeira geração histórica caracteriza-se pelo policentrismo e pela extrema mobilidade dos poetas. Isso dificulta isolar fases sincrônicas rigorosamente delimitadas e autossuficientes, tendo em vista que alguns poetas mais antigos são encontrados em convivência com outros mais novos, além do deslocamento geográfico de frequentadores da corte portuguesa que emigram temporária ou permanentemente para a corte castelhana. Em muitos casos, não há informações históricas sobre alguns trovadores. Por conseguinte, algumas hipóteses podem ser levantadas, como a de que o jogral Mendinho, autor de uma única *cantiga de amigo*, *Sedia-m’eu na ermida de San Simion*, e Reimon Gonçalves, tenham vivido também nessa primeira fase, pois apresentam, nos poemas, características arcaicas.

De acordo com Vieira (1992, p. 29), o grupo mais numeroso de poetas galego-portugueses é constituído pelos trovadores e pelos jograis que frequentavam a corte castelhana – primeiro a de Fernando III (1217-1252) e depois Afonso X (1252-1284), de Leão e Castela – e a corte portuguesa do rei D. Afonso III (1245-1279). Fazem parte do grupo os trovadores, cuja atividade documentada desenvolve-se entre o terceiro e o oitavo decênio do século XIII, e aqueles que, apesar da falta de dados cronológicos específicos, é possível estabelecer, por outras vias, que foram hóspedes ou estiveram ao serviço de um dos três

soberanos referidos. Esses trovadores constituiriam a “geração do meio”, são alguns participantes desta fase: Pai Gomes Charinho, almirante de Afonso X e de Sancho IV (1284-1295), Martim Soares, Joam Airas, Pêro da Ponte, o próprio rei D. Afonso X, o italiano Bonifácio Calvo, os portugueses que se exilaram na corte de Afonso X por causa da luta entre os irmãos D. Sancho II de Portugal (1223-1245), ao qual eram fiéis e D. Afonso III (1245-1279): Airas Peres Vuitorom, Diego Pezelho, Vasco Gil, Gil Peres Conde e talvez Afonso Mendes de Besteiros. Eram ainda da corte portuguesa de Afonso III: Mem Rodrigues de Briteiros, Fernam Fernandes Cogominho, Joam Lobeira, Fernam Garcia Esgaravunha, Joam Peres d’Avoim, Joam Soares Coelho. Os três últimos teriam visitado também a corte castelhana de Afonso X, participando de disputas poéticas com trovadores e jograis pertencentes àquela corte. (VIEIRA, 1992, p. 29).

O caráter dirigido da poesia praticada pelos trovadores da “geração do meio” chama a atenção de Vieira (1992, p. 29). Em sua maioria, tratam-se de cantigas na forma de tenção¹⁹, feitas muitas vezes em parceria, cujos interlocutores constituem um pequeno grupo. Era comum também uma cantiga provocar a resposta de um ou mais poetas e tomarem o aspecto de apartes em um debate, passando a constituir um ciclo. As *cantigas de escárnio* e *maldizer* bastante favorecidas pelo grupo, por exemplo, ao fazerem referências a outros poetas, permitem localizar um trovador dentro dos grupos ativos nas cortes.

Tavani (2002, p. 352) considera que a geração intermediária contribui, mais e melhor do que as outras, para o desenvolvimento e a consolidação de uma tradição lírica de vastas proporções e de requintada qualidade técnica: “[...] A lírica galego-portuguesa recebe destes poetas também um alargamento dos horizontes temáticos e técnicos, desconhecido da geração precedente que, pelo contrário, parecia, sobretudo, interessada em aperfeiçoar os ‘modelos’ específicos do seu ‘saber’ poético”. (TAVANI, 2002, p. 352).

Nesse momento histórico, desenvolve-se um ambiente cultural cheio de efervescência, aberto à circulação das ideias e das técnicas entre Castela, Portugal e Galiza, como também às inovações que vinham de além Pireneus. A corte de Afonso X é, por exemplo, um ambiente frequentado por trovadores e jograis provençais que ininterruptamente o escolhem como meta de suas viagens e onde geralmente são acolhidos com hospitalidade e generosidade pelo Rei Sábio, quando as condições políticas lhe permitiam. Entretanto, como destaca Vieira (1992, p. 30), mediante esse período de intensa atividade poética, sobrevém, após a morte do rei trovador, um período de declínio na corte castelhana, com a subida ao trono de D. Sancho IV.

¹⁹ Espécie de desafio ou debate poético.

Embora um trovador da geração anterior, Pai Gomes Charinho, tenha continuado ativo na corte e outro poeta importante, Airas Nunes, tenha a passagem nela atestada em documentos históricos, a produção trovadoresca diminui consideravelmente.

O centro poético passa a ser a corte do rei português D. Dinis, neto de Afonso X e herdeiro do seu conhecimento e talento poético. Contudo, apesar da quantidade de composições produzidas, principalmente *cantigas de amor* e *cantigas de amigo*, falta à corte, segundo Vieira (1992, p. 30), a participação dos poetas numa atividade que os envolvesse, como acontecera no período anterior. Entre os trovadores estariam os filhos naturais de D. Dinis, D. Afonso Sanches e D. Pedro, conde de Barcelos, Estevam da Guarda, Joam Mendes de Briteiros, Vasco Martins de Resende, Joam Zorro, Joam de Gaia.

De acordo com Tavani (2002, p. 359), D. Dinis dá o tom à poesia que se compõe em sua corte: marcada por uma escassa flexibilidade temático-estilística que, por sua vez, reflete a limitada capacidade inovadora da maioria dos trovadores que integravam essa corte. Nesse caso, é interessante observar que os únicos que assumem um comportamento, de certo modo, “mais livre”, são os dois filhos naturais, D. Afonso Sanchez e D. Pedro, e o poeta favorito Estevan da Guarda. À corte, não faltam nomes de relevo, mas há uma incapacidade de reavivar o patrimônio herdado das gerações precedentes, sobretudo a nível temático e que não é compensada no plano técnico. A produção lírica de tipo trovadoresco começa rarear, devido à redução progressiva do número dos produtores, provocada pela dispersão do grupo de poetas que gravitava a volta de D. Dinis e pela incapacidade de a aristocracia reconstituir ou substituir sua ação estimuladora. A falta desse suporte social priva a produção lírica galego-portuguesa da indispensável congruência com a sociedade que deveria perpetuá-la.

3.4 O ARQUIVAMENTO DE UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Embora haja diversidade de opiniões, Tavani (2002, p. 53) acredita que é possível fixar o limite inferior das coordenadas cronológicas da lírica galego-portuguesa por volta de meados do século XIV. Há ainda indícios aceitáveis que permitam fazer coincidir esse limite com a morte do conde de Barcelos (1354) ou com a data de redação do seu testamento 1350. Com a morte do conde, desaparece o último representante historicamente definido de uma prática literária sobre a qual a lição dos trovadores provençais atua, quer como modelo ideológico-cultural quer como catalisador de estímulos autóctones.

Contudo, como expõe Tavani (2002, p. 54), depois de meados do século XIV não se encontram documentos, um nome ou texto que possam reportar aos parâmetros do cânone lírico galego-português. Não há como precisar se o silêncio da documentação deve-se ao esgotamento da tradição poética ou a outras circunstâncias adversas a transmissão material. Não há também a compilação de outros cancioneiros posteriormente, logo os poemas não encontrariam meios para sobreviver. Alguns elementos oferecidos pela tradição sobrevivente e dados do contexto sociocultural levam a considerar o prolongamento pouco provável em Portugal, de uma prática poética que parece ter esgotamento criativo evidenciado por um rarear cada vez mais nítido de sua produção. A morte de D. Dinis (1325) pode ser tomada como o início do processo de rarefação. Por outro lado, postular para um movimento poético um fim por consumpção interna não parece susceptível de fornecer uma resposta satisfatória ao ponto fundamental do problema, que é seu esgotamento repentino.

[...] Geralmente, uma tradição literária entra em crise no momento em que novos modelos – mas sempre de carácter literário – surgem e começam a impor-se: nesse caso, o velho e o novo coexistem durante muito tempo – às vezes dando lugar a interferências unilaterais, ou mesmo recíprocas, mas sempre variamente doseadas – antes que um supere e finalmente elimine o outro. (TAVANI, 2002, p. 57).

Parece igualmente improvável, para Tavani (2002, p. 58), a hipótese de que a dissolução repentina da tradição lírica galego-portuguesa deva-se relacionar com uma alteração social, igualmente repentina, porque a resposta da “superestrutura literária” às mutações estruturais é sempre muito lenta e gradual. Assim, na ausência de uma motivação única para esclarecer as causas do acontecimento é necessário supor que em Portugal se verificou uma série progressiva de entraves ao desenvolvimento da atividade poética, cada um deles insuficiente para, por si só, opor-se ao prolongamento de uma tradição, que ainda não tinha se esgotado nem tinha sido substituída, mas, globalmente, oferece uma explicação idônea para a interrupção.

Destaca o autor que a produção lírica galego-portuguesa não se interrompe com a dissolução da corte poética de D. Dinis, mas que, verossimilmente, prossegue por certo período, cuja extensão não é possível precisar. Portanto, se o desaparecimento de D. Dinis não significou necessariamente o fim, no início do século XIV, de toda a atividade poética em Portugal, por outro lado, a dispersão do grupo de trovadores e jograis reunidos à volta do rei impediu o processo natural de renovação.

Segundo Tavani (1988, p. 40), na corte de Castela, há uma espécie de continuação da poesia galego-portuguesa. Na corte encontra-se um grupo de poetas que cultivava a forma antiga, mas que também aceita as novas, preparando o desabrochar do lirismo castelhano. Por isso, é muito difícil estabelecer os limites entre a poesia galego-portuguesa e a galego-castelhana.

Entre as duas tendências literárias não é possível, com efeito, traçar uma linha divisória nítida e unívoca: a distinção deverá, antes efectuar-se a partir de bases mais estritamente lingüísticas, temáticas, formulares, a fim de determinar, para cada um dos autores que se situam numa faixa cronológica de uns cinquenta anos, em meados do século XIV, o grau de tendências para uma nova formulação do discurso poético [...]. (TAVANI, 2002, p. 21).

Vieira (1992, p. 30-31) expõe que, no Cancioneiro de Baena, de 1445-1454, no qual Juan Alfonso de Baena recolheu a poesia “galego-castelhana” que teria substituído a galego-portuguesa, são encontrados poemas ligados “temática e formulisticamente” à poesia anterior, como também nos cancioneiros galego-portugueses já existiam cantigas pertencentes “a uma tradição tardia”. Desse modo, conclui que o fim da produção lírica galego-portuguesa só pode ser estabelecido em termos aproximados, por volta da segunda metade do século XIV.

O estudo da lírica trovadoresca teve como objetivo apresentar os principais aspectos acerca de seu desenvolvimento, como a vertente autóctone e provençal que compõem o trovadorismo galego-português, os centros divulgadores e gerações de trovadores. Dentre os centros produtores e difusores do lirismo trovadoresco, destaca-se a corte de Afonso X, onde foram compostas e compiladas as *Cantigas de Santa Maria*, cantigas de motivo religioso, que compõem, juntamente, com as de conteúdo amoroso (*cantigas de amor e de amigo*) e satírico (*cantigas de escárnio e maldizer*), a produção poética trovadoresca da Península Ibérica.

4 CANTIGAS DE SANTA MARIA, DE AFONSO X: CONTEXTO CULTURAL, ESTRUTURAS LITERÁRIAS E ELEMENTOS PICTÓRICOS

*Dized', ai trobadores,
a Sennor das sennores,
porqué a non loades?*

*Se vos trobar sabedes,
a por que Deus avedes
porqué a non loades?*
AFONSO X (1964, p. 26)

D. Afonso X, filho dos reis Fernando III, o Santo, e Beatriz de Suábia, nasceu em Toledo, em 1221. Como era de costume na época, sua educação foi confiada a um casal de nobres de Burgos, de quem recebeu educação compatível ao cargo de rei que ocuparia. A convivência com o pai somente ocorreu aos 16 anos, quando o ajudou na conquista da Andaluzia e, após a morte do pai, herdou o trono de Leão e Castela, aos 31 anos, permanecendo de 1252 a 1284, quando morreu em Sevilha, onde estava a corte. Nessa época não havia ainda uma unidade espanhola, territorial e política, mas apenas uma intuição do que viria a ser. Era, porém, uma intuição solidamente alicerçada na existência da língua castelhana, que marchava com a Reconquista em direção ao centro-sul, e ia se tornando comum às populações conquistadas, exceto no Algarve e em regiões meridionais arabizadas da Andaluzia. (LEÃO, 2007, p.18).

Como assinala Picaça²⁰ (2002, p. 1), desde o século XVI os julgamentos sobre o reinado de Afonso X marcaram uma distinção profunda entre a “fracassada” empresa política e o indiscutível sucesso nos empreendimentos culturais e artísticos. Por isso, a historiografia medieval tem variado bastante os julgamentos quanto ao monarca. Nos últimos cinquenta anos, uma mudança significativa vem ocorrendo, à medida que o conhecimento dos projetos científicos, culturais e artísticos é aprofundado, permitindo a análise dos diferentes trabalhos empreendidos no *scriptorium*. Logo, a diversidade de assuntos estudados, o rigor metodológico e a novidade dos projetos não só evidenciam a necessidade de valorizar a

²⁰PICAZA, María Victoria Chico. *El Scriptorium de Alfonso X El Sabio*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid., 2002, p. 1-7. (Texto enviado pela autora).

totalidade das obras produzidas na corte como um conjunto coeso por um projeto político, como também a grandeza das aspirações de Afonso X enquanto rei.

A figura do monarca é muito controvertida. Como afirma Picaza (2002, p. 1), em tempos difíceis foi promotor de profundas mudanças administrativas e econômicas que buscavam a consolidação de Castela como reino hegemônico da Espanha e da monarquia como catalisadora de toda atividade. Colocou em prática uma política que tentava frear a crise derivada da expansão produzida no reinado de D. Fernando III, por meio do controle da inflação e da moderação de preços, reformou a administração e iniciou uma profunda reforma legislativa e fiscal:

Pero, a partir de 1264 la sublevación mudéjar primero, la crisis nobiliaria después, seguida de la cuestión sucesoria planteada por la muerte de su primogénito D. Fernando de la Cerda que acabaría con la guerra civil en los últimos años de su vida, sembraron de sombras y fracasos la segunda parte de su reinado²¹. (PICAZA, 2002, p. 1).

Acrescenta-se ainda às intenções fracassadas do rei o fato de que, como descendente direto das linhagens mais importantes da Europa, reivindicou, porém sem êxito, o direito ao trono imperial alemão.

Segundo Leão (2007, p. 19), o trono sempre lhe pesou como um fardo, não tanto pelas lutas contra os mouros, mas alimentado também pelas dissensões familiares e intrigas da corte: “[...] as próprias andanças de Dom Afonso, ou melhor, suas ausências reiteradas estimulavam as pretensões dos infantes ao poder, assim, como as ambições dos nobres, comparados por ele, numa belíssima cantiga de escárnio, aos *alacrães*, de quem já sentira *a espinha*”.

Todavia, as falhas políticas foram compensadas pelo êxito nos empreendimentos culturais. Desse modo, a valorização do *scriptorium* de Afonso X deve pautar-se no fato de que as empresas científicas e culturais empreendidas na corte respondem a uma vontade política de conhecimento e se inserem no projeto de governo como uma necessidade ética. Nesse caso, os trabalhos culturais são parte integrante do projeto político do monarca.

Así, el *Scriptorium* alfonsí debe ser entendido en el sentido más amplio del término, como el conjunto de sucesivos y variados grupos de trabajo aglutinados por la figura del propio monarca, radicado en lugares diferentes de su reino – algunos fijos, otros itinerantes – dependiendo de las tareas de

²¹ No entanto, a partir de 1264 a revolta dos árabes muçulmanos (viviavam entre os cristãos na Espanha após a Reconquista sem renunciar a própria religião), a crise nobiliária depois, seguida da questão sucessória causada pela morte de seu primogênito D. Fernando de Cerda, que acabaria com a guerra civil nos últimos anos de sua vida, semearam de sombras e fracassos a segunda parte de seu reinado. [tradução livre].

gobierno del momento y de la ubicación de las cortes, y activo a lo largo de toda su vida, desde sus últimos años como príncipe heredero en 1250, hasta su muerte en Sevilla en 1284²². (PICAZA, 2002, p. 2).

É preciso assinalar que há divergências acerca do local em que o *scriptorium* régio teria se instalado. A localidade mais aceita é a cidade de Sevilha, como aparece documentado no *Livro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Escorial, ms.T.1.6); porém, existe a possibilidade de terem existido mais outros dois, em Toledo e Murcia. Como explica Domínguez e Gajardo (2007, p. 10-11), em Sevilha existia uma tradição de iluminadores de códices desde a época almohade²³; em Toledo havia também uma tradição de iluminadores que, em época afonsina, parece enlaçar com a Escola de Tradutores de Toledo do século XII; enquanto que em Murcia não há evidências de que houve uma escola. Por isso, a hipótese mais aceita é de que pelo menos as duas últimas tarefas, a cópia do texto a limpo e a iluminação das miniaturas, foram realizadas em Sevilha.

Os temas abordados nos trabalhos desenvolvidos no *scriptorium* foram muito diversos, especialmente os relacionados com as ciências naturais, requerendo a participação de numerosos colaboradores, a maioria anônimos, e pertencentes a três culturas – a muçulmana, a judaica e a cristã. Como evidencia Picaza (2002, p. 2), nos prólogos das obras de caráter científico, menciona-se de forma expressa o fato de que o monarca foi um coordenador do trabalho e que a continuação dos trabalhos deve-se a compiladores, tradutores e autores. No caso das obras históricas, jurídicas e artísticas, a escassez de dados concretos é muito notável, remetendo a consideração de equipes anônimas de trabalho, das quais o monarca se considerava responsável tanto na concepção como na execução do trabalho.

As referências a colaboradores judeus e, em menor número, muçulmanos são especialmente significativas. Isso demonstra, na perspectiva de Picaza (2002, p. 2), a evidente contradição entre a realidade documental e uma determinada posição do monarca em relação às minorias do reino. Como pode ser observado no ordenamento de *Las Partidas* ou nas miniaturas das *Cantigas de Santa Maria* destaca-se o trato discriminatório em relação aos hebreus e muçulmanos, o que responderia a uma postura oficial explicável no contexto da Europa do século XIII e dos cânones específicos do IV Concílio de Latrão. Contudo, a realidade apresenta-se diferente, em que “[...] la ley y la filosofía de la ley existían como

²²Assim, o *Scriptorium* afonsino deve ser entendido no sentido mais amplo do termo, como o conjunto de sucessivos e variados grupos de trabalho reunidos pela figura do próprio monarca, radicado em lugares diferentes de seu reino – alguns fixos, outros itinerantes – dependendo das tarefas de governo do momento e da localização das cortes, e ativo durante toda a vida, desde seus primeiros anos como príncipe herdeiro em 1250, até sua morte em Sevilha em 1284. [tradução livre].

²³ Dinastia muçulmana que dominou parte da Península Ibérica e sul da África durante os séculos XII e XIII.

doctrina jurídica, pero su aplicación y su vigencia diferían en gran medida²⁴”. (PICAZA, 2002, p. 2).

Afonso X sentiu ainda uma profunda admiração pelos sábios hebreus, devido à erudição científica e domínio da língua árabe, essencial para a tarefa que está na base de todo o trabalho do *scriptorium*. Nesse caso, o idioma castelhano foi adaptado como ferramenta de trabalho em uma Castela linguisticamente plural, na qual, diferentemente do resto da Europa, a melhor tradição culta não se apoiava no latim, mas no árabe. A língua castelhana converteu-se no instrumento de comunicação para o desenvolvimento dos conteúdos e serviu de coesão entre todos os cristãos, judeus e muçulmanos.

A obra afonsina destaca-se também por algumas características como o caráter didático, qualidade e veracidade das fontes utilizadas, além de constante aperfeiçoamento. Nas obras conservadas, há vários textos diferentes e edições que não são repetições de uma determinada obra, mas re-elaborações de diferentes projetos com a intenção de ampliá-los, melhorá-los e acomodá-los às novas necessidades. Por isso, conservam-se múltiplas cópias do *Fuero Real*, até três redações do *Espéculo*, versões sucessivas das *Las Partidas* e do *Setenario* e três edições das *Cantigas de Santa Maria*. (PICAZA, 2002, p. 3).

No que se refere às obras jurídicas, o ambicioso projeto de unificação legislativa que queria superar a heterogeneidade de antigos ordenamentos vigentes inicia-se nos anos de 1254-1255 com o *Fuero Real* e o *Espéculo* e encerra-se com a elaboração de sucessivas redações de *Las Partidas*, entre os anos de 1255, 1256 e 1282-1284. Ainda que a vigência como ordenamento legal ocorra depois da morte de Afonso X, *Las Partidas* constituem um dos pilares essenciais do Direito europeu e referência obrigatória para legisladores hispânicos e europeus dos séculos seguintes, o que justifica as numerosas cópias posteriores, existentes em diferentes línguas. (PICAZA, 2002, p. 3).

A obra histórica do *scriptorium* compõe-se de duas obras, nas quais, segundo Picaza (2002, p. 3), trabalhou-se simultaneamente sob a supervisão real a partir de 1270 até a morte do rei; são elas: *Estoria de Espanna*, história particular dos reinos hispânicos, e *Grande e General Estoria*, de história universal. Os dois exemplares constituem uma busca pela exatidão dos acontecimentos históricos, em que se consegue unir o máximo rigor na utilização das fontes, na datação dos feitos e uma excelência literária na reconstrução narrativa dos fatos.

²⁴ [...] a lei e a filosofia da lei existiam como doutrina jurídica, mas sua aplicação e sua vigência diferiam em grande medida. [tradução livre].

Quanto à obra científica, apoiaram-se, essencialmente, na criação de um centro de estudos e de um observatório astronômico, localizado em Toledo, na existência de uma importante biblioteca astro mágica na Corte, que serviu de base aos estudos afonsinos, e um imenso trabalho de tradução começado no ano de 1250 com o trabalho do *El Lapidario*. Os principais trabalhos são: *el Lapidario*, *el Libro Complido en los Judizios de las Estrellas*, *el Libro de las Cruzes*, *el Libro del Quadrante Sennero*, *las Tablas de Azarquiel y el Picatrix*, compilados em três grandes enciclopédias do saber astral constituídas pelos *Libros del Saber de Astrología*, *el Libro de Astromagia y el Libro de las Formas e Ymagenes que son en los Cielos*. (PICAZA, 2002, p. 4).

Picaza (2002, p. 4) menciona ainda duas obras importantes realizadas no *scriptorium* real: *El Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, terminado na cidade de Sevilha no ano de 1283 e que podem ser interpretadas como uma melancólica reflexão do monarca, nos últimos anos de vida, acerca da razão e do azar na vida dos homens; e o *Libro de los Juegos*, que é um compêndio de tratados de xadrez, dados e jogos de tabuleiro, inspirados na maior parte em tratados islâmicos traduzidos a pedido real, são também ilustrados com miniaturas de extraordinária liberdade iconográfica e estilística.

As obras jurídicas, históricas e científicas e ainda obras técnicas e de lazeres produzidas no *scriptorium* são escritas em prosa castelhana, enquanto que as obras literárias utilizam o galego-português. De acordo com Leão (2007, p. 21), a opção em escrevê-las em galego-português tem sido explicada como fruto da educação do monarca em contato com a língua da Galiza. Entretanto, não é justo deixar de considerar também o próprio prestígio da língua, que adquiriu o *status* de língua literária por excelência em toda a Península Ibérica, sublinhando que “[...] a língua das *Cantigas de Santa Maria* não é o galego popular falado pelo povo da Galiza, mas o galego-português erudito, espécie de *koiné* supradialetal, verdadeiro idioma literário, tão bem manejado pelo rei Dom Afonso e por tantos outros poetas dos Cancioneiros”. (LEÃO, 2007, p. 21).

As obras literárias de Afonso X apresentam duas vertentes temáticas: a profana e a religiosa. A poesia profana, ora lírica, ora satírica, constitui-se de *cantigas de amor* e *cantigas de escárnio e maldizer*. Por sua vez, a poesia religiosa, representada pelas *Cantigas de Santa Maria*, é de teor lírico ou lírico-narrativo. Há ainda duas espécies de poemas que integram o códice de cantigas dedicadas a Santa Maria: as *cantigas de loor* (cantigas de louvor), manifestações do gênero lírico, e as *cantigas de miragre* (cantigas de milagre), que pertencem ao gênero narrativo, mas que apresentam traços de lirismo laudatório, sobretudo nos refrões e nos finais dos milagres.

4.1 AFONSO X, REI TROVADOR, E AS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

Na perspectiva de Picaza (2002, p. 4), dentre as obras produzidas na corte de Afonso X, as três edições conservadas das *Cantigas de Santa Maria* são sem dúvida as mais significativas. A universalidade dos projetos culturais culmina em uma obra que reúne, em língua galego-portuguesa, composições dedicadas a Virgem, partituras musicais, que compõem um dos repertórios mais importantes da Baixa Idade Média europeia, e arte pictórica, por meio das miniaturas com que completa duas das edições. Assim, constituem documentos preciosos para o conhecimento da vida e costumes da época.

Um dos aspectos mais originais das *Cantigas de Santa Maria* é a presença do rei nos textos e nas imagens. Alguns exemplares referem-se a fatos ocorridos durante o reinado de Afonso X ou mencionam a intervenção da Virgem em sua vida. Alguns poemas são escritos em primeira pessoa ou fazem alusão clara à figura do rei. No que se refere às imagens, o rei Sábio não só aparece nas cenas de apresentação com que abre o manuscrito e acompanham o prólogo, como também em numerosas miniaturas, intervindo, sobretudo, nas *cantigas de louvor*, como intermediário entre personagens divinas, Virgem ou Cristo, e os cortesãos, seus súditos. Por esta razão, tem-se argumentado que as *Cantigas de Santa Maria*, além de constituírem um tributo a Virgem, são também uma forma de autobiografia poética:

Pero las *Cantigas de Santa María* no sólo recogen episodios de la vida del rey, sino que también muestran reflexiones y pensamientos del monarca, lo cual convierte a este cancionero marial en un ejemplar único entre los testimonios biográficos medievales referidos a un rey²⁵. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 57).

De acordo com Domínguez e Gajardo (2007, p. 58), os estudiosos antigos tendiam a crer que D. Afonso X foi o autor de todas e cada uma das diversas obras literárias, legais, históricas e científicas. A impossibilidade desta múltipla autoria régia levou Antonio G. Solalinde²⁶ (1915 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 58-59) a assinalar uma passagem da *História Geral* que explica a função do monarca, na qual revela que o rei pode ser considerado o autor das obras produzidas no *scriptorium* não porque as fez com as próprias mãos, mas porque é o responsável por existirem. Ao corrigi-las, mostra a maneira com que devem ser feitas. Da mesma forma, quando se diz que um rei fez um palácio, não é

²⁵ Porém, as *Cantigas de Santa Maria* não só recolhem episódios da vida do Rei, como também mostram reflexões e pensamentos do monarca, o que converte este cancionero em um exemplar único entre os testemunhos biográficos medievais referidos a um Rei. [tradução livre].

²⁶ Obra citada: SOLALINDE, A. G., “Intervención de Alfonso X em la redacción de sus obras”. *Revista de Filología Española, II* (1915). p. 283-288.

dito que o fez com as próprias mãos, mas porque o mandou fazer e deu as coisas e condições necessárias para que fosse feito.

No momento em que ficou evidente a impossibilidade de Afonso X ser o único autor das *Cantigas de Santa Maria* e atestada a participação de diversos colaboradores, os críticos passaram a tentar determinar o papel pessoal do rei na composição de suas obras. Contudo, a maioria dos críticos está de acordo que a obra mais pessoal de todas é as *Cantigas de Santa Maria*. Na busca para detectar a função que o monarca desempenhou em relação às cantigas dedicadas a Santa Maria, Snow²⁷ (1980, p. 64 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 60) acredita que um dos caminhos mais frutíferos encontra-se na análise das referências internas de natureza autoconsciente e que resultariam, como destacam as palavras a seguir, na originalidade das cantigas:

No creo que se haya prestado suficiente atención a la posibilidad de que Alfonso (y sus anónimos colaboradores) revitalizaran la colección mariana medieval haciendo de ella una obra de arte en texto, música e iluminación. En ninguna de estas colecciones he visto ... en latín o vernáculo (prosa o verso), que se haya hecho un intento de injertar en el tronco del material tradicional (las maravillas obradas por María) la rama vital de otra tradición orgánica: la biografía espiritual²⁸. (SNOW, 1980, p. 64 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 60).

Um novo argumento a ser acrescentado na questão tão debatida acerca da autoria de Afonso X, segundo Domínguez e Gajardo (2007, p. 58), são as imagens de apresentação que abrem os manuscritos. Esta imagem é chamada assim porque nelas se realiza a entrega do códice ao monarca por parte do escriba. No caso dos códices afonsinos, geralmente, o rei se mostra com as mãos levantadas e com o dedo indicador elevado, em atitude de ditar o texto ou o prólogo do texto ao escriba, constituindo um verdadeiro retrato de autor. É comum ainda que o monarca apareça sentado em um trono, ou cadeira, enquanto que os cortesãos e copistas figuram a seus pés sentados e os músicos e cantores de pé, nos extremos das cenas.

No Códice Rico (T.I.1.), fonte do *corpus* de estudo, há duas imagens de apresentação. Na primeira, de tamanho menor, pois ocupa um quarto do fólio aproximadamente, o rei se dirige do trono a seis personagens que, cumprindo funções de copistas, o rodeiam, lendo um

²⁷ Obra citada: SNOW, J. T., "Self-Conscious Reference and the Organic Narrative Pattern", en J.R. JONES (ed.), *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Ester Keller*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1980, p. 53-66.

²⁸ Não creio que se tenha prestado suficiente atenção a possibilidade de que Afonso (e seus colaboradores) revitalizaram a coleção mariana medieval fazendo dela uma obra de arte em texto, música e iluminação. Em nenhuma destas coleções tenho visto ... em latim ou vernáculo (prosa ou verso), que se tenha tido a intenção de enxertar ao tronco do material tradicional (as maravilhas feitas por Maria) o ramo vital de outra tradição orgânica: a biografia espiritual. [tradução livre].

escrito que figura no próprio rótulo que o monarca tem nas mãos: “Por que trovar e cousa en que jaz entendimento”.



Figura 1: Prólogo A do Códice Rico
Fonte: Afonso X²⁹ (1979).

A segunda imagem é considerada por Domínguez e Gajardo (2007, p. 58) a imagem verdadeiramente solene de apresentação, contendo maiores dimensões, aparato e cenografia cortesã. Nela a atuação do monarca é muito ativa, lendo um códice, ou talvez cantando as primeiras cantigas. Há ainda dois copistas que recolhem em rolos as palavras do rei trovador, enquanto que músicos e cantores lhe acompanham. Toda a majestade do soberano está relacionada à enumeração de seu título, no texto imediatamente inferior, onde não somente figura como rei de Castela e Leão, de outros reinos e cidades peninsulares, como termina ao recordar as aspirações ao Império como herdeiro dos Staufen. A participação ativa, como autor dos poemas, parece refletir-se na fórmula empregada diferente de outros prólogos:

²⁹ Obra não paginada.

[...]
este livro com' achei,
fez a onrr' e a loor

Da Virgen Santa Maria
que éste Madre de Deus,
en que ele muito fia.
(AFONSO X, 1959, p. 1)



Figura 2: Prólogo B do Códice Rico
Fonte: Afonso X (1979).

As imagens de apresentação, como evidenciam Domínguez e Gajardo (2007, p. 69-70), são escassas nos manuscritos do século XIII e as poucas imagens existentes não se comparam aos códices da corte de Afonso X. A diferença para os demais monarcas e príncipes contemporâneos, é que Afonso X teve uma ampla participação na realização intelectual dos códices, como autor das *Cantigas de Santa Maria*, e grande atuação pessoal nas obras e isso se reflete na postura que o rei trovador é representado nas miniaturas, cercado por copistas, músicos e cantores.

Outro aspecto original das cantigas é a imagem construída do monarca como trovador de Santa Maria. Segundo Domínguez e Gajardo (2007, p. 70), Afonso X mostra-se como uma pessoa espiritualizada, postura frequente na Idade Média, porém, nenhum poeta cria uma figura consistente comparável à imagem do rei trovador. Desde o prólogo, apresenta-se em uma atitude muito devota diante da Virgem, chamando-se a si mesmo trovador de Santa Maria e justificando sua intenção poética, pois trovar é uma atividade que exige entendimento. Imbuído no amor cortês, considera-se vassalo da Virgem e figura como seu trovador em numerosas ocasiões. Várias miniaturas também apresentam o rei como trovador, quase sempre nas *cantigas de louvor*, em que se celebram as graças de Maria. De pé ou de joelhos e em atitude de recitar as celebrações, aparece diante de Maria, sendo escutado por um grupo de ouvintes, geralmente cortesãos de vestimentas elegantes que o seguem com atenção. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 72).

Como trovador haviam se destacado príncipes e nobres, não sendo, por conseguinte, uma função indigna ao monarca. Nas próprias miniaturas das cantigas é impossível confundilo com um jogral, recitador que acompanha as atuações com um instrumento musical. Na primeira vinheta da cantiga 120, por exemplo, o rei aparece recitando poemas de louvor diante da Virgem Maria acompanhado por vários músicos e bailarinos, seguramente jograis, e sendo escutado por um grupo de cortesãos. Em um grande número de vinhetas o rei trovador aparece também ao lado da Virgem, de pé ou de joelhos, apontando para ela e, às vezes, parecendo tocá-la (cantiga 100). Já em outras, segura a Virgem pela mão em um gesto de aproximação excepcional (cantiga 70).

A Virgem em algumas cenas aparece no mesmo ambiente que o rei trovador e o público de cortesãos. Em outras, os arcos planos, típicos na pintura do século XIII, servem para separar as personagens hierarquicamente (cantiga 170). A composição da cena pode organizar-se em dois planos: um superior, o céu, onde está Cristo entronizado entre anjos e ao lado da Virgem, e, em um plano inferior, a terra, onde se instala o rei trovador, de pé ou de joelhos, apontando para o alto e dirigindo-se aos ouvintes que estão juntos dele (cantiga 70). (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 74). Santa Maria pode aparecer entre pobres e enfermos (cantiga 20 e cantiga 170), que, com seu aspecto necessitado e cabeças raspadas, distinguem-se perfeitamente dos cortesãos que escutam o trovador, ou também ser representada por uma estátua no altar (cantiga 100). Na maioria das miniaturas, os personagens divinos parecem conviver com total naturalidade com o monarca trovador e seus súditos. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 75).

Nas intervenções de Afonso X como trovador, como exemplifica Domínguez e Gajardo (2007, p. 77), destaca-se a familiaridade com que o monarca trata Santa Maria, realmente excepcional na iconografia da época. A proximidade do rei ou dos cortesãos com Cristo é também muito grande, apesar de menos frequente. A cantiga 50, por exemplo, apresenta o rei de joelhos e com um pano no rosto para secar as lágrimas contemplando a cena da flagelação de Cristo, enquanto quatro cortesãos assistem à cena.

De acordo com Domínguez e Gajardo (2007, p. 77), há bastante proximidade do rei com os súditos nas miniaturas, pois aparecem em um mesmo nível, sem diferenciação hierárquica. Em certas ocasiões, o monarca permanece de pé, exercendo sua função de trovador, recitando e apontando para as personagens divinas enquanto os súditos assistem à cena (cantiga 70); em outras, o rei recita de joelhos e os cortesãos escutam-no de pé (cantiga 50).

En sus actuaciones como trovador, el rey aparece siempre en plan activo en pie o de rodillas, nunca le vemos sentados en el escaño real. Se buscan fines diferentes de los que se perseguían en las imágenes del rey trovador, se trata de mostrar su piedad aunque de manera tan peculiar que seguramente no hay ningún ejemplo semejante en el arte europeo³⁰. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 75).

Esta familiaridade do rei com os súditos não significa que Afonso X teve uma concepção igualitária da sociedade, o que era inconcebível na época. As ideias hierárquicas do rei aparecem refletidas tanto nos textos como nas imagens (cantiga 10).

Como además el monarca figura en las imágenes de presentación de cada códice, rodeado de poder y con una clara superioridad frente a sus súbditos, parece indudable que el rey Alfonso en sus representaciones como trovador se permitió como licencia poética una participación excepcional que no suponía en absoluto una concepción disminuida de su grandeza como soberano³¹. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 79).

A ideia de se apresentar como trovador nas miniaturas dos códices era muito grata ao monarca. Todavia, de acordo com Domínguez e Gajardo (2007, p. 79-80), o aspecto pessoal do rei se manifesta, mais que nas cenas de apresentação e nas imagens do rei trovador, em

³⁰ Em suas atuações como trovador, o rei aparece sempre em plano ativo em pé ou de joelhos, nunca o vemos sentado no assento real. Buscam-se finalidades diferentes das que se pretendiam nas imagens do rei trovador, se trata de mostrar sua piedade ainda que de maneira tão peculiar que seguramente não há nenhum exemplo semelhante na arte européia. [tradução livre].

³¹ Assim como o monarca figura nas imagens de apresentação de cada códice, rodeado de poder e com uma clara superioridade frente a seus súditos, parece indubitável que o rei Afonso em suas representações como trovador se permitiu, como licença poética, uma participação excepcional que não supunha em absoluto uma concepção diminuta de sua grandeza como soberano. [tradução livre].

outras cantigas onde são citados os episódios biográficos ou referentes aos seus antepassados. Dentre os textos, existem alguns que podem ser relacionados a uma época determinada da vida de Afonso X e outros que retratam um momento indeterminado, como as imagens que ilustram as diversões do monarca e as cantigas que mencionam a arte da caça e os amores do trovador.

As mais numerosas cantigas biográficas de feitos historicamente documentados referentes à vida do rei e de antepassados e a milagres de caráter local aparecem no *Códice de Florença*, que compreende as cantigas escritas mais tardiamente: como a cantiga 209 que relata o fato de ter ficado doente em Vitória; há milagres alusivos à família, como a cantiga 122, que trata da ressurreição de dona Berenguela, irmã do rei; a cantiga 256, que menciona a cura da mãe, D. Beatriz; a aparição do rei D. Fernando, pai de Afonso X, ao maestro Jorge, na cantiga 292; a cantiga 169 menciona também fatos históricos ocorridos em Murcia e, especialmente, a cantiga 235, que recolhe grande número de episódios em um período crítico da existência do rei Sábio, entre 1269-1278. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 79-95).

4.2 OS CÓDICES DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

As *Cantigas de Santa Maria* foram compiladas em quatro códices: *Códice de Toledo* (ms.10069); *Códice Rico* (Escorial, T.I.1.); *Códice de Florença* (Biblioteca Nazionale, B.R.20); *Códice dos Músicos* (Escorial, b.I.2). De acordo com Domínguez e Gajardo (2007, p. 21), esses códices diferenciam-se pelo conteúdo textual e musical e pelas miniaturas. E representam, ao que parece, três edições distintas da coleção de cantigas dedicadas à Santa Maria, produzidas na corte de Afonso X.

O *Códice de Toledo* (ms.10069), que se encontra na Biblioteca Nacional de Madri, proveniente de Toledo, é fruto de uma edição de 129 poemas acompanhados das melodias correspondentes e não apresenta miniaturas. Os poemas estão assim organizados: em uma composição inicial, à maneira do prólogo, na qual se enumeram os títulos de Afonso X e suas conquistas; em seguida, um prólogo propriamente dito, no qual o monarca expressa sua intenção de converter-se em trovador da Virgem; cem cantigas, correspondendo a cada bloco de dez uma *cantiga de louvor* e o restante *de milagres*; um pedido do rei trovador a Santa Maria; dez cantigas sobre festividades; e um apêndice com dezesseis novos *milagres*.

De acordo com Domínguez e Gajardo (2007, p. 21), durante muito tempo acreditou-se que o *Códice de Toledo* era, não somente a versão mais antiga das *Cantigas de Santa Maria*,

como também o mais antigo dos manuscritos conservados. A questão foi discutida por Higinio Anglés³² (1943 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO 2007, p. 21), que o considerou como uma cópia feita pouco depois da morte de Afonso X. No entanto, conforme a maioria dos estudiosos, este códice seria uma cópia produzida entre 1270 e 1280 de um cancionero original que foi provavelmente compilado entre 1264 e 1276.

No *Códice Rico* (Escorial, T.I.1.), pertencente à Biblioteca El Escorial, estão incluídas a maior parte das cantigas do *Códice Toledano*, com exceção de treze *milagres* (sete das cem primeiras cantigas e seis do apêndice), do pedido realizado pelo rei a Santa Maria e das dez cantigas de festividades. Segundo o índice, o códice deveria conter, além dos dois prólogos, duzentas cantigas, das quais sete se perderam. Além disso, a ordem dos textos não é a mesma e, enquanto a maioria dos exemplares do *Códice Toledano* figura na primeira metade do T.I.1, alguns estão dispersos pela segunda metade. Neste códice há ainda noventa e sete cantigas que não figuram no *Códice Toledano*. Deve ter sido escrito depois de 1271, ou, talvez, no começo dos anos oitenta do século XIII. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p.22).

O *Códice de Florença* (Biblioteca Nazionale, B.R.20), pertencente à Biblioteca Nacional de Florença, é o mais incompleto. As miniaturas estão inacabadas e carecem de notação musical. Certo número de fólios também se perdeu. Este códice é composto de 113 cantigas, quatro das quais figuram também no *Códice Toledano*, mas nenhuma no *Códice Rico*. Como está iluminado com miniaturas semelhantes ao *Códice Rico*, em estilo e forma, estudos comprovaram que se trata de sua segunda parte inacabada. Por isso, Pidal³³ (1962 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 22-23) os denominou de “*códices de las historias*”. Muito provavelmente, foi copiado depois de 1279-1280, ou após a morte do rei em 1284, porque o estilo empregado em algumas ilustrações não condiz com a arte dos iluminadores afonsinos.

O *Códice dos Músicos* (Escorial, b.I.2), também pertencente à Biblioteca de *El Escorial*, contém título, prólogo e quatrocentas *cantigas de milagres e de louvor*, das quais sete são repetições, o pedido do rei à santa e doze cantigas de festas de Santa Maria (duas são repetições de *cantigas de louvor*) com o prólogo correspondente. Apresenta 40 miniaturas anteriores a cada *cantiga de louvor* (a primeira e todas as decenais), nas quais se representam músicos tocando instrumentos, denominando por esse motivo o “Códice dos Músicos”. O

³² Obra citada: ANGLÉS, H., *La música de las “Cantigas de Santa María” del Rey Alfonso X, el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico* (3 vols.), Barcelona: Diputación Provincial-Biblioteca Central, 1943-1964).

³³ Obra citada: PIDAL, G. M., “Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboro la miniatura alfonsí”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL (1962), pp. 25-51, láms.1-6.

códice possui ainda uma miniatura inicial com uma cena de apresentação, na qual aparece o retrato do rei acompanhado por cortesãos, escribas e músicos. Foi copiado, provavelmente, depois de 1282 e a notação musical é mais completa que os demais. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p.23).

Segundo Montoya³⁴ (1998 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p.23-24), o *Códice dos Músicos* e os *Códices Historiados* foram escritos à distância de pouco tempo. O crítico afirma ainda que o *Códice Rico* seja posterior ao *Códice dos Músicos*, pois recorre ao texto do último e o modifica em razão da obrigação que se impunha de historiar as cantigas mediante uma ou duas lâminas miniaturadas. Desse modo, os copistas do *Códice Rico* souberam, em todo momento, o espaço que deveriam reservar para o texto. Conheciam também o número de versos que teria a composição poética e, assim, ordenavam o espaço de modo adequado.

Quanto às ilustrações dos códices, Domínguez e Gajardo (2007, p. 28) distinguem duas empresas de iluminação régia: o único concluído foi o *Códice dos Músicos*, idealizado apenas com quarenta miniaturas para um total de mais de quatrocentas cantigas, além de uma composição inicial com o retrato do rei Sábio. As miniaturas deste códice servem principalmente para estruturar em capítulos os textos das *Cantigas*, destacando a supremacia das decenais, nas quais aparecem personagens músicos com instrumentos correspondentes e “[...] como los estudios organológicos han demostrado, por su perfección técnica, constituyen una de esas enciclopedias de los distintos saberes a las que tan aficionado era El Rey Sábio³⁵”. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 28).

A obra magna da ilustração afonsina, composta de dois tomos repartidos entre *El Escorial* e o de *Florença*, não foi terminada. Dos dois tomos o *Códice Rico* é o mais importante, foi projetado com cerca de duzentas cantigas; a segunda parte, o Códice de Florença, não foi finalizada, com outros duzentos exemplares. Segundo Picaza (2002, p. 5), nos dois manuscritos a pintura alcança a mesma categoria que a poesia e a música, graças à inserção em cada poema de uma página inteira, na qual se pode visualizar os diferentes milagres, a trama narrativa, os atributos e louvores dedicados a Santa Maria.

No caso do *Códice Rico*, contemplado neste estudo, o formato das folhas de pergaminho é de 490 X 325 mm, a caixa de texto é de 335 X 217 mm, com 44 linhas de texto em cada fólio. No começo de cada cantiga, sobre o texto ou sobre a lâmina miniaturada, há

³⁴ Obra citada: MONTROYA, J. M. “La composición de las Cantigas. Texto e imagen: exigencias mutuas”. *Concentus Libri*, 4 (1998), pp. 87-92.

³⁵ Como os estudos “organológicos” (estudo dos instrumentos musicais, segundo as fontes manuscritas ou iconográficas) têm demonstrado, por sua perfeição técnica, constituem uma dessas enciclopédias dos distintos saberes, os quais o rei Sábio era tão aficionado.

uma tarja que contém, em números romanos, o número correspondente a cada cantiga, em tinta roxa ou azul. Escrito em letra gótica francesa do século XIII, o texto reparte-se em duas colunas, uma de notação musical e outra de texto, ou aparece numa coluna somente, com a música no começo de cada composição e o texto em duas colunas.

As imagens ilustradas medem, aproximadamente, 335 X 230 mm e são contornadas por uma faixa decorada, como se fosse um mosaico ou ladrilho em cores e ouro, com rosas, cruzeiros equiláteras e outros tipos retilíneos. Nos ângulos das molduras alternam-se os escudos de Castela e Leão e, às vezes, mostra-se nas primeiras lâminas a águia da Casa de Suábia. Nesta moldura, que contorna todos os compartimentos da miniatura, há ainda na parte superior de cada vinheta uma faixa, chamada de rótulo, que explica a cena ali representada, o texto pode aparecer escrito em azul ou roxo alternado. Segundo Lovillo³⁶ (1949 apud SERRANO, 1987, p. 39), com o uso dos rótulos junto às miniaturas, único caso conhecido entre os códices da época, justapõem o texto e a imagem, assim, as cenas encontram uma maior unidade narrativa. Entretanto, é comum também encontrar rótulos que não apresentam o texto explicativo em cantigas que não foram finalizadas.

Os estudos acerca das relações entre texto e imagem nas *Cantigas de Santa Maria* têm-se concentrado nos *Códice Rico* e *Códice de Florença*, pois oferecem um *corpus* pictórico muito amplo. Nesses códices, destacam-se, principalmente, as técnicas compositivas dos anônimos pintores da corte de Afonso X, que retratam com fidelidade a clareza expositiva e a identificação com o mundo natural encontradas em todos os trabalhos do *scriptorium*.

4.3 CANTIGAS DE SANTA MARIA: LOUVORES E MILAGRES

De acordo com Valbuena e Agustín (1956, p. 127), há alguns critérios para se classificar as *Cantigas de Santa Maria*, como distinguir entre os milagres nacionais e os universais, as diferentes religiões (cristão, judeus e mouros), os temas profanos e sagrados, além de uma infinidade de outras categorias. No entanto, as classificações tornam-se muitas vezes superficiais e indevidas, principalmente quanto à maneira de se interpretar a inclusão de cada cantiga. A classificação mais aceita entre os críticos e a que gera menos discussões

³⁶ Obra citada: LOVILLO, J. G., *Las Cantigas, Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Md. C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez-Sección. Sevilla, 1949, p. 24-49.

consiste da distinção entre as *cantigas de louvor*, de tom lírico, e as *cantigas de milagre*, de tom narrativo.

O conteúdo dos poemas infere-se da denominação que o próprio Afonso X deu aos dois tipos de cantigas. Como destaca Leão (2007, p. 23-24), “As *cantigas de miragre* narram intervenções milagrosas da Virgem em favor de seus devotos, ocorridas nos mais diversos ambientes [...] Já as *cantigas de loor* são poemas líricos, em que D. Afonso louva as virtudes e a beleza da Virgem”. Assim, pode-se considerar que todo o cancionero é um canto de louvor, pois também as *cantigas de milagre* são louvores a Santa Maria.

Quanto à disposição nos cancioneros, as *cantigas de milagre* predominam sobre as *de louvor*, numa proporção de nove por um. Isso significa que a cada grupo de nove cantigas narrativas segue-se uma lírica, numerada com uma dezena inteira. No final da obra, porém, aparecem algumas cantigas de festas do calendário cristão, comemorativas de episódios da vida de Santa Maria ou de Cristo. Apesar disso, a estruturação das cantigas obedece a um ritmo regular, em que as *cantigas de louvor* ocupam sempre as dezenas, enquanto as *de milagre* têm números terminados pelas unidades de um a nove, o que lembra a disposição de um rosário. (LEÃO, 2007, p. 24).

No que se refere à música, Ribera³⁷ (1922 apud VALBUENA; AUGUSTÍN, 1956) esclarece que nas cantigas, tal como na versificação de origem árabe, há uma adaptação da letra a certa cadência já existente. Grande parte das cantigas apresenta a forma do *zéjel* árabe (bailado). Segundo Moisés (1995), trata-se de uma composição poética caracterizada por um estribilho, geralmente de dois versos, seguido de uma estrofe, cujo último verso deveria rimar com o último do estribilho, o qual se repete ao fim de cada estrofe (AA/ bbbA/ AA/ cccA/ AA, etc), o que comprovaria a influência arábica na obra de Afonso X. No caso das *Cantigas de Santa Maria*, a rima do refrão, em dois versos, é repetida no final de cada estrofe, sendo que as rimas anteriores apresentam a mesma terminação, como se observa na cantiga 58:

De muitas guisas nos guarda de **mal**
Santa Maria, tan muyt' é **leal**.

E dest' un miragre vos contarei
que Santa Maria fez, com' eu **sei**,
dũa monja, segund' escrit' **achei**,
que d' amor lle mostrou mui gran **sinal**
(AFONSO X, 1959, p. 166).

³⁷ Obra citada: RIBERA, Julian. *La música de las Cantigas*, Md. 1922, edición de la Academia Española.

As cantigas podem também apresentar o ritmo e a construção das *cantigas de amigo*, como na “maya”, cantiga 406, em que se louva a chegada da primavera e da santidade do mês dedicado a Santa Maria.

Been vennas, Mayo, | e con **alegria**;
 poren roguemos | a Santa Maria
 que a seu Filho | rogue todavia
 que El nos guarde | d'erra'e de folia

Ben vennas, Mayo, | e con alegria

Ben vennas, Mayo, | con toda **saude**,
 por que loemos | a de gran vertude
 que a Deus rogue | que nos senpr'ajude
 contra o dem'e | dessi nos escude.
 (AFONSO X, 1964, p. 362)

Há na cantiga um dos principais elementos constitutivos das *cantigas de amigo*: a repetição, que predomina como princípio estruturador. O primeiro verso do poema é o mesmo do refrão, um verso apenas, que é cantado ao longo de toda a composição. O verso inicial de cada estrofe apresenta o paralelismo, recurso poético das *cantigas de amigo*: “Been vennas, Mayo”, e **con alegria** (verso inicial da primeira estrofe), que se repete no início da segunda estrofe, alternando a última palavra: “Ben vennas, Mayo, **con toda saude**”. A musicalidade encontra-se nas rimas: “alegria”; “Santa Maria”, “todavia”, “folia”, na primeira estrofe e na segunda, “saude”, “vertude”, “ajude”, “escude”. O refrão reforça o tema da cantiga, as boas vindas ao mês de maio, que traz alegria.

4.3.1 As *Cantigas de louvor*

Segundo Domínguez e Gajardo (2007, p. 123), a devoção a Virgem Maria na Europa, alcança o apogeu no século XII, com ampla participação da Península Ibérica. Apesar de já aparecerem no século VIII milagres atribuídos diretamente à intervenção de Maria, no final do século XI e nos séculos XII e XIII, os compiladores os reuniram sob o ponto de vista didático, acrescentando-lhes uma série de lendas locais. Essas coleções de milagres, em latim ou língua vernácula, em prosa ou verso, narravam as intervenções milagrosas de Santa Maria, mas não incluíam canções líricas como as de Afonso X. Assim, as *Cantigas de Santa Maria* chegaram ao final do período como a última das grandes compilações de milagres

européus e, segundo Snow³⁸ (1972 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 123), a mais diferenciada de todas pela presença de 42 cantos líricos, as *cantigas de louvor*.

Aita³⁹ (1922 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 123) também realizou um estudo a respeito das *cantigas de louvor*, em que afirma:

[...] que son composiciones líricas que, por la forma y por el contenido, se asemejan a los lauda que florecieron primeramente en Umbría, en el ardor del movimiento espiritual despertado por San Francisco – los “juglares de Dios” – y que a fines del siglo XIII se esparcieron por toda Italia, llevadas por las multitudes de fiéis que seguían a los “disciplinados de Cristo”, en sus peregrinaciones, con o entusiasmo de un renovado fervor religioso⁴⁰. (AITA, 1922 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 123).

No que diz respeito ao conteúdo, as *cantigas de louvor* inspiraram-se em hinos da Igreja, o que pode ser observado no modo de caracterizar a Virgem, *De Deus Madre e Filla*, *Virga de Iesse*, *Madre del Rey Manuel*, *Fror das Frores*, *Luz e via*, terminologia encontrada tanto nos hinos latinos da Idade Média, como nos louvores vulgares.

Nas *cantigas de louvor*, segundo Leão (2007, p. 28), o rei trovador aparece diante de Nossa Senhora, exaltando-a e oferecendo-lhe sua devoção. A atitude diante da santa não difere da postura do trovador presente nas *cantigas de amor*, “[...] onde o trovador da dona se prostra diante dela para enaltecer-lhe a beleza ou *bon parecer* e também para louvar-lhe o valor moral ou *prez*, o equilíbrio ou *mesura* e todas as outras qualidades que fazem dela a *Sennor* sem par, perfeita, *comprida de bens*”. (LEÃO, 2007, p. 28). O ideal do amor cortês mescla-se ao ideário cristão e, por conseguinte, a mulher amada sublima-se na figura da Virgem Maria, por isso, ela é a “Rosa das rosas e Fror das Frores / Dona das donas, Sennor das sennores”, como evidencia o refrão da cantiga 10. (AFONSO X, 1959, p. 33).

Na iconografia das *cantigas de louvor*, as imagens não tematizam os milagres de Santa Maria, mas referem-se aos aspectos de sua vida e de Jesus Cristo, resenhados nos *Evangelhos* e em outros textos litúrgicos. Nessas cenas, as personagens divinas aparecem, quase sempre, acompanhadas pela figura de Afonso X, como trovador, recitando a cantiga diante dos

³⁸ Obra citada: SNOW, J. T., *The Loor to the Virgin and its Appearance in the Cantigas de Santa María of Alfonso X, el Sabio*, (The University of Wisconsin, Ph.d., 1972), Ann Arbor, Michigan: University Microfilm, Inc., 1972.

³⁹ Obra citada: AITA, N., *O códice florentino das Cantigas do Rey Affonso, o Sábio*, Separata da Revista de Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, 1922.

⁴⁰ [...] são composições líricas que, pela forma e pelo conteúdo, se assemelham às laudas que floresceram primeiramente na Úmbria, no ardor do movimento espiritual despertado por São Francisco – os “jograis de Deus” – e que no final do século XIII se espalharam por toda Itália, levadas pela multidão de fiéis que seguiam os “discípulos de Cristo” em suas peregrinações, com o entusiasmo de um renovado fervor religioso. [tradução livre].

cortesãos, tocando e apontando às personagens divinas, como se observa na cena da Flagelação, na qual Afonso X lamenta a morte Cristo, e, sobretudo, no culto à maternidade de Maria, tema de várias miniaturas. De acordo com Domínguez e Gajardo (2007, p. 125), essa forma de composição é resultado de uma “nova religiosidade” no campo das artes, pautada antes de tudo na sensibilidade e na participação na vida de Jesus Cristo e da Virgem Maria. Da Itália ao resto da Europa Ocidental, com a arte trecentista, estendeu-se até o século XIV.

A presença da figura de Afonso X nas miniaturas é muito frequente, aparecendo em duas funções: nas imagens de apresentação, com que encabeça os prólogos de muitos dos códices, e nas representações do rei como trovador de Santa Maria, como é o caso das cantigas decenais. O mais surpreendente nas cenas evangélicas, como explicam Domínguez e Gajardo (2007, p. 124), é que todas mostram certo aspecto inovador quanto à encenação, como na cena da Anunciação da cantiga 1, onde os lírios aparecem em grandes vasos de distintos tamanhos e tipos, o que não era comum na composição medieval dessa cena.



Figura 3: Miniatura da cantiga 1, vinheta 1
Fonte: Afonso X (1979).

Observa-se na miniatura, a cena bíblica da Anunciação. Ao centro entre duas colunas, situa-se o vaso com os lírios, símbolos da pureza de Maria que, de acordo com a narrativa, surpreende-se com a presença e a fala do anjo. As cores das túnicas, o vermelho e o azul, remetem à santidade das personagens. Essa mesma cena foi retratada por outros artistas, como Giotto (1267-1337) e Fra Angélico (1387-1455), pintores italianos. Em outras telas, porém, os lírios nem sempre estão presentes. A cena retrata o louvor do Anjo a Maria, referência à *cantiga de louvor* de Afonso X.

As *cantigas de louvor* são influenciadas pelo ideário cristão, por isso é comum aparecerem temas e personagens bíblicos. Como pode ser observado na cantiga 60, que tematiza a diferença entre Maria e Eva, bastante significativa para refletir acerca dos perfis femininos nas cantigas. Nesse poema não há narração de um milagre que demonstre a bondade e generosidade da Virgem, como nas *cantigas de milagre*. O recurso utilizado é o trabalho com a linguagem para produzir a oposição de valores. Toda a estrutura literária converge para intensificar a distinção entre a santa e a pecadora, a começar pelo título-ementa: *Esta é de loor de Santa Maria, do departamento / que á entre Av' e Eva*. (AFONSO X, 1959, p. 173).

A organização da cantiga em quatro estrofes, compostas por quatro versos, é outro fator que contribui com o princípio da oposição de valores, pois a composição em múltiplos de dois ajuda a criar a distinção entre as duas personagens. Desse modo, com exceção da primeira estrofe que apresenta a palavra Deus, no segundo verso, as demais reservam os dois primeiros para falar de Eva e os dois últimos para Maria.

Entre Av'e Eva
gran departiment'á.

Ca Eva nos tolleu
o Parays' e Deus,
Ave nos y meteu;
porend', amigos meus:
[...]

Eva nos foi deitar
do dem' en sa prijon,
e Ave en sacar;
e por esta razon:
[...]

Eva nos fez perder
amor de Deus e ben,
e pois Ave aver
no-lo fez; e poren:
[...]

Eva nos enserrou
os çeos sen chave,
e Maria britou
as portas per Ave
(AFONSO X, 1959, p. 173)

A repetição do refrão, ao longo da cantiga, serve também para intensificar a ideia de oposição entre os modelos de mulher santa *versus* pecadora, evidenciando a diferença entre as figuras de Eva e Maria. Quanto às rimas, há uma variedade de formas métricas utilizadas, sobretudo, nos louvores. Nesse exemplar, aparecem intercaladas em ABAB, variando apenas as rimas entre as estrofes, nas quais se observa o jogo de termos opostos, como em: “Eva nos **ensserrou** / e Maria **britou**”. O título-ementa, geralmente, rima com o refrão, justamente para produzir a musicalidade, tendo em vista que os textos destinavam-se ao canto.

Ao listarem-se os termos atribuídos às personagens, tem-se: **Eva** – “tolheu”, “dem”, “deitar”, “perder”, “ensserrou”; **Maria** – “Deus”, “sacar”, “aver”, “britou”. Assim, observa-se que para a primeira são reservadas palavras com valor semântico negativo, firmando os aspectos que estão atrelados ao estigma de pecadora; enquanto para a segunda, palavras valorativas que vão justamente afirmar o oposto, a santidade. Apenas o fato de Eva estar relacionada ao demônio (“dem”) e Maria a Deus, já sintetizaria todo esse pensamento. A distinção de valores também está presente ao nomeá-las na cantiga, pois na inversão de *Eva*, lê-se o anagrama *Ave*, expressão usada pelo anjo Gabriel ao dirigir-se a Virgem Maria, durante a Anunciação.

Segundo Dalarun (1991, p. 34-39), no imaginário medieval, os valores impostos a cada um desses perfis femininos são absolutos e estanques. Isso reflete os preceitos difundidos pelo cristianismo, no qual Eva é a responsável por toda a desgraça da humanidade, ao seduzir o homem e conduzi-lo ao pecado. Por meio dela, entra no mundo o pecado original, a morte e a condenação eterna. É interessante destacar ainda que, no texto, ao se construir a oposição dos arquétipos, narram-se, primeiramente, as faltas da pecadora para, em seguida, destacarem-se os grandes feitos da santa. O que comunga com a ideia cristã que concebe Maria como a responsável pelo resgate dos valores femininos. No entanto, na miniatura, a primeira vinheta é reservada à cena da Anunciação e não à da Queda da humanidade que foi anterior, conforme a narrativa bíblica.

Retomando a primeira cena da miniatura, tem-se o momento em que o Anjo Gabriel dirige-se a Virgem Maria para anunciar-lhe que seria a mãe do filho de Deus. Os dois personagens estão de pé e separados pelos lírios simbólicos da virgindade de Maria. A única peculiaridade da miniatura afonsina é o enorme vaso com lírios, que sugere um jardim. Na maioria das composições desse episódio acerca da vida de Maria, as flores estão nas mãos da Virgem ou do anjo.

A vinheta 1 e 2 são unidas pelo mesmo rótulo, que resume o conteúdo apresentado nas duas cenas, com a frase: “Como entre Ave / Eva gran decartiment' á”. Esse verso é

responsável pela unidade narrativa entre as duas imagens. Já nas demais vinhetas, há uma legenda para cada quadro.



Figura 4: Miniatura da cantiga 60, vinhetas 1 e 2
Fonte: Afonso X (1979).

A segunda vinheta pode ser dividida em dois planos: à direita encontra-se a figura de Adão e à esquerda a de Eva. As duas personagens estão nus e são separadas pela árvore da sabedoria, onde se encontra enrolada a serpente tentadora. O miniaturista teve a preocupação de representar o Paraíso com cuidado e riqueza de detalhes, como as árvores de diferentes espécies, tamanhos e frutos. A serpente de pele manchada tem na boca o fruto proibido e se volta para Eva, sugerindo a ação da entrega da maçã. Do lado direito, Adão leva à boca o fruto recebido de Eva, configurando o princípio que concebe a mulher como a responsável pela queda da humanidade. Ambas as vinhetas unem-se pelo rótulo, resumindo o conteúdo apresentado nas cenas correspondentes: “Como entre Ave/ Eva gran decartiment’ á”. Nas demais vinhetas, há uma legenda para cada quadro.

Segundo Pipponier (1991, p. 441), para alguns estudiosos o fato da mulher figurar na iconografia é um indício de valorização feminina; enquanto para outros, vê-la por meio dos estigmas de santa ou pecadora revela a permanência de valores misóginos. Essa questão tem gerado muitas discussões entre os estudiosos da Idade Média. No caso das *Cantigas de Santa Maria*, textos e imagens estão ligados ao discurso reducionista da mulher e, conseqüentemente, os valores atribuídos à Eva acabam se estendendo a todas as representações do feminino.

Na vinheta 3, figura-se a cena da expulsão do Paraíso. Ao lado esquerdo, está Deus empunhando uma espada e dirigindo-se a Adão e Eva, que se cobrem com ramos de figueira. A vergonha causada pela nudez, mencionada no livro do *Gênesis*⁴¹ (2, 9-10), intensifica-se no contexto medieval, a ponto de homens e, principalmente, mulheres esconderem todo o corpo. Em uma representação, própria do imaginário medieval, Deus, com um longo manto, possui nas mãos uma espada, simbolizando o poder, e, assim, capaz de decidir o destino daqueles que não respeitaram as leis divinas.

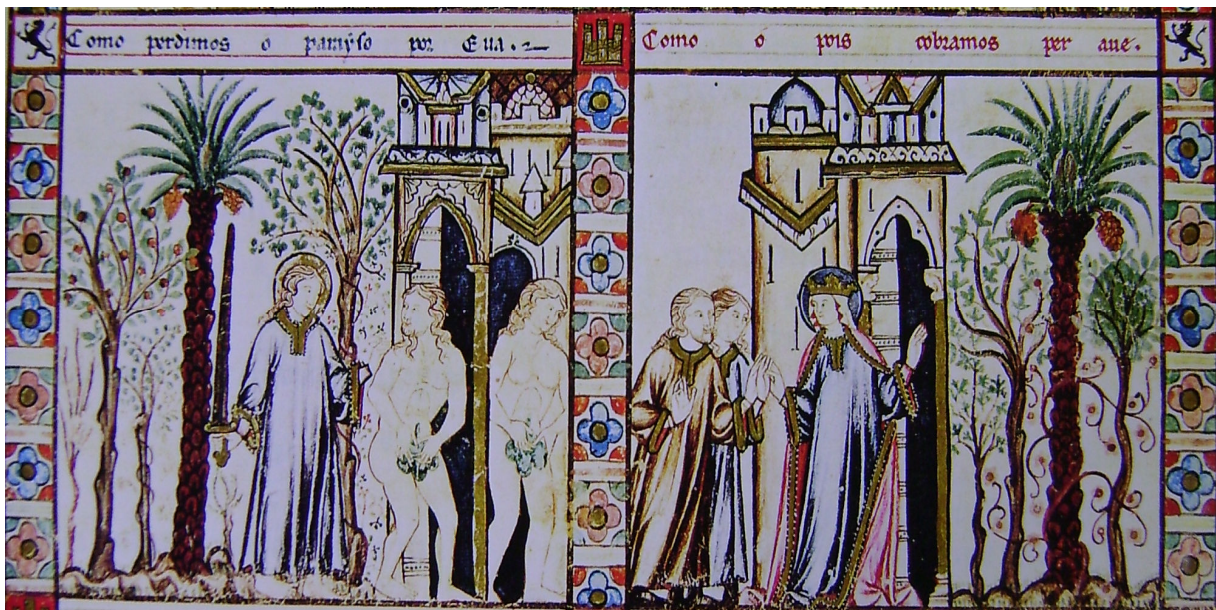


Figura 5: Miniatura da cantiga 60, vinhetas 3 e 4
Fonte: Afonso X (1979).

É simbólica a passagem do Paraíso ao mundo que se dá por meio de uma porta. Essa passagem, no sentido metafórico, remete ao acesso a uma zona fundamental: “Ela é aberta e fechada; bate-se nela, tranca-se. Ela é uma soleira, um limite. Quando é atravessada para entrar ou sair, tem-se acesso a condições diferentes de existência, a outro estado de consciência, e isso porque ela conduz a outras pessoas, a outra atmosfera”. (BIEDERMANN, 1993, p. 309). Depreende-se que a porta é o limite entre o Paraíso, cenário natural (árvores, flores e frutos) e o mundo. No imaginário medieval, o mundo corresponde à cidade, como pode ser observado pelas construções na parte superior e à esquerda da vinheta.

Eva é a primeira a deixar o Paraíso. Responsável pela queda, tal como apresentada no rótulo da vinheta 3: “Como perdimos o parayso por Eva” e na vinheta 4: “Como o pois

⁴¹ “Javé Deus chamou o homem: ‘Onde está você?’ O homem respondeu: ‘Ouvi teus passos no jardim: tive medo, porque estou nu, e me escondi’”. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 16).

cobramos per Ave”. A construção da cena quatro centraliza-se na Virgem Maria, com as mãos levantadas conduz Adão e Eva ao Paraíso, já vestidos de acordo com os costumes medievais. Nesses pequenos elementos, nota-se a aproximação das personagens aos cristãos do medievo, configurada no texto pelo pronome pessoal “nos”: “Eva nos fez perder / amor de Deus e ben,”.

A cena em que os fiéis são conduzidos por Nossa Senhora ao Paraíso adquire um sentido alegórico. Na entrada do Paraíso, encontra-se uma porta, similar a entrada de uma Igreja, desenhada em estilo gótico com arcos e abóbodas. Desse modo, a Igreja é a porta de entrada, a via entre o mundo e o Paraíso. No limiar entre as duas esferas, quem permite o acesso entre uma e outra é Maria. Na cena, a Virgem está ornamentada com coroa e manto, representando poder e realeza, além da auréola que aponta para sua santidade. Há um único aspecto que a humaniza, aproximando-a dos homens – o ato de segurar nas mãos de Adão e Eva e introduzi-los no Paraíso, confirmando ser a mediadora entre Deus e os homens, conforme a crença católica, desde a Idade Média.

As vinhetas 5 e 6 apresentam a ideia contida no último refrão da cantiga: “Eva nos ensserrou / os çeos sen chave, / e Maria britou / as portas per Ave”. (AFONSO X, 1959, p. 173). Eva é o modelo feminino que o cristianismo reprimia e exilava por um sistema misógino civil e religioso. Toda uma tradição, de raízes bem longínquas, idealizava-a como criadora do pecado original, princípio oposto à imagem reflexa da bondade e obediência representada por Maria, considerada como o resgate dos valores femininos relacionados ao papel de mãe: a pureza e o recato, o que acaba por produzir grande oposição

Na ilustração, os versos adquirem uma interpretação literal contida também nos rótulos de como Eva cerrou as portas do céu e Maria abriu-as. Na vinheta 5, o céu é representado por um grande círculo azul. De acordo com Conceição (2001, p. 19), o azul é a mais profunda e imaterial das cores: “Nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como se estivéssemos diante de uma perpétua fuga da cor”. O grande círculo aparece ainda em outra esfera, superior e elevada, para onde os cristãos deveriam ascender. Adão e Eva compõem também a cena. Eva tenta abrir as portas, enquanto Adão está ao seu lado, envergonhado pela nudez.



Figura 6: Miniatura da cantiga 60, vinheta 5 e 6
 Fonte: Afonso X (1979).

Na vinheta 5, Adão e Eva têm os olhos voltados para Santa Maria que está na ilustração seguinte. Na vinheta 6, a santa, acompanhada de um anjo, abre as portas do Céu, como intermediária entre o Paraíso e o mundo. Apesar de estarem separadas por quadros ilustrativos, as personagens são capazes de presenciar a cena seguinte e, assim, mirarem-se no exemplo de Santa Maria. Desse modo, observa-se uma relação de sentidos entre as vinhetas que vai além da narrativa textual, trata-se de uma complementaridade entre as vinhetas que acaba produzindo uma maior unidade na narrativa pictórica.

Nas *cantigas de louvor*, em muitos casos, não há uma relação direta entre o texto e a imagem, pois as miniaturas fazem referências a diversos textos bíblicos. Por isso, muitos estudiosos apontam uma maior autonomia do pictórico em relação ao verbal. Entretanto, antes de afirmar a supremacia de um ou outro é preciso considerar que o texto verbal consegue uma melhor realização fundindo-se com o visível, o que não significa que venha a confirmar-se em todas as situações. Por isso, devem-se evitar as generalizações e analisar cada caso.

4.3.2 As *Cantigas de milagre*

As *cantigas de milagre* narram as intervenções milagrosas em favor dos devotos de Santa Maria, ocorridas nos mais variados ambientes, em especial os santuários. A noção de milagre da Idade Média difere do conceito que a teologia posterior desenvolveu. Trata-se de

uma ação ou acontecimento extraordinário capaz de maravilhar e que, em contexto religioso, é interpretável como sinal de intervenção divina junto de alguém. Como se constata na própria definição contida na obra *Sete Partidas*⁴² de Afonso X (apud DOMÍNGUEZ: GAJARDO, 2007, p. 160):

Miraglo tanto quiere decir como obra de Dios maravillosa que es sobre la natura usada de cada día: et por ende acaesce pocas veces. Et para ser tenido por verdadero ha menester que haya en él quatro cosas: **la primera que venga por poder de Dios et non por arte: la segunda que el miraglo sea contra natura, ca de otra guisa non se maravillarien los homes dél: la tercera que venga por merecimiento de santidad et de bondat que haya en sí aquel por quien Dios lo face: la quarta que aquel miraglo acaesca sobre cosa que sea á confirmamiento de la fe**⁴³. (grifo nosso).

Esses quatro elementos estão presentes em todas as narrativas milagrosas nas *Cantigas de Santa Maria*: os milagres são produzidos por Deus ou Maria, por meio de diversas situações fantásticas, indo contra as leis da natureza, em favor daqueles que verdadeiramente acreditam no poder divino e, mesmo que não sejam fiéis, os beneficiários ou testemunhas do milagre tornam-se devotos depois da realização do milagre.

Segundo Nascimento (1993, p. 460), tipologicamente pode-se caracterizar o milagre conforme uma fenomenologia redutível às situações que configura ou às funções que lhe correspondem, como proteção, quando ocorrem curas, ressurreições, libertação de perigos, obtenção de bens; punição, como doenças, privações e mortes; demonstração de qualidades e dons sobrenaturais, que se revela mediante fenômenos extraordinários como luzes, odores, profecias, levitações e visões; e objetivos catequéticos, como exemplo que ilustra o restabelecimento da relação vertical existente entre o mundo quotidiano e o mundo sobrenatural aos menos dotados.

Na Idade Média, as narrativas de milagres são abundantes, encontrando a legitimação e arquétipos no próprio *Evangelho* e na concepção de santidade como imitação das ações de Cristo. Como expõe Nascimento (1993, p. 460), há ainda certa diversidade de interesses, que vão do catequético e atingem o apologético, demonstração de uma verdade contra os hereges,

⁴² Obra citada: AFONSO X. *Las Partidas I*, título IV, lei CXXIV.

⁴³ Milagre quer dizer obra maravilhosa de Deus sobre a natureza, usada de cada dia e onde acontece poucas vezes. É para ser tido como verdadeiro é preciso que haja nele quatro coisas: a primeira que venha pelo poder de Deus e não por artifício (humano); a segunda que o milagre seja contra a natureza, pois de outra maneira não se maravilhariam os homens; a terceira que venha por merecimento de santidade e de bondade e que tenha em si aquele por quem Deus o faz; a quarta que aquele milagre aconteça sobre o que seja para a confirmação da fé. [tradução livre].

passando pela intenção doutrinal (o milagre manifesta a atuação divina em maior plenitude do que nos tempos dos Patriarcas ou dos Profetas) e pelo intuito pragmático, ou seja, garantir o sucesso da peregrinação e a edificação ou manutenção de um santuário por meio das ofertas dos devotos. A intenção literária aparece somente em momento posterior e enquanto apoio para o efeito pretendido (para os responsáveis do culto) ou como procura de aceitação pelo público (no caso do poeta ou trovador).

Sociologicamente, nenhum centro medieval de culto impõe-se sem que ao redor divulguem-se narrativas miraculosas que funcionem como elemento de propaganda e de atração e justifiquem as peregrinações. Nesses casos, como destaca Nascimento (1993, p. 460), o milagre adquire grande importância, tanto que a hagiografia pressupõe-no, pois o santo é o intermediário da intervenção, quer em vida ou depois da morte. Em razão disso, quase não há texto hagiográfico que não tenha uma seção de milagres. O próprio processo de canonização, que se estrutura já no século XII, exige o milagre como prova da heroicidade e virtude do santo, o que lhe permite a entrada na glória celeste.

De acordo com Nascimento (1993, p. 460), em termos literários, as narrativas milagrosas apresentam uma estrutura bastante regular:

Como forma literária, o milagre é uma narrativa breve, em torno de um facto extraordinário, relacionado com o culto de um santo, em santuário bem determinado, referido a um beneficiário identificável, sincero e agradecido, que exprime o seu reconhecimento manifestando publicamente a graça recebida perante uma autoridade (religiosa e/ou notorial) e perante os peregrinos dos santuários (através da narrativa ou da oferta de testemunhos exteriores). (NASCIMENTO, 1993, p. 460).

Nessa perspectiva, o milagre supõe uma manifestação da vontade de Deus, que atua por meio de um santo capaz de transformar uma situação negativa, ao resolver um conflito que perturba um indivíduo ou grupo. Depois de realizado o milagre, o(s) beneficiário(s) do milagre demonstra(m) a alegria e satisfação com a graça recebida por meio da exaltação pública e louvor ao santo.

No caso das *Cantigas de Santa Maria*, os milagres de Santa Maria têm sido divididos do ponto de vista literário em distintos grupos segundo as fontes, pois existem narrativas gerais e locais: as primeiras fontes abarcam aqueles milagres que aparecem em textos europeus de diversos países, indistintamente, em latim e línguas românicas; e as demais se

referem aos milagres de carácter local, realizados na Península Ibérica. Pidal⁴⁴ (1962 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO 2007, p. 141) aponta curiosa síntese acerca das fontes de que procedem as cantigas. Conforme as fontes, dos cem primeiros exemplares, 64 pertencem ao acervo europeu; dos 100 segundos, 17; dos 100 terceiros, 11; e dos cem quartos, 2 somente.

Esto quiere decir que, aunque de algunas cantigas más se haya encontrado un antecedente fuera de España, es indudable que en la larga elaboración del repertorio marial de Alfonso tuvieron que ir echando mano cada vez más de asuntos hispánicos, e incluso meramente cortesanos o familiares. Resulta evidente que en este aspecto el plan fue evolucionando continuamente en sentido más localista. Los asuntos más universales se consumieron casi todos en las cien primeras cantigas; entre las trescientas restantes no llegan a reunir la mitad de los que hallamos en las cien primeras⁴⁵. (PIDAL 1962 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 141).

Sabe-se inclusive que Afonso X foi pesquisar temas para as cantigas nos principais compêndios de milagres medievais, interpretando e incluindo-os nas cantigas. Entre as obras gerais sobre milagres da Virgem, destacam-se a de Vicente de Beauvais (c. 1190-1264), intitulada *Gesta Domini Ihesu et Miracula Beatae Virginis Matrix eius Mariae*, que é um dos livros do *Speculum Historiale*, do dito autor; a *Legenda Aurea* do dominicano Jacopo de Varazze que contém cerca de vinte milagres da Virgem; e o *Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora. Em língua românica, como antecedente, existem os *Miracles de Nostre Dame* do beneditino francês Gautier de Coincy (1177-1235) com 58 milagres. Outra das fontes possíveis para as *Cantigas de Santa Maria* são os *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (1198-1260). Há ainda milagres de carácter local inspirados em textos referentes aos santuários anglo-normandos, franceses e, em especial, aos santuários peninsulares.

Na Idade Média não havia uma preocupação com “o novo”, o inédito, ocorrendo, muitas vezes, de o mesmo motivo ser apresentado por diferentes trovadores. No entanto, o repertório de Afonso X ganha destaque pelo valor literário da obra tanto quanto pela estrutura, temas, linguagem e iconografia. Montoya⁴⁶ (1974 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 52), ao comparar as narrativas referentes ao milagre de São Ildefonso, aponta contrastes entre

⁴⁴ Obra citada: PIDAL, G. M., “Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboro la miniatura alfonsi?”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL (1962), p. 25-51, láms.1-6.

⁴⁵ Isto quer dizer que, ainda se tenha encontrado um antecedente fora da Espanha de algumas cantigas mais, é indubitável que na extensa elaboração do repertório mariano de Afonso tiveram que ir lançando mão cada vez mais de assuntos hispânicos, e inclusive meramente cortesãos ou familiares. Resulta evidente que neste aspecto o plano foi evoluindo continuamente em um sentido mais localista. Os assuntos mais universais se esgotaram quase todos nas cem primeiras cantigas; entre as trezentas restantes não chegaram a reunir a metade do que falamos nas cem primeiras. [tradução livre].

⁴⁶ Obra citada: MONTROYA, J. M., “El milagro de Teófilo em Coinci, Berceo y Alfonso X el Sabio. Estudio comparativo”. *Berceo*, 87 (1974), pp. 285-296.

as diferentes coletâneas na amplitude do desenrolar narrativo: Gautier de Coincy, por exemplo, emprega 1350 versos; Berceo 108 versos; enquanto Afonso X utiliza apenas 58. Em outra narrativa, o milagre de Teófilo, o processo permanece: Coincy utiliza 2090 versos; Berceo 657; e Afonso X resume o milagre em 44 versos.

O contrário pode ser observado nas ilustrações dos milagres ao comparar-se a quantidade de imagens que se dedicam à narrativa da anciã pobre no *Miracles de La Vierge* de Coincy e nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X. No primeiro, pertencente às últimas décadas do século XIII, há somente quatro vinhetas para ilustrar a narrativa milagrosa; já no segundo, que corresponde à cantiga 75, há doze vinhetas que representam momentos distintos do milagre. O que comprova a riqueza e diversidade das miniaturas dos códices afonsinos.

A abundância de um material narrativo tão rico e variado, como é o caso das *Cantigas de Santa Maria*, a ser transposto para formas aptas ao canto, foi um problema difícil de resolver. Entretanto, conforme Pizzorusso (1993, p. 144), parecem ultrapassados graças às operações de corte e às estratégias, a nível sintático, conduzidas com grande segurança, como o uso livre do *enjambement*, assim como de hipérbato e outras figuras de construção. Ao mesmo tempo, renuncia-se ao comentário e à ornamentação puramente decorativa, pois são raras as figuras metafóricas e mais frequentes as imediatas semelhanças evidenciadas pela posição em rima dos elementos comparados. O êxito da fórmula narrativa para o canto não é, obviamente, perfeita em todos os casos, o que, para alguns estudiosos, é um indício de passagem para colaborações diferentes, nas quais, porém, impõe-se como modelo imprescindível.

No que se referem às miniaturas, as *cantigas de milagre*, assim como as *de louvor*, são acompanhadas por ilustrações de página inteira organizadas em seis vinhetas, salvo a da primeira cantiga que divide a página em oito quadros. As cantigas terminadas em cinco, número místico de Maria, apresentam ainda duas páginas miniaturadas com seis vinhetas cada. Segundo Domínguez e Gajardo (2007, p. 48), o desenho da página dos códices miniaturados mostra que não existe uma relação evidente com o exemplar iluminado de Coincy, mencionado anteriormente, cujas miniaturas variam com frequência de formato, demonstrando que o códice carece de desenho de conjunto e não apresenta a concepção monumental que caracteriza a obra de Afonso X.

Nas *Cantigas de Santa Maria*, o desenho da página é original, ainda que existam alguns antecedentes:

Tanto en el Códice Rico de las *Cantigas de Santa María* como en el Primer Lapidario [...] el diseño total del libro alcanza su culminación en el efecto de la doble página como conjunto, rasgo en común con otros manuscritos cortesanos del siglo XIII, que eran igualmente libros de lujo destinados a ser coleccionados y exhibidos, espléndidamente abiertos sobre un atril en un interior palaciego⁴⁷. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 48).

Nas *Cantigas de Santa Maria*, sobretudo onde o *Códice Rico* abre-se em página dupla, com doze vinhetas, buscou-se o mesmo efeito das grandes e luxuosas Bíblias moralizantes parisienses, das quais se conserva, na catedral de Toledo, a chamada *Bíblia Rica* que Luis IX, o Santo, presenteou Afonso X. Essas obras devem abrir-se em um atril como objeto de coleção. Assim, o texto adapta-se às exigências da imagem e precisa ser exposto. É preciso assinalar ainda que a página dupla é também uma forma de proporcionar numerosos compartimentos para alojar narrações ricas e variadas.

Montoya⁴⁸ (1974 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 52) estudou como repercutiu, no texto dos códices historiados, a organização dos fólhos para escrever a música e o texto de cada cantiga, adaptando-se à presença de uma miniatura de página inteira. Na escritura do texto e da música, observa-se que se realizou uma obra de previsão centesimal, ordenada com espaço suficiente para transcrever as notas musicais sobre um pautado prévio, abaixo do qual se escrevia a letra, distribuindo as sílabas. O distribuidor do texto e da imagem os submetia ao que hoje chama-se maquete (esboço) do fólho e que para as cantigas miniaturadas tinha um duplo objetivo: “[...] presentar físicamente unas láminas que acogiesen uno (el texto) y otra (la imagen) del modo más inteligible posible, y que no se sobrepasase del espacio destinado a cada uno de ellos⁴⁹. (DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 52).

Ao realizar a ilustração do milagre, o miniaturista tinha que adaptar a estrutura narrativa em seis ou doze quadros, privilegiando algumas cenas; enquanto que o copista dispunha de espaço suficiente para escrever o texto com a música correspondente. No entanto, quando não tinha espaço suficiente para transcrever todos os refrãos, suprimia alguns sempre em lugares onde o leitor pudesse compreender facilmente que o defeito não era substancial, mas circunstancial.

⁴⁷Tanto no *Códice Rico* das *Cantigas de Santa Maria* como no *Primer Lapidario* [...] o desenho total do livro alcança sua culminação no efeito da página dupla como conjunto, traço em comum com outros manuscritos cortesãos do século XIII, que eram igualmente livros de luxo destinados a ser coleccionados e exibidos, esplendidamente abertos sobre um atril em um interior palaciano. [tradução livre].

⁴⁸Obra citada: MONTROYA, J. M., “El milagro de Teófilo em Coinci, Berceo y Alfonso X el Sabio. Estudio comparativo”. *Berceo*, 87 (1974), pp. 285-296.

⁴⁹[...] apresentar físicamente umas lâminas que acolhessem um (o texto) e outra (a imagem) de modo mais inteligível possível, e que não extrapolasse o espaço destinado a cada um deles. [tradução livre].

Quanto à ilustração, há ainda um fator que singulariza as *cantigas de milagre*. Em algumas miniaturas, o ilustrador retrata episódios narrativos não mencionados na cantiga, que não se explicam pelo texto e, nas quais, quis, talvez, evocar algum aspecto que está indiretamente apresentado. Nesse sentido, as imagens contêm prolongamentos narrativos geniais que acabam por produzir novos sentidos aos textos. Essa “independência” das imagens em relação ao texto é múltipla, não somente nos outros códices afonsinos, mas na miniatura medieval européia. A aparente dissociação entre texto e imagem nas *Cantigas de Santa Maria* já foi discutida por inúmeros estudiosos, contudo segue mostrando aspectos inéditos, resultantes de novos modos de ver o mesmo objeto, que permitem novas conclusões.

4.4 AS MINIATURAS DAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*: ELEMENTOS ESTILÍSTICOS

A função das miniaturas, como Domínguez e Gajardo explicitam (2007, p. 28), consiste, além de ilustrar o texto, em sublinhar a estrutura do códice, marcando o início dos capítulos e separando as distintas partes. Existe também testemunho documental da preocupação de Afonso X pelas miniaturas de seus livros, como demonstra o texto seguinte: “Et fizo las [partes del libro] otrossi figurar por que los que esto quisiessen daprender lo podiessen mas de ligero saber non tan solamente por entendimiento mas aun por vista”⁵⁰. (AFONSO X⁵¹ apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 28). Não se pode esquecer também que as ilustrações cumprem uma função estética para chamar a atenção do espectador, por meio das belas páginas iluminadas que evocam a magnificência do possuidor da obra.

De acordo com Domínguez e Gajardo (2007, p. 162), existem três questões essenciais na análise estilística das ilustrações das *Cantigas de Santa Maria*. Em primeiro lugar, cabe perguntar-se sobre as relações das miniaturas com a pintura contemporânea ao reino de Castela. Em segundo lugar, a relação com a miniatura européia do momento. E, por último, se existe um estilo afonsino, que abarque todos os códices iluminados de Afonso X, isto é, a existência de uma arte de corte.

No caso da miniatura castelhana do século XIII, Bordona⁵² (1932 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, p. 162) estuda em separado a miniatura cortesã

⁵⁰ E fiz as (as partes do livro) figurar para que os que este quisessem depreender o pudessem mais fácil saber não tão somente por entendimento mas também por vista. [tradução livre].

⁵¹ Este dado, contido em Domínguez e Gajardo (2007), procede do manuscrito 1197 Madrid, Biblioteca Municipal, f.2r., que contém uma cópia do *Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas*, e outra do *Lapidario*, de Afonso X, ambas do século XVI.

⁵² Obra citada: DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *El arte de la miniatura española*, Madrid: Plutarco, 1932.

patrocinada por Afonso X e os manuscritos franco-góticos produzidos nos mosteiros e catedrais, em que detecta algumas divergências estilísticas: a ilustração monástica e catedralícia apresenta tendências estilísticas franco-góticas, que encontram paralelos na pintura monumental; enquanto que a miniatura afonsina, por suas características estilísticas bastante afastadas do francês, não tem paralelos com a pintura monumental da época.

Ao analisar a miniatura afonsina em relação à européia, é comum compará-la em primeiro lugar com a iluminação francesa, ainda que se conclua que as semelhanças, se é que existem, são secundárias. Segundo Bordona⁵³ (1929 apud SERRANO, 1987, p. 40), a arte das miniaturas corresponde ao gótico francês do século XIII, mas, sem dúvida, com um forte acento hispânico. Os miniaturistas formados, como todos os artistas góticos, na escola francesa, souberam conservar a graça dos modelos em que se inspiraram e imprimiram ainda um selo de gravidade não tão frequente na arte francesa: “Aceptaron unas veces los tipos iconográficos consagrados, pero otras se vieron obligados a una interpretación de primera mano creándolos de modo personal”⁵⁴. (SERRANO, 1987, p. 40).

Nas miniaturas afonsinas sobressaem algumas peculiaridades que mostram sua unidade e a individualizam frente à miniatura francesa do momento. Dentre essas peculiaridades, Domínguez e Gajardo (2007, p. 167) destacam, em primeiro lugar, o caráter cortesão presente nas cenas de apresentação da maioria dos códices, nas quais se manifesta a participação de Afonso X na produção literária por ele patrocinada; e nas imagens em que o rei aparece participando ativamente nos feitos narrados, seja em atitude de oração, como trovador, recitando as cantigas, como personagem da narrativa, entre outras.

Os valores estilísticos apresentados pela miniatura afonsina divergem também na maioria dos casos da pintura francesa. Como destacam Domínguez e Gajardo (2007, p. 171), nos códices afonsinos não aparecem os fundos de ouro lisos e, além disso, o ouro e a prata são utilizados escassamente, aparecendo somente em detalhes de vestimentas ou de algum edifício. Assim, a miniatura afonsina inclui-se, sem dúvida, nos exemplares mais suntuosos da Idade Média, com uma técnica muito menos custosa. O fundo branco do pergaminho participa ativamente no efeito do conjunto, enquanto que as cores nunca são planas, mas matizadas.

Segundo Domínguez e Gajardo (2007, p. 179), a concepção espacial é outro fator estilístico que diferencia a miniatura afonsina da francesa. Nas ilustrações de Afonso X, manifestam-se duas concepções espaciais que se justapõem em um mesmo códice e em uma

⁵³ Obra citada: DOMÍNGUEZ BORDONA, J. *Exposición de códices miniados españoles*. Catálogo. Md. Soc. Esp. De Amigos da Arte, 1929, p. 78-87.

⁵⁴ Aceitaram algumas vezes os tipos iconográficos consagrados, mas em outras se viram obrigados a uma interpretação de primeira mão criando-os de modo pessoal. [tradução livre]

mesma miniatura. Nas cenas de interior, as personagens atuam em baixo de arcos planos, destacando-se claramente do fundo. Com frequência, os arcos dão em coberturas que estão colocados em disposição oblíqua ou com efeitos de sombreado tendentes a expressar a profundidade. Não existe a perspectiva destinada a converter a superfície pintada em uma versão semelhante a uma janela, com as linhas convergindo em um só ponto. Contudo, tampouco se dá a absoluta anulação espacial própria da miniatura francesa do século XIII.

Essa dupla concepção quanto ao espaço predominante na miniatura afonsina exemplifica uma etapa intermediária em que subsistem alguns elementos da disposição em perspectiva que não encerra uma apresentação unitária do espaço.

Esta etapa intermedia ha sido considerada por Panofsky como un fenómeno típico de la pintura italiana anterior a la gran renovación aportada en el *Trecento* por Duccio y Giotto. Según Panofsky, la pintura bizantina habría conservado estos planteamientos espaciales consistentes en fragmentos dispersos en disposición perspectiva, pero la gran renovación de los pintores del *Trecento* sólo sería posible tras el total arrasamiento del espacio, la total planitud en las escenas de interiores lograda por la miniatura parisina del siglo XIII⁵⁵. (DOMÍNGUES; GAJARDO, 2007, p. 180).

É provável que, por isso, Aita⁵⁶ (1919 apud DOMÍNGUEZ; GAJARDO, 2007, 182) aponte semelhanças entre as miniaturas do *Códice Florentino* com os manuscritos produzidos no sul da Itália, durante a mesma época. Contudo, na apreciação de Domínguez e Gajardo (2007, p. 182), a amplitude da produção afonsina é maior que a napolitana e existem importantes diferenças entre ambas. Muitas das semelhanças podem derivar de um foco comum, os manuscritos bizantinos ou árabes, que chegaram as duas cortes mediante relações culturais anteriores. De qualquer forma, a questão não está definida, ainda é necessário aprofundar os estudos dos valores da produção afonsina que constitui uma das mais importantes empresas da miniatura medieval gótica.

As *Cantigas de Santa Maria* são consideradas uma das obras afonsinas mais completas em seu formato e desenho artístico; além disso, são modelos comuns da oficina régia, excepcionais pela riqueza e complexidade, ao unir poema, ilustração e partitura musical. Segundo Domínguez e Gajardo (2007, p. 48), nos códices marianos busca-se a concepção de livro como conjunto, como objeto artístico total, destinado a ser exibido aberto,

⁵⁵ Esta etapa intermediária tem sido considerada por Panofsky como um fenômeno típico da pintura italiana anterior a grande renovação contribuída por Duccio e Giotto no *Trecento*. Segundo Panofsky, a pintura bizantina havia conservado estas disposições espaciais consistentes em fragmentos dispersos em disposição perspectiva, mas a grande renovação dos pintores do *Trecento* somente seria possível depois do total nivelamento do espaço, a total planitude nas cenas de interiores conseguida pela miniatura parisina do século XIII. [tradução livre].

⁵⁶ Obra citada: AITA, N., *Miniature spagnoles in un códice fiorentino*. Rasegna d'Arte, XIX (1919), p. 149-155.

colocado em um atril, na capela do palácio ou na biblioteca régia, no qual texto e imagem oferecem-se simultaneamente ao olhar.

Os textos e as imagens das *Cantigas de Santa Maria* não se destacam apenas pelas características estéticas, mas porque registram a mentalidade de uma época, as formas de agir e pensar das pessoas. De acordo com Bordona⁵⁷ (1929 apud SERRANO, 1987, 57-58), o conteúdo anedótico das poesias do rei Sábio deu motivo às ilustrações para registrar diversas cenas, nas quais aparecem personagens de toda condição social: homens e mulheres, religiosos e laicos, cristãos, mouros e judeus, reis, comerciantes, senhores, mendigos. As miniaturas demonstram como se combatia e administrava a justiça; como se navegava e praticava o comércio; referem-se aos esplendores do culto religioso; mostrando os homens nas ruas, nas festas campesinas, no exercício das artes plásticas e musicais, nos interiores dos lares. São, enfim, expressão gráfica completa da vida medieval, na paz e na guerra, nas cidades e no campo, na terra e no mar, nas relações públicas e na intimidade da família. Os miniaturistas ilustram, com a mesma precisão de detalhes, as cenas solenes, as humildes e as irreverentes e escabrosas, matizando-as em ocasiões com notas de encantador humorismo.

Ao se considerar tanto o texto como a imagem, há a vantagem de se pesquisar duas formas artísticas diferentes que, com suas estruturas próprias de significação, apreendem de forma bastante particular o real para reconstruí-lo na obra. Por isso, no capítulo a seguir, com o objetivo de traçar os perfis das mulheres religiosas nas *Cantigas de Santa Maria*, buscou-se analisar como o verbal e o não-verbal relacionam-se na construção das personagens, num processo comum de significação.

⁵⁷ Obra citada: DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Exposición de códices miniados españoles*. Catálogo. Md. Soc. Esp. De Amigos da Arte, 1929, p. 78-87.

5 AS MULHERES RELIGIOSAS NAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*: EM TEXTOS E IMAGENS

*Vella e Mina,
Madr' e Donzela,
Pobre e Reynna,
Don' e Ancela.*

*Desta guisa deve Santa Maria
seer loada, ca Deus lle quis dar
todas estas cousas por melloria,
porque lle nunca ja achassen par;
e por aquesto assi a loar
deviamos senpre, ca por nos vela.*
(AFONSO X, 1961, p. 199)

As *Cantigas de Santa Maria* são consideradas por Ângela Vaz Leão (1997, p. 33), como a “verdadeira comédia humana do século XIII”, em que todas as classes sociais fazem-se representar. Desse modo, além de precioso documento linguístico e verdadeira obra de arte literária, iconográfica e musical, constituem uma fonte histórica inigualável que possibilita o conhecimento dos hábitos, costumes e mentalidade da Idade Média na Península Ibérica. Sob a perspectiva literária, o núcleo é a ação redentora de Maria, diante de um contexto em que o milagre manifesta-se como absolutamente necessário, testemunhando, por meio de um discurso bastante influenciado pela filosofia cristã medieval, até onde a sociedade admite a transgressão de normas estabelecidas e quais os padrões morais e de conduta.

Nessas cantigas, o elemento feminino torna-se decisivo, pois a Virgem Maria desencadeia, intervém, propicia situações diversas, nas quais, direta e indiretamente, atua como protagonista. Contudo, segundo Corti e Manzi (1995, p. 328), trata-se do feminino por antonomásia, impondo-se em uma sociedade fortemente masculina, que, sem dúvida, logrou atenuar os efeitos das condutas emanadas de sua condição guerreira por meio das figuras: “a dama protagonista das cortes de amor” e a Virgem, “espelho e paradigma da feminilidade”.

De acordo com Maleval (1995, p. 17), o culto que colocava o feminino no centro da devoção, o fazia de forma subalterna e castradora: “Maria se impunha como a medianeira por excelência e a virgem imaculada, a ‘dona’ que salvaria os homens dos amores pecaminosos, o espelho de virtudes para as mulheres”. Entretanto, como expõe a autora, em muitos milagres nas *Cantigas de Santa Maria*, a santa apresenta-se não como simples advogada, mas como a

protetora que cura, ressuscita e multiplica os alimentos. Possui ainda sentimentos e emoções humanas, impróprios à serenidade do Bem supremo que representaria aos olhos da Igreja.

Nossa Senhora não é, contudo, a única face feminina presente nas cantigas. Há uma infinidade de mulheres retratadas entre monjas, abadessas, meninas, donzelas, mulheres casadas, mães, velhas, fidalgas, rainhas, imperatrizes, prostitutas, santas, doentes, pobres, entre outras, revelando qualidades, vícios e virtudes. Envoltas no ambiente religioso, aparecem entre os diversos *romeus* (romeiros) que vão, em peregrinação, aos centros religiosos (como na cantiga 49, *Esta é de como Santa Maria guiou os romeus, que yan a sa igreja a seixon e erraran o camo de noite*) ou mesmo nos altares pedindo perdão pelos pecados, suplicando pela intercessão da santa, testemunhando milagres e sendo beneficiadas por eles.

É preciso considerar ainda que as artes literária e pictórica, comuns à expressão do pensamento de cada época, tornam-se uma rica fonte de pesquisa. Entretanto, os modelos femininos presentes nas *Cantigas de Santa Maria* devem ser vistos com cautela, porque não mostram com precisão a vida ou aspiração das mulheres da época, mas sugerem, de acordo com a mentalidade e os costumes da época, como deveriam ser. Do mesmo modo, na narração das faltas, dúvidas e dos pecados das personagens, o único caminho é o arrependimento para se alcançar a salvação. O pecado cometido e o castigo recebido deveriam servir de modelo, preservando-se a moral e a fé religiosa. A figura da Virgem Maria é o único exemplo de beleza física e moral, boa conduta, símbolo de recato e pureza, um contraponto aos valores intrínsecos à figura de Eva, a pecadora e responsável pelo desvirtuamento do homem. Diante destas imagens do feminino, difundidas pelo clero, santa *versus* pecadora, novos matizes podem ser acrescentados, possibilitando amenizar essa visão redutora, considerando que as mulheres são seres que creem, têm medo, amam, desiludem-se e sofrem.

Nas *Cantigas de Santa Maria*, a articulação do discurso literário e de seu correlato plástico constitui um caminho de investigação muito significativo para o estudo das personagens. Na relação entre o verbal e o não-verbal, o próprio texto não se apresenta concreto em descrições dos fatos narrados, de ambientes, pessoas e lugares para determinar uma representação, enquanto que a imagem faz referência aos detalhes das ações, figuras e cenários não especificados na fonte escrita. Por isso, na leitura das cantigas, o estudo do poema e da miniatura caminha paralelamente e, nesse processo, pode revelar novos aspectos acerca das personagens.

5.1 OS PERFIS FEMININOS NAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

O sentido moralizante é bastante claro nos milagres que se referem às mulheres nas *Cantigas de Santa Maria*; geralmente, são situações em que há descrença e luxúria, mas há também relatos das doenças e dos perigos terrenos que são vítimas. Nas cantigas em que aparecem como personagens principais, figuram os perfis da mãe que pede proteção para o filho ou pela vida da criança; mulheres judias ou mouras que, depois do milagre realizado, convertem-se ou batizam os filhos; mulheres nobres, como a infanta que se dedica à vida religiosa e aos doentes, convocando Santa Maria para livrá-las da morte.

Em muitas cantigas, as mulheres não são as protagonistas das narrativas, mas estão presentes nos pecados praticados pelos homens. Nesses casos, são as responsáveis por levar o homem à perdição, como na cantiga 16, *Esta é como Santa Maria converteu un cavaleiro namorado, que ss' ouver' a desasperar porque non podia aver sa amiga*. Esse milagre é realizado em favor de um cavaleiro que não tem o amor correspondido pela amiga e, por isso, perde o “sen’ por ela” (perde o senso, juízo por ela). O primeiro quadro da miniatura correspondente é revelador ao apresentar os dois amigos em um mesmo ambiente, o que não condizia com os princípios morais da época.



Figura 7: Miniatura da cantiga 16, vinheta 1
Fonte: Afonso X (1979).

Enquanto os gestos do cavaleiro revelam o desespero ao tentar tocá-la, implorando pelo seu amor, a dona desvia o olhar e gesticula em sinal de desprezo. A porta aberta é um convite para que o cavaleiro retire-se, representativo na construção do sentido da cantiga, reforçando a recusa da dona que resultará no desespero do cavaleiro. Este, “com’ome fora de seu siso”, vai pedir ajuda a um abade que, ao perceber que era influenciado pelo “demo”, busca uma maneira para libertá-lo. Assim, o abade manda-o pedir a Santa Maria o amor da dona e rezar de joelhos diante do altar, por um ano, duzentas Ave-Marias. O jovem faz tudo o que o abade havia lhe dito e, num desses dias, em que fazia as orações, a santa aparece diante dele, com o “anfaz” (véu), “tan fremos’e crara que a non pod’el catar” (tão formosa e clara que não podia olhá-la), ordenando-lhe que escolhesse entre o amor dela e o da amiga, segundo seu “semelhar” (gosto, vontade).

E disse-ll’assi: “Toll’as mãos dante ta faz
e para-mi mentes, ca eu non tenno anfaz;
de mi e da outra dona, a que te mais praz
filla qual quiseres, segundo teu semelhar.”
[...]

O cavaleiro disse: “Sennor, Madre de Deus,
tu es a mais fremosa cousa que estes meus
ollos nunca viron; poren seja eu dos teus
servos que tu amas, e quer’a outra leixar.”
(AFONSO X, 1959, p. 51)

Diante da escolha por Nossa Senhora, a santa pede que o cavaleiro reze por ela o quanto tinha rezado para conseguir o amor da outra dona, as duzentas Ave-Marias por um ano. Na miniatura dessa cantiga, é interessante observar que não é apresentada a aparição da Virgem ao jovem. A última vinheta desenvolve a ideia de que a santa levou-o consigo depois da morte. Esta cena é composta com o cavaleiro ao centro, deitado em um leito, pessoas lamentando sua morte à direita, e, na cabeceira, à esquerda, Santa Maria conduzindo a alma do jovem, juntamente com anjos e outras personagens divinas.

Na cantiga 42, *Esta é de como o crerizon meteu o anel eno dedo da omagen de Santa Maria, e a omagen encolleu o dedo con el*, também há outro homem, um “donzel”, dividido entre o amor de Santa Maria e o da “amiga”. O jovem trazia ainda um anel que a namorada havia lhe presenteado e, como tinha medo de torcê-lo, buscou um lugar seguro para guardá-lo. Ao ver uma imagem de Santa Maria, que estava na praça, o rapaz coloca o anel no dedo da estátua, dizendo:

[...] “Oi mais non m’enchal
[...]

Daquela que eu amava, | ca eu ben o jur’ a Deus
que nunca tan bela cousa | viron estes olhos meus;
poren daqui adeante | serei eu dos servos teus,
e est’anel tan fremoso | ti dou poren’ en sinal.”
(AFONSO X, 1959, p. 122)

No momento, em que coloca o anel na estátua de Nossa Senhora e faz a promessa, o dedo da imagem encolhe com o objeto. O jovem, muito admirado com o fato sobrenatural, conta o que acontecera às pessoas próximas, que o aconselham a entrar para a ordem dos “monges de Claraval”. O anel é simbólico da união e fidelidade que o homem deveria ter pela santa, renunciando ao amor carnal. Contudo, por “consello do demo”, ele esquece o que havia prometido a Nossa Senhora e casa-se com a namorada.

E da Virgen groriosa | nunca depois se nembrou,
mas da amiga primeira | outra vez sse namorou,
e per prazer dos parentes | logo con ela casou
e sabor do outro mundo | leixou polo terréal.
(AFONSO X, 1959, p. 123)

Depois de realizadas as bodas, logo que o casal adormece, a santa aparece diante do leito, “mui sannuda” (muito irritada), para cobrar a promessa do jovem e levá-lo consigo; porém, ele recusa-se a deixar a noiva. A Virgem o adormece e surge novamente. Desta vez, o noivo desperta e renuncia a vida de pecados para entregar-se à vida religiosa. Conforme o poema, o cavaleiro isola-se em uma ermida, onde serviu por toda vida a Santa Maria. Na vinheta 5, que ilustra o episódio, a forma como a cena é construída, com o homem no leito, entre a amiga e Santa Maria, adquire um valor simbólico: a escolha entre a vida religiosa e a vida terrena, cheia de pecados e tentações, conforme a mentalidade eclesiástica. A mulher, ou melhor, o corpo feminino é a principal das tentações, tanto que a esposa aparece no leito com parte do corpo desnudo. A recusa do cavaleiro, na primeira vez, em deixar o leito e seguir com a Virgem demonstra que a opção não é fácil, devido ao apego dos homens à vida repleta de luxúria. Entretanto, é o melhor caminho a ser seguido, pois garante a salvação da alma depois da morte.



Figura 8: Miniatura da cantiga 42, vinheta 5
 Fonte: Afonso X (1979)

As *Cantigas de Santa Maria* demonstram ainda que o pecado era praticado também pelos homens de vida religiosa, como na narrativa 111, *Esta é como un crerigo de missa que servia a Santa Maria morreu no rio que ven por Paris; e a tercer dia rressocitô-o Santa Maria e sacó-o do rio*. A temática da cantiga não se refere a um pecado específico do clérigo relacionado à luxúria, mas ao fato da Virgem tê-lo salvado da morte, porque ele, apesar de luxurioso, servia a Santa Maria: “[...] mas por seu pecado / a lussuria tan deitado”. (AFONSO X, 1961, p. 28).

A narrativa verbal refere-se ao clérigo como libidinoso, por isso, na miniatura, ele é representado sentado em um leito ao lado de uma mulher. Na cena, os personagens tocam-se, revelando certa proximidade. Assim, enquanto o texto faz uma pequena menção ao fato, a narrativa pictórica mostra-o. O aspecto feminino figura na representação como o próprio símbolo da luxúria que leva o homem à perdição, fazendo com que desrespeite os votos de castidade.



Figura 9: Miniatura da cantiga 111, vinheta 1
Fonte: Afonso X (1979).

Em muitos exemplares, a mulher é o instrumento do demônio que conduz o homem ao pecado, como na cantiga 125, *Esta é como Santa Maria fez pa[r]tir o crerigo [e] a donzela que fazia voda, porque o crerigo trouxera este preito pelo demo, e fez que entrassen ambos em orden*. Na narrativa milagrosa, um clérigo e uma donzela contraíam bodas, quando Santa Maria intercede, fazendo com que ambos abraçassem a vida religiosa. Segundo a ideologia cristã medieval, ao recolherem-se em mosteiros e ermidas, homens e mulheres estariam livres dos pecados terrenos.

Os perfis femininos presentes nas cantigas demonstram ainda que as mulheres são facilmente influenciáveis como a esposa do “infançon” da cantiga 64, *Como a moller que o marido leixara en comenda a Santa Maria non podó a çapata que lle dera seu entendedor meter no pee nen descalça-la*. Na narrativa verbal, o marido, ao partir para ajudar seu senhor na guerra, deixa a esposa encomendada a Santa Maria. Contudo, o “diabr’arteiro” faz com que um cavaleiro enamore-se da dona, que fica “sandeu” (louco) e busca um jeito de falar com ela. Para isso, manda uma “covilleira” (alcoviteira) entregar-lhe como “dõa” (presente) um par de sapatos. A esposa recusa-se a aceitar o presente, mas não consegue resistir às sutilezas da “mulher vil”.

Mais aquela vella, com' era moller mui vil
e d' alcayotaria sabedor e sotil,
por que a dona as çapatas fillasse, mil

razões lle disse, trões que llas fez tomar.
(AFONSO X, 1959, p. 182)

A esposa, agora referida na cantiga como “mesquinna”, uma vez que aceitou o sapato, calça-o e não consegue mais tirá-lo do pé. Assim permanece, por um ano e um mês, até o regresso do marido. Quando esse retorna, a dona, muito arrependida do que havia acontecido, conta-lhe o fato. O esposo, confiante que a santa lhe guardaria a esposa, tira-lhe o sapato e perdoa a fraqueza moral da mulher.

Outra fraqueza feminina, retratada nas narrativas milagrosas, é o ciúme. Na cantiga 84, *Como Santa Maria resuscitou a moller do cavaleiro, que se matara porque lle disse o cavaleiro que amava mais outra ca ela; e dizia-lle por Santa Maria*, a mulher tira a própria vida porque o marido amava mais outra dona do que a ela. No entanto, a esposa não sabia que, durante as noites, nos momentos em que o marido furtava-se de sua companhia, ia orar a Nossa Senhora. O milagre realiza-se quando a santa ressuscita a mulher e os dois, para melhor servi-la, “fillaron religion”, dedicando-se à vida religiosa.

As mulheres mostram-se também sagazes quando o assunto é o amor. Na cantiga 104, *Esta é como Santa Maria fez aa moller que queria fazer amadoiras a seu amigo co[n] el Corpo de Jhesus-Cristo, [e] que o tragia na touca, que corresse sangui da cabeça ata que o tirou ende*, narra-se o caso da mulher que queria fazer feitiços de amor com o Corpo de Cristo para conquistar o amigo. Essa dona era concubina de um escudeiro e, ao saber que ele havia se casado com outra, fica desesperada. As vizinhas aconselham-na a furtar uma hóstia da igreja que logo o teria novamente. Depois que furta a hóstia, a mulher esconde-a na touca. Quando chega à vila, as pessoas percebem que da cabeça da mulher vertia sangue. Ao se dar conta disso, arrepende-se do erro, pede perdão a Santa Maria pelo pecado e torna-se monja.

Os vícios são frequentes nas narrativas milagrosas, fazendo com que as mulheres reneguem a religião. A história de uma mulher que jogava dados é relatada na cantiga 136, *Esta é como en terra de Pulla, en ha vila que á nome Foja, jogava ha moller os dados con outras conpannas ant' ha eigreja; e porque perdeu, lançou ha pedra que déss' ao Meno da omage de Santa Maria, e ela alçou o braço e recebeu o colbe*. A cena passa-se em uma praça, junto a uma igreja que tem no pórtico uma imagem da Virgem com o menino Jesus Cristo nos braços. Um demônio fala ao ouvido da mulher para que renegue a fé. Depois disso, ela levanta-se e joga uma pedra em direção ao rosto do menino; porém, a estátua de Santa Maria levanta o braço e impede que o alcance. A mulher infame é presa e condenada à morte. Na miniatura, vinheta 5, que ilustra o episódio, a cena é bastante dramática: a personagem é

representada somente com um manto e está amarrada pelos pés a um cavalo, sendo arrastada pelas ruas da cidade, indício da crueldade das punições impostas àqueles que não respeitavam a religião.



Figura 10: Miniatura da cantiga 136, vinheta 5
Fonte: Afonso X (1979).

Nas *Cantigas de Santa Maria*, os jogos de dados são sempre associados a indivíduos pecadores. Há uma narrativa semelhante a essa no *Códice de Florença*, cantiga 294, na qual uma mulher, que jogava dados em frente a uma igreja, atira uma pedra no pórtico e é desviada por um anjo. Ela recebe também uma punição, é presa e queimada. Além dessas duas cantigas que retratam mulheres, há cerca de seis exemplares que mencionam homens como jogadores nos dois códices, *Códice Rico* e *Códice de Florença*. A única diferença é que, em sua maioria, os homens são perdoados, enquanto que as mulheres são punidas com castigos e morte cruel.

Apesar de as mulheres serem ilustradas nas narrativas milagrosas cometendo inúmeros pecados, em outras narrativas Nossa Senhora demonstra sua compaixão pelas pecadoras e livra-as da morte, como é o caso da cantiga 107, *Esta é como Santa Maria guardou de morte hua judea que espenaron em Segobia; porque sse acomendou a ela non morreu nen se feriu*. Depois de a santa conceder o milagre e livrá-la da morte, a judia converte-se. Nas *Cantigas de Santa Maria*, há vários casos de mulheres que são convertidas, judias e mouras, após receberem ou testemunharem os milagres da Virgem.

Nossa Senhora demonstra ainda compaixão, salvando as mulheres enfermas e protegendo-as dos perigos do mundo, como na cantiga 77 – *Esta é como Santa Maria sãou na sa ygreja en lugo ha moller contreita dos pees e das mãos*; cantiga 81 – *Como Santa Maria guareceu a moller do fogo de San Marçal que ll' avia comesto todo o rostro*; cantiga 57 – *Esta é como Santa Maria fez guarecer os ladrões que foran tolleitos porque roubaran a dona e ssa conpanna que yan en romaria a Monsarrat*; cantiga 185 – *Esta é como Santa Maria guardou ùa molher do fogo, que a querian queimar*. Esses exemplares são bastante representativos das doenças que afetavam as mulheres na época e das situações de perigo que tinham que se defender.

O perfil feminino mais singular e numeroso nas *Cantigas de Santa Maria* refere-se às personagens mães. Na maioria dos casos, aparecem não recebendo o milagre, mas pedindo pelo filho que está morto, doente ou perdido, como nas cantigas 43, *Esta é de como Santa Maria resucitou un meno na ssa eigreja de salas*; cantiga 76, *Esta é como [Santa Maria] deu seu fillo hũa boa moller, que era morto, em tal que lle dêsse o seu que fillara aa as omagen dos braços*, cantiga 167, *Esta é como ùa moura levou seu fillo morto a Santa Maria de Salas, e ressuçitou-llo*; cantiga 168, *Esta é dun miragre que fez Santa Maria de Salas por hũa moller de Lerida que lle morreron seus fillos; e o postremeiro resuscitou-llo Santa Maria, que avia tres dias que era morto*; cantiga 114, *Esta é dun mancebo a que seus emigos chagaron mui mal de morte, e sa madre prometera-o a Santa Maria de Salas, e foi logo guarido*.

Nessas narrativas milagrosas, há certa aproximação da figura de Santa Maria com as mulheres, devido à maternidade, atenção ao Filho e ainda a dor e intensidade de seu luto. Outro aspecto interessante é que, apesar de não receberem o milagre, são as grandes protagonistas das narrativas, pois são as mães que vão pedir e implorar a intercessão da Virgem em favor dos filhos, mesmo que esses não mereçam a proteção da santa, como no caso da cantiga 127, *Esta é como Santa Maria non quis que entrasse na sa eigreja do Poe un mancebo que dera a ssa madre un couce; e el, pois viu que non podia entrar, corto[u] o pee, e depois sãou-[o] Santa Maria*, em que um mancebo destrata a mãe e, por isso, Santa Maria impede-o de entrar na igreja.

Há também inúmeros relatos de mulheres que não conseguem gerar filhos, assim pedem a Santa Maria que lhes ajude, como na cantiga 118, *Como Santa Maria resucitou en Saragoça un mino que levaron morto ant' o seu altar*, na qual a mulher não conseguia ter filhos, todos nasciam mortos. Quando lhe nasce o quarto, a mãe leva-o ao santuário e ofereceu-o à santa para que siga uma vida religiosa e logo o filho ressuscita. As mães também fazem promessas para que lhes conceda a graça da maternidade, como na cantiga 21, *Esta é como*

Santa Maria fez aver fillo a ha moller mana, e depois morreu-lle, e ressocitou-llo; porém, quando não cumprem as promessas, a Virgem, como castigo, tira-lhes os filhos. No momento do parto, recorrem também à proteção de Santa Maria, como nas cantigas 86, *Como Santa Maria livrou a moller prenne que non morresse no mar e fez-lle aver fillo dentro nas ondas*, e 89, *Esta é como ha judea estava de parto en coita de morte, e chamou Santa Maria e logo a aquela ora foi libre*. Mesmo quando não é possível salvar a mãe, a Virgem protege o filho, como ocorre na cantiga 184, *Esta é como Santa Maria livrou de morte u menynno que jazia no ventre da madre, a que deran ha cuitelada pelo costado*.

É importante assinalar que milagres alusivos à família do monarca incluem-se na coletânea, como na cantiga 122, *Como Santa Maria resucitou hũa infanta, filla dun rei, e pois foi monja e mui santa moller*. Nesse exemplar, Afonso X narra, em primeira pessoa, o milagre realizado em Toledo, no qual sua irmã, D. Berenguela, foi ressuscitada. O próprio rei conta na narrativa que, logo que a menina nasceu, foi prometida a Santa Maria, sendo oferecida à Ordem de Cister; porém, antes da viagem, a criança fica enferma e morre. A mãe então leva a menina até o altar da santa, faz com que todos saiam da capela e fecha as portas, dizendo: “*Ja mais non me partirei / daquesta porta, ca de certo sey / que me dará a madre do bon Rei / mia filla viva [...]*”. (AFONSO X, 1961, p. 61). Em seguida, ouve-se chorar a criança, o milagre estava realizado. A menina foi entregue à ordem das Olgas de Burgos, lugar de “*bon prez*” (apreciável), onde ficaria livre do “*demo malvaz*”. Na vinheta 6 da cantiga, aparece a rainha Beatriz de Suábia oferecendo a filha a Santa Maria no convento. A menina, ainda criança, é ilustrada com o hábito que usaria pelo resto da vida, em sinal de agradecimento.



Figura 11: Miniatura da cantiga 122, vinheta 6
 Fonte: AFONSO X, 1979

Observa-se, por meio de algumas *Cantigas de Santa Maria*, que a vida religiosa para as mulheres é, muitas vezes, um refúgio para os perigos do mundo ou uma forma de agradecer pelo milagre realizado. Por isso, pressupõe-se que as mulheres que fossem abrigadas no claustro dos mosteiros estariam livres dos pecados terrenos, das artimanhas do demônio, dedicando-se apenas à vida religiosa, às preces e atividades do convento. Entretanto, as narrativas milagrosas do *Códice Rico* que se referem às mulheres religiosas, monjas e abadessas, demonstram que o caminho para a salvação da alma é árduo, no qual se trava uma batalha contínua entre o aspecto espiritual *versus* o corpóreo e sensual.

5.2 AS MULHERES RELIGIOSAS: SANTAS OU PECADORAS?

Dentre as cantigas que mencionam mulheres religiosas, há cinco perfis femininos diferentes, conforme a situação que se passa na narrativa: a monja devota que queria ver Santa Maria, na cantiga 71; a religiosa que pretendia deixar o mosteiro para ir com um cavaleiro, mas é impedida por Nossa Senhora, nas cantigas 58 e 59; a abadessa que engravida e é denunciada pelas demais monjas do convento ao Bispo do lugar, na cantiga 7; a monja que foge do mosteiro, mas, pela intervenção de Santa Maria, arrepende-se e volta ao claustro, na

cantiga 94; a religiosa que deixa o mosteiro para viver com um clérigo, engravida e, abandonada por ele, retorna ao convento, na cantiga 55.

Essas cantigas tornam-se interessantes, sob a perspectiva da religiosidade, porque apenas uma das religiosas tem uma vida sem pecados; duas delas, tentadas a deixar o mosteiro, são impedidas a tempo por Santa Maria; uma engravida e é delatada pelas monjas do convento; e duas fogem do mosteiro, mas acabam retornando: uma arrependida e a outra abandonada. Assim, nota-se que o principal pecado associado às mulheres religiosas é o “carnal”, talvez porque estivesse sempre vivo, assombrando o imaginário daquelas que o combatiam incessantemente.

Esse fato que parece, à primeira vista, uma contradição pode explicar os verdadeiros motivos que levaram as mulheres aos mosteiros. Segundo Hermite-Leclercq (1991, p. 317), diante da sociedade que lhes era imposta, buscavam refúgio nos conventos, seja por rebelião contra os pais ou os maridos, tensão, acomodação ou por simples obediência respeitosa. Muitas mulheres iam para os mosteiros contra a própria vontade, aí colocadas muito jovens pelos pais. Os votos de castidade não vinham como uma decisão, mas por imposição. Logo, era difícil permanecerem castas, se não era uma decisão de livre vontade.

5.2.1 Cantiga 71, *[C]omo Santa Maria mostrou aa monja como dissesse brevement' “Ave Maria”*⁵⁸

Na cantiga 71 tem-se como perfil feminino uma monja muito religiosa, devota de Santa Maria, que obedecia rigorosamente às regras monásticas. Ela costumava rezar todos os dias um livro inteiro para que pudesse ver a santa. Por isso, a Virgem aparece para ensinar-lhe a oração, dedicada ao seu louvor, a Ave-Maria, como se registra no título-ementa, que resume o assunto da narrativa: *[C]omo Santa Maria mostrou aa monja como dissesse brevement' “Ave Maria”*.

O refrão, um dístico monorrímico, canta o tema da narrativa, na maioria das vezes, uma ideia que exalta a fé em Santa Maria ou um conselho de como seguir uma vida religiosa. Na cantiga, convida os ouvintes ao culto da Virgem. “Se muito non amamos, l gran sandeçe fazemos, / a Sennor que nos mostra l de como a loemos”. O poema é bastante extenso, está organizado em treze estrofes de quatro versos. A estrutura rítmica aparece assim disposta:

⁵⁸ O texto completo e a miniatura correspondente estão em anexo.

BBBA, sendo que a última rima da estrofe é a mesma apresentada no refrão, uma alusão ao zéjel árabe.

E porend' un miragre | vos quero dizer **ora**
 que fez Santa María, | a que nunca demora
 a buscar-nos carreiras | que non fiquemos **fora**
 do reyno de seu Fillo, | mais per que y entremos.
 (AFONSO X, 1959, p. 209, grifo nosso).

No milagre, como gênero literário, não há uma preocupação em descrever detalhes das ações e das personagens ou mesmo em seu aprofundamento psicológico, mas com o milagre propriamente dito que resultará no louvor a Santa Maria. Isso não impede, porém, que se desenvolva, em muitos casos, uma narrativa complexa, cheia de ações e personagens. Conseqüentemente, qualquer elemento que venha a caracterizar uma personagem, como também símbolos e alusões podem ter implicações no desenrolar da trama.

Como já mencionado anteriormente, as cantigas obedecem a certa organização estrutural. As quatro primeiras estrofes, por exemplo, constituem a introdução da narrativa, em que há o resumo dos acontecimentos narrados. A antecipação de alguns episódios acaba despertando a curiosidade do ouvinte ou leitor pelo enredo: no qual, uma religiosa, de santa vida, rezava muito a Virgem Maria, todos os dias e noites cerca de mil Ave-Marias, um livro inteiro, para que pudesse ver a santa. Esse fato desencadeia o milagre, o desejo da monja de testemunhar a aparição de Santa Maria.

O milagre nas *Cantigas de Santa Maria* é objeto de mais duas narrativas. Além da narrativa textual extensiva, com mais ou menos episódios, em versos, há uma narrativa iconográfica em iluminuras que se dispõe numa só página, dividida em seis quadros, e outra narrativa textual, resumida, sob a forma de seis legendas, cada uma delas colocada acima de uma sequência das iluminuras. Desse modo, as primeiras estrofes são sintetizadas em um único quadro, correspondente a vinheta 1, que apresenta a monja, em oração, com um livro nas mãos, diante da imagem de Santa Maria, cena bastante significativa de como era o cotidiano no mosteiro.



Figura 12: Miniatura da cantiga 71, vinhetas 1e 2
 Fonte: Afonso X (1979).

Na ilustração de mulheres religiosas, monjas ou abadessas, é comum que apareçam com o hábito, composto pela roupa que cobre todo o corpo e pela peça, geralmente de cor preta, que lhes envolve a cabeça. Segundo Hughes (1991, p. 202), o simbolismo do vestuário permite a interpretação de algumas imagens medievais. O negro, por exemplo, para a época, simbolizava a abstinência sexual e, por isso, era sinal distintivo de viúvas e eclesiásticos, ainda que esse significado não seja o único, pois as cortes espanhola e borgonhesa usavam o negro como sinal de virtude nobre. Nas miniaturas, o hábito sempre tem alguma peça da cor preta, seja a capa ou gorro, elementos que na ilustração diferenciam-nas das outras mulheres.

O livro nas mãos da monja é também bastante significativo, considerando-se que, no contexto medieval, ao sexo feminino, dificilmente, é conferido o direito de acesso à escrita. Essa habilidade era reservada, em sua maioria, aos homens, nobres e clérigos. As mulheres só deveriam aprender a ler e a escrever para tornarem-se religiosas para que entrassem em contato com as Sagradas Escrituras. Entretanto, como expõe Frugoni (1991, p. 500), nas paredes que as separam do convívio humano, e, sobretudo, dos homens, a mulher une-se ao sexo masculino na cultura, dedicando-se à oração e à meditação, para o que é necessário ler, escrever e estudar. Assim, “Não é por acaso que a imensa maioria das mulheres dotadas de personalidade vincada são monjas [...]”. (FUGONI, 1991, p. 500).

Na narrativa verbal extensiva, menciona-se que a monja rezava muito depressa as orações e, por isso, a Virgem decide aparecer-lhe, como solicitava, para ensinar corretamente como fazer as preces. Enquanto a religiosa estava no dormitório, “por dormir mui cansada, l e

pero non durmia”, Santa Maria revela-se. No momento em que vê a santa, espanta-se, mas, em seguida, a Virgem inicia um diálogo para acalmá-la.

Quando a viu a monja, l espantou-se ja quanto,
 mais a Virgen lle disse: l “Sol non prendas espanto,
 ca eu soon aquela l que ás chamada tanto;
 e sey ora mui leda, l e un pouco falemos.”
 [...]

Respos enton a monja: l “Virgen Santa, Reyn[n]a,
 como veer quisestes l hũa monja mesquinna?
 Esto mais ca mesura l foi, e porend’ aginna
 levade-nos com vusco, l que sen vos non fiquemos”.
 (AFONSO X, 1959, p. 210)

O texto faz menção apenas à presença da monja e de Santa Maria no encontro. Contudo, na ilustração do episódio, representado na vinheta 2, existem outras personagens: dois anjos e uma santa que integram o séquito mariano. A composição e disposição das personagens no quadro são importantes também para a constituição do sentido tanto da imagem como do texto. Maria aparece, assim, coroada, com manto azul e com a capa vermelha, de acordo com a concepção medieval de Nossa Senhora. O fato de estar coroada simboliza que é dentre as mulheres a escolhida para ser a mãe de Jesus Cristo. O manto em azul, que aparece também na outra santa, simboliza a divindade, o acesso a um nível e a forças superiores, exprimindo também a ideia de elevação e iluminação. O manto vermelho, a cor símbolo da nobreza, destaca seu poder e realeza. O anjo que aparece na cena é uma representação típica da arte medieval, geralmente são jovens vestidos de branco, com asas, cabelos louros e auréola, carregando bastões de mensageiros, lírios, ramos de palma, espadas para combater os demônios, bandeiras ou trombetas. Na miniatura, destacam-se pelo colorido, vermelho e preto nas asas e azul e vermelho das vestes, o que singulariza a ilustração em relação às demais representações da época.

A gestualidade das personagens também transmite uma mensagem num quadro, integrando-se no conjunto decodificado da representação figurada. De acordo com Sá (2004, p. 41), “O gesto é indissociável de uma intenção de parecer ou mostrar. É uma linguagem, possui a propriedade de exprimir as coisas sem as enunciar, sem que sejam ditas: é a linguagem sem palavras, a linguagem silenciosa. É o silêncio que fala”. Logo, os gestos constroem, aliados a outros elementos, os significados nas miniaturas. No contexto medieval, são bastante simbólicos, compondo rituais de prece, de lamentação, de saudação, entre outros. Nesse caso, quando a monja faz referência à “mesura”, bondade e complacência da santa ao

aparecer para uma “monja mesquinna”, a surpresa é expressa no rosto e no gesto de tocar o coração, enquanto Nossa Senhora gesticula em sua direção com a intenção de acalmá-la.

Na sequência da narrativa verbal, Santa Maria diz o motivo de sua aparição: mostrar como a monja deve louvá-la. Para tanto, pede à religiosa para que faça a saudação que o anjo Gabriel fez-lhe ao dar a boa nova, que seria mãe de Jesus Cristo. De acordo com o Evangelho de Lucas (1, 28), “O anjo entrou onde ela estava, e disse: ‘Alegre-te cheia de graça! O senhor está com você!’”. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1310). A santa demonstra ter grande prazer em ouvir a oração, como se tivesse novamente o filho em seu ventre.

Disse Santa Maria: | “Esto farei de grado,
ca ja ben teu lugar tões | no Çeo apartado;
mais mentre fores viva, | un reزار ordinnado
che mostrarei que façás | ca ja que en sabemos.
[...]

Se tu queres que seja | de teu reزار pagada,
u dizes la saude | que me foi enviada
pelo angeo santo, | di-a as[s]essegada-
mente e non te coites; | ca certo cho dizemos
[...]

Que, quando fala ouço | como Deus foi comigo,
tan gran prazer ey ende, | amiga, que che digo
que enton me semella | que Deus Padr’ e amigo
e Fill’ en nosso corpo | outra vez ben tēemos.
(AFONSO X, 1959, p. 210)

Na ilustração do momento, vinheta 3, há uma inversão na disposição dos objetos e personagens, em relação à vinheta 2. O leito da monja não aparece mais de frente para a porta, da mesma forma que Nossa Senhora está à direita da monja e não mais à esquerda como aparecia anteriormente. Na miniatura, a santa é representada em cima do leito e o único anjo que compõe a cena está atrás dela. O gesto de Santa Maria indica que ensina algo, enquanto a religiosa ouve atenta e, em sinal de humildade e aceitação, faz o gesto de prece: as superfícies palmares dos dedos tocam-se suavemente em suas extremidades, os dedos unem-se e as mãos dirigem-se para o alto. (SÁ, 2004, p. 41).



Figura 13: Miniatura da cantiga 71, vinhetas 3 e 4
 Fonte: Afonso X (1979).

Na décima primeira estrofe, menciona-se ainda a forma como a Virgem gostaria que a monja fizesse as preces, mais devagar do que costumava fazer: “E poren te rogamos | que fílles tal maneyra / de rezares mui passo, | amiga compan[n]eyra, / [...] e mais t' end' amaremos.” (AFONSO X, 1959, p. 211). Assim, na vinheta 4, a religiosa está de joelhos diante de Santa Maria, que lhe entrega um livro, provavelmente com a oração Ave-Maria, do modo como queria ouvir. O ato de ajoelhar-se, que faz parte dos costumes humanos desde as mais antigas civilizações, significa prestar honra ou suplicar a alguém (rei, rainha, imperador) ou às divindades. Diante de Santa Maria, tal postura indica a aceitação da religiosa à vontade da santa, da mesma forma que o gesto em aceitar o livro. Segundo Conceição (2001, p. 22), “a mão com os dedos estendidos e dobrados nos transmitem a ação de bendizer, do verbo latino *benedicere*, que se traduz também por ‘abençoar’”. Esse gesto, tanto por parte da monja como da santa, caracteriza qualquer um que diz ou irradia o bem sobre uma pessoa ou local e, nesse caso, o sentimento é recíproco.

Em relação às miniaturas, a cantiga 71 não segue uma ordem regular dos fatos narrados, pois a nona e décima estrofes aparecem ilustradas somente na vinheta 5, como evidencia o rótulo: “Como Santa Maria lhe disse que quando dizia a Ave-Maria que parecia para Ela que tinha o filho em seu corpo outra vez”⁵⁹. (AFONSO X, 1979). A ilustração da cena é semelhante às anteriores, diferindo apenas no ato do anjo em mostrar à monja um pergaminho em que aparece escrito: “Ave Maria a grã plena”, isto é, a cheia de graça. E como

⁵⁹ O texto dos rótulos foi adaptado à Língua Portuguesa.

a santa gostaria de ouvir a prece, ensina a monja a rezá-la. Os olhares estão voltados atentos para a monja, enquanto ela lê o pergaminho.



Figura 14: Miniatura da cantiga 71, vinhetas 5 e 6
Fonte: Afonso X (1979).

Na continuação da narrativa verbal, o narrador menciona que a religiosa seguiu o pedido de Nossa Senhora e fez as orações da forma como lhe havia ensinado. Passado algum tempo, não se sabe o quanto, a monja morre. Santa Maria, como havia prometido, aparece com seu séquito para conduzi-la ao céu: “[...] e quando deste mundo | quis Deus que se partisse, / fez levar a ssa alma | ao Çeo, u visse / a ssa bẽeita Madre, | a que loores demos”. (AFONSO X, 1959, p. 211).

A ilustração dessa cena, vinheta 6, é composta com a monja já desfalecida no leito; aos seus pés, à esquerda, estão as demais monjas do convento em oração. À direita, estão Nossa Senhora e dois anjos, que a ajudam na tarefa de levar a alma ao céu. As monjas parecem testemunhar o acontecimento. A representação da alma é bastante interessante. Segundo Le Goff (1994, p. 147), a representação habitual, na Idade Média, é de um homúnculo ou criança, diferindo da concepção atual, em que alma e corpo são representados com a mesma dimensão. Como se observa na cena, a alma é bem menor que o corpo humano e de cor amarelada, gesticula, em prece, e tem os olhos voltados para os de Santa Maria, que a segura nas mãos e conduz aos céus.

A composição da cena 6 comunga com os preceitos cristãos do medievo que concebia o corpo como a prisão da alma e somente depois da morte poderia encontrar o conforto e a

glória celeste. Nesse sentido, nota-se que a monja da narrativa representa o modelo de comportamento, obediência e como cumpridora das obrigações do mosteiro. Somente as mulheres que buscassem seguir o modelo mariano de pureza e recato poderiam desfrutar dessa experiência, o encontro com o divino, segundo a ideologia cristã medieval. Portanto, a mensagem transmitida no texto e na imagem é bastante clara, tanto para homens ou mulheres: somente aqueles que souberem louvar a Santa Maria terão o lugar garantido no céu.

5.2.2 Cantiga 58, *Como Santa Maria desviou aa monja que se non fosse con un cavaleiro con que posera de ss' ir*, e cantiga 59, *Como o crucifisso deu a palmada a onrra de sa Madre aa monja de Fontebrar que posera de ss' ir con seu entendedor*

As cantigas 58 e 59 apresentam um enredo bastante semelhante: trata-se de uma monja que pretendia deixar o mosteiro, lugar santo em que vivia, para ir embora com um cavaleiro, entregando-se aos prazeres do mundo. No entanto, Nossa Senhora mostra-lhe o grande erro que iria cometer, convencendo-a ao arrependimento e à permanência no mosteiro. O perfil feminino da mulher fraca de caráter e facilmente influenciável, segundo a mentalidade cristã medieval, é retratado nas duas narrativas.

Nesse caso, em que há o mesmo perfil feminino, o que diferencia uma cantiga da outra é a forma com que a Virgem intercede na narrativa para impedir a saída da monja da ordem religiosa. No primeiro exemplar, cantiga 58, que tem como título-ementa: *Como Santa Maria desviou aa monja que se non fosse con un cavaleiro con que posera de ss' ir*, Santa Maria a impede de deixar o convento por meio de um sonho, em que a religiosa vê-se sendo levada ao inferno por um demônio, mas, milagrosamente, é salva pela santa. O poema apresenta quinze estrofes de quatro versos. A estrutura rítmica remete também ao zéjel moçárabe, como no poema anterior, em que os três primeiros versos apresentam a mesma rima e o último repete a rima do refrão: BBBA. O refrão é um dístico monorrímico que faz referência ao fato de que Santa Maria guarda os fiéis do mal e lhes é leal: “De muitas guisas nos guarda de mal / Santa Maria, tan muyt' é leal”. (AFONSO X, 1959, p. 166).

As duas primeiras estrofes servem como introdução à cantiga e não figuram na ilustração. Além da apresentação do narrador, como é comum nas narrativas, tem-se também a da monja que era “fremosa” e uma boa devota da Virgem: “e o que a Santa Maria praz, / esso fazia senpr' a comunal”. (AFONSO X, 1959, p. 166). O texto não disponibiliza uma descrição física das mulheres, referindo-se apenas através de adjetivos como “fremosa” e

“bela”, qualidades que se revelam ao olhar e que provavelmente despertaram o interesse do cavaleiro. De acordo com Hermite-Leclercq (1991, p. 297-300), a beleza feminina preocupava muito a Igreja medieval, pois os religiosos arriscavam-se a serem eles próprios as vítimas. Não é por acaso que no imaginário medieval o demônio disfarça-se, por várias vezes, de mulher bonita para tentá-los. Desse modo, defendiam que as qualidades femininas deveriam ser morais, como a monja da cantiga anterior que obedecia às regras monásticas.

Na narrativa milagrosa, há sempre um fator que vai contrapor-se à situação inicial, um pecado, uma morte ou algum tipo de perigo, para que haja a realização do milagre. Na cantiga 58, o “demo” aparece para tentá-la, fazendo com que se envolvesse com um cavaleiro e contrariasse as normas do convento. O cavaleiro pretendia tomá-la como esposa, por isso queria levá-la consigo, prometendo lhe dar tudo o que lhe houvesse “menester” (necessidade), como se observa na terceira e quarta estrofes e no primeiro verso da quinta que completa o sentido da frase, por meio do *enjambement*. Esse processo é muito utilizado no poema da terceira a oitava estrofe e muito importante para a estrutura narrativa, pois a relação de estrofes encavalgadas e não encavalgadas tem implicação no conteúdo do milagre, e, por conseguinte, na divisão em seis unidades narrativas que vão constituir cada quadro da miniatura.

Mas lo demo, que dest' ouve pesar,
andou tanto pola fazer errar
que a troux' a que ss' ouve de pagar
dun cavaleiro; **e pos preit' atal**
[...]

Con ele que sse foss' a como quer,
e que a fillasse pois por moller
e lle déss' o que ouvesse mester;
e pos de s'ir a el **a un curral**
[...]

Do mõeiteir'; e y a atendeu.
(AFONSO X, 1959, p. 167, grifo nosso)

Na vinheta 1 da cantiga, o encontro entre a monja e o cavaleiro, apenas sugerido no texto, é evidenciado na ilustração e destacado também no rótulo: “Como um cavaleiro falou com uma monja e ela aceita ir com ele”. Na miniatura, vê-se a construção do mosteiro que ocupa grande parte do quadro, em que se destaca a porta, provavelmente, a do fundo do convento. É esse o acesso que possibilita o contato entre a monja, que está no lado de dentro,

segurando um livro de orações, e o cavaleiro, que está na parte externa e faz um sinal em sua direção, como se partisse dele a iniciativa do diálogo.



Figura 15: Miniatura da cantiga 58, vinhetas 1 e 2
 Fonte: AFONSO X (1979)

A disposição das personagens é bastante significativa considerando que todas as tentações vinham do mundo exterior para tentar as pessoas que se dedicavam à vida religiosa. Nesse caso, como argumenta Casagrande (1991, p. 169), o espaço privado, a casa ou mosteiro, constituem o espaço feminino por excelência, adquirindo um significado simbólico, pois evoca imediatamente o campo metafórico da segurança e da virtude feminil.

Essa valorização do espaço da casa e do mosteiro provoca um processo de redução do externo e de valorização do interno. No qual, a mulher é afastada da vida pública e recolocada no espaço privado, no mesmo sentido em que a filosofia cristã a separa da exterioridade do seu corpo e as limitam à interioridade da alma. (CASAGRANDE, 1991, p. 169).

De acordo com Le Goff (1994, p. 148), no sistema de valorização do espaço, o homem medieval privilegiou mais que a oposição esquerdo-direito, as oposições alto-baixo e interior-exterior. Como pode ser observado na cantiga, a polaridade de espaços entre interior-exterior, bastante demarcada na ilustração, tem ainda íntima relação com as oposições feminino e masculino. As mulheres, em casa ou no mosteiro, estariam ao abrigo dos perigos do mundo, enquanto que aos homens não há um limite de espaço, há um ir e vir, cheio de aventuras e viagens.

Na sequência da narrativa verbal, o cavaleiro, como havia combinado com a monja, esperá-la-ia no portal do mosteiro. Em um período de tempo, que não é possível precisar quanto, pois não há referências temporais no texto, a monja adormece e tem um sonho estarrecedor, em que vê o inferno. A descrição do inferno é típica do imaginário medieval, em que remete ao subterrâneo, é um poço estreito, profundo e escuro. Há ainda o fogo, elemento que aquece e ilumina, mas que, no caso do fogo infernal, tem a conotação negativa do fogo que consome e aniquila. A monja ouve ainda as vozes dos homens que agonizam ao serem atormentados pelo demônio.

[...]
 Mas en tant' a dona adormeçeu
 e viu en vijon, ond' **esterreçeu**
 con mui gran **pavor** que ouve **mortal**.
 [...]

Ca sse viu sobr' ur **poç'** aquela vez,
estreit' e **fond'** e mais **negro** ca pez,
 e o **demo**, que a trager y fez,
deita-la quis per i no **infernal**
 [...]

Fogo, u mais de mil **vozes** oyu
 d' **omes** e muitos **tormentar** y viu;
 (AFONSO X, 1959, p. 167, grifo nosso)

A descrição do inferno no poema é bastante semelhante à ilustração correspondente, vinheta 2, em que se vê o mesmo buraco escuro, com fogo e pessoas sendo atormentadas pelo diabo. A singularidade da miniatura está nos dois personagens demoníacos: os diabos figuram como uma mistura de homem e animal, em que as características animais como as asas de morcego, chifres, orelhas pontudas, patas e cauda predominam. Há ainda o grande caldeirão, registrado apenas na imagem, em que estão os pecadores sofrendo pelas faltas cometidas em vida e os demônios à sua volta alimentando o fogo que provoca a dor física, forma de punição para os pecadores. A cor vermelha do fogo eterno destaca-se no fundo preto da ilustração, conduzindo o olhar do espectador para a representação do inferno.

A oposição, apontada por Le Goff (1994, p. 155), entre alto-baixo engendra ainda o par subir aos céus e descer ao inferno que guiaria as atitudes dos cristãos, pois deveriam buscar sempre a ascensão. No imaginário medieval, o inferno é subterrâneo, habitado por seres malignos, sendo sempre relacionado ao espaço inferior; por sua vez, a morada de Deus e das figuras divinas é o céu, espaço superior; enquanto que os humanos estão no meio das duas esferas, buscando sempre a ascensão ao paraíso celeste.

Há dois espaços representados na vinheta 2 que separam ainda duas esferas importantes nas narrativas milagrosas; trata-se da realidade cotidiana e da imaginação, que, por vezes, funde-se em um mesmo ambiente. Nota-se na miniatura, que existem arcos góticos indicando que há uma cobertura, um espaço interior, no qual a monja dorme, enquanto que a terra sob a qual está o leito é a mesma que figura na representação do inferno, repleto de flores e plantas coloridas, em uma representação bastante naturalista. Assim, os arcos góticos, comuns nas catedrais, adquirem uma função no texto pictórico para separar as duas esferas: sonho e realidade, refletindo a clara distância que há no texto entre uma e outra e que poderia aparecer confundida na ilustração. Por sua vez, a religiosa que está adormecida, gesticula e tem a face voltada para o espaço onírico.

Diante dessa visão aterrorizadora, a monja, com medo do que via, chama por Santa Maria, justificando que sempre seguiu seus mandamentos e que ela desconsidere seus pecados. Na sétima e oitava estrofe, há a fala da personagem. Esse recurso, bastante utilizado nas cantigas, é responsável por dar certa dramaticidade à narrativa, ao apresentar, nas próprias palavras da personagem, a súplica à santa.

[...]
 e con med' a poucas xe lle partiu
 o coraçõn, e chamou: “Sennor, Val
 [...]

Santa Maria, que Madr' es de Deus,
 ca sempre punnei en faze-los teus
 mandamentos, e non cates los meus
 pecados, ca o teu ben nunca fal.”
 (AFONSO X, 1959, p. 167)

Em seguida, aparece Santa Maria muito descontente com a atitude da monja, “mui mal trager”, e inicia-se um diálogo entre as duas. A santa diz que veio socorrê-la, apesar da vergonha pela intenção da monja de deixar o mosteiro: ““Venna-ch' or' acorrer / o por que me deitast', e non m' en cal””. (AFONSO X, 1959, p. 167). A reprovação com a atitude da religiosa também é representada na vinheta 3 da cantiga, composta basicamente pelos mesmos elementos que figuram na vinheta 2, acrescentando-se a Virgem que está ao lado da monja e um anjo que lhe acompanha. O gesto da santa aponta para o grande buraco infernal, em posição de reprimi-la e lhe mostrar o que lhe aguardava se continuasse com o plano. A religiosa, mesmo adormecida, tem a face voltada para a santa e as mãos postas em cima do peito. Nossa Senhora participa da visão da monja, contudo é apresentada ao lado de seu leito e não no espaço à direita que corresponderia à visão. Assim, não há mais a oposição sonho e

realidade que havia na vinheta 2, os espaços integram-se mediante Santa Maria que transita de um ao outro.



Figura 16: Miniatura da cantiga 58, vinhetas 3 e 4
Fonte: AFONSO X (1979)

A monja ainda corria perigo e, vendo que poderia perder aquela alma, o diabo aparece e tenta levá-la para dentro do buraco. A narrativa encaminha-se para o ápice, ao travar-se um embate entre as forças do mal *versus* do bem. Observa-se que a própria pontuação da estrofe converge para a construção da polaridade, deixando a personagem no centro da disputa. Imediatamente, a religiosa chama Nossa Senhora que, apesar do que dissera, anteriormente, vem socorrer-lhe:

Esto dit', un diaboo a puxou
dentro no pog'; e **ela braadou**
por Santa Maria, que a sacou
del, a Reynna nobre spiritual.
(AFONSO X, 1959, p. 167, grifo nosso)

Na vinheta 4, que ilustra a cena, a monja já não aparece no leito, mas no mesmo espaço que figura a visão; assim, sonho é realidade aparecem confundidos. Não há mais os arcos góticos de antes. À esquerda, aparece o diabo, uma mistura entre homem e animal, como era comum na representação das figuras demoníacas, o qual tenta empurrá-la para dentro do buraco negro. Por sua vez, à direita, seguida do anjo, está Nossa Senhora que segura a monja pela mão e a impede de cair no inferno. Na parte inferior da ilustração, um dos demônios

conduz um novo pecador para o caldeirão, uma alusão ao fato de que, apesar da monja ter sido salva, muitos continuam a pecar e por isso lá são levados.

Nossa Senhora vence o mal e demonstra seu poder e compaixão para com os devotos, porque, mesmo que pecadores, lhes socorre nos momentos difíceis. No entanto, adverte a monja para que não cometa mais pecado, pois não tornará a salvá-la: “Des oge mais non te partas de mi / nen de meu Fillo, e se non, aqui / te tornarei, u non averá al.”. (AFONSO X, 1959, p. 168). A fisionomia de Santa Maria e o gesto, na vinheta 4, indicam que não vai aceitar mais que a religiosa peque, por isso está apontando para a monja com o indicador, o braço está destacado do corpo, postura correspondente a quem ordena algo e tem o poder para fazê-lo.

A vinheta 5 representa o episódio em que a Virgem repreende a monja. Nessa ilustração, ao centro, separada por arcos góticos, aparece Santa Maria; como a atitude é de repreensão, aponta, com a mão direita, para a monja e, com a esquerda, para o buraco infernal. No plano esquerdo do quadro, aparecem a monja de joelhos, em gesto de súplica, como se pedisse perdão e ouvindo atentamente a santa, e, atrás dela, o anjo. Na parte inferior, é representado o inferno, repleto de pecadores.



Figura 17: Miniatura da cantiga 58, vinhetas 5 e 6
Fonte: AFONSO X (1979)

A monja desperta do sono e, ainda espantada com a visão que tivera, dirige-se ao portal onde encontra o cavaleiro e dois servos: “[...] a monja, tremendo-l' o coração; / e con espanto

daquela vijon / que vira, foi logo a un portal”. (AFONSO X, 1959, p. 168). Por meio de uma longa fala, a personagem recusa-se a ir com o cavaleiro e explica-lhe os motivos.

U achou os que fezera vřyr
aquele con que posera de ss' ir,
e disse-lles: “Mal quisera falir
en leixar Deus por ome terręal.
[...]

Mais, se Deus quiser, esto non será,
nen fora daqui non me veer
ja mais null' ome; e ide-vos ja,
ca non quer' os panos neno brial.
[...]

Nen mentre viva nunca amator
averei, nen non quer' eu outr' amor
senon da Madre de Nostro Sennor,
a Santa Rey[n]na celestial.”
(AFONSO X, 1959, p. 168)

Assim, a monja reconhece o erro em deixar o amor de Deus pelo de um homem, recusando os presentes, “panos” e o “brial”⁶⁰, que o cavaleiro havia lhe prometido. Afirma ainda que nunca mais sairá do mosteiro, nem verá outro homem, pois não quer outro amor senão o de Santa Maria. Geralmente, as narrativas milagrosas terminam com a admiração das pessoas pelo milagre e o louvor a Santa Maria. No entanto, não é o que acontece com essa cantiga que finaliza com a fala da monja. Na ilustração da cena, vinheta 6, figuram a monja e o cavaleiro, em espaços separados por uma coluna que divide o mosteiro do mundo exterior. A protagonista aponta para o céu em referência ao fato que só amará Nossa Senhora, enquanto o cavaleiro, por meio do gesto com as mãos, parece suplicar que ela o acompanhe. Compõem ainda essa cena três servos do cavaleiro, com trajes mais simples, marcando a distinção social a que estavam submetidos, e o cavalo, sendo segurado por um dos serviçais.

No início e no fim da cantiga, tanto na ilustração como no texto, tem-se o diálogo entre a monja e o cavaleiro, o que corresponderia ao tempo cronológico dos acontecimentos. Todavia, há ainda um tempo subjetivo, que se passa no plano onírico, mas que interfere na realidade cotidiana da monja. Magalhães (1987, p. 110) fala ainda de um tempo mítico, em que a freira vive no sonho um tempo estendido fora do tempo objetivo. Por isso, quando o cavaleiro, decidido a partir com ela, espera-a no portal do mosteiro, tem-se a impressão de não existir um espaço de tempo:

⁶⁰ Túnica de pano precioso.

O sonho será então tempo subjetivo, tempo experimentado dentro do tempo dela, fora do tempo dos outros, como uma extensão da sua própria vida. Enquanto o cavaleiro aguardava a freira para essa aventura, ela viajava em sonhos por terras subconscientes. Deslocação intensa, mas invisível; tão intensa, que provocou nela uma total mudança de rumo. (MAGALHÃES, 1987, p. 112).

A narrativa termina com a monja ficando e o cavaleiro partindo. Como expõe Magalhães (1987, p. 112), os verbos ficar e partir são paradigmáticos para distinguir o tempo das mulheres e o dos homens. A autora aponta ainda que, em outras narrativas medievais, as visões, mesmo que passem pelo Inferno, levam também ao Céu. Contudo, nesse texto, em vez da luz que acompanha as visões, têm-se as trevas. Logo, o “sonho/reflexão” que apavora a monja, faz com que se decida pelos bens eternos em vez dos terrenos, que desfrutaria com o cavaleiro. (MAGALHÃES, 1987, p. 113). Nesse caso, a narrativa parece mais uma repreensão do que verdadeiramente um milagre. A visão é uma alusão ao que acontece com aquelas que deixam a vida santa e dedicada a Nossa Senhora dentro do mosteiro para entregar-se aos prazeres do mundo, prazeres carnaís.

A cantiga 59 tem também como perfil feminino a monja que pretendia deixar o convento para ir com um cavaleiro. Como dito anteriormente, a única diferença entre essa cantiga e a de número 58 é a forma como Nossa Senhora intervém para que a monja não cometa o pecado. O poema, que tem como título-ementa: *Como o crucifisso deu a palmada aa onrra de sa Madre aa monja de Fontebrar que posera de ss' ir con seu entendedor*, é composto por quatorze estrofes de seis versos. A estrutura rítmica é um pouco mais complexa do que o exemplar anterior; está assim organizada: BCBCCA, sendo que o último verso apresenta a mesma rima do refrão, um dístico monorrímico:

Quena Virgen ben servir
nunca poderá falir.

E daquesto un gran feito
dun miragre vos direi
que fez mui fremos' afeito
a Madre do alto Rey,
per com' eu escrit' achey,
se me quiserdes oyr.

(AFONSO X, 1959, p. 169, grifo nosso)

A cantiga parece apresentar duas narrativas do mesmo milagre, pois já nas cinco primeiras estrofes antecipa vários acontecimentos. A maioria das estrofes aparece também

interligada por meio do *enjambement*, compondo um grande bloco que funciona como introdução. Nessa primeira parte tem-se que a monja era muito “fremosa” e “bela” e que amava muito a Santa Maria, mas quis sair da ordem de “Fontebrar” a que pertencia para ir com um cavaleiro, “aposto e fremos’ e de bon prez”, comportando-se, assim, “como moller rafez” (mulher vil). No entanto, a Virgem não deixou que a religiosa saísse do mosteiro, pois era muito devota, rezava noite e dia e costumava beijar os pés da imagem de Nossa Senhora e de um Crucifixo de grande santidade.

A segunda narrativa inicia-se na sexta estrofe, porém, os fatos já antecipados são essenciais para entender a sequência narrativa. Nessa estrofe, há a apresentação da religiosa que era sacristã da igreja e costumava tocar o sino para que as demais monjas levantassem para fazer as orações: [...] e a campãa / se fil[l]ava a tanger / por s' o convento erger / e a sas oras vÿir. (AFONSO X, 1959, p. 170). Somente na sétima estrofe, tem-se o fato que desencadeou o pecado da monja: os dias da religiosa passavam-se, fazendo sempre o ofício, como era de costume, até que o “proviço”, isto é, o diabo fez com que se enamorasse de um cavaleiro e quisesse deixar o mosteiro para ir com ele: “[...] o proviço / a fez que se namorou / do cavaleir', e punnou / de seu talante comprir”. (AFONSO X, 1959, p.170).

Na vinheta 1, que ilustra o episódio, aparece a monja, na porta do mosteiro, e, do lado de fora, o cavaleiro, com o cavalo, segurando-lhe as mãos. Essa ilustração é bastante semelhante à vinheta 1 da cantiga 58, as duas cenas têm a mesma proposta de representar a religiosa que ainda pertence à regra monástica no limite de abandoná-la. O elemento singular que a difere da miniatura anterior é que as personagens estão de pé e trocam olhares. Há também um contato físico, ainda quando a monja pertencia ao convento, fato inadmissível para os padrões comportamentais da época, sugerindo um maior envolvimento dessas personagens em relação à cantiga 58.



Figura 18: Miniatura da cantiga 59, vinhetas 1 e 2
 Fonte: AFONSO X (1979)

Segundo a narrativa verbal, a monja levanta-se a meia-noite para fugir com o cavaleiro. Contudo, antes de sair do convento, vai até a igreja para despedir-se de Nossa Senhora, ficando de joelhos diante da imagem. Como uma forma de fazer com que a religiosa arrependesse-se de deixar o convento, a imagem de Santa Maria começa a chorar: “Mas chorou logo dos ollos / a Madre do Salvador, / en tal que a pecador / se quisesse repentir”. (AFONSO X, 1959, p. 171).

Na ilustração da cena, vinheta 2, a personagem está de joelhos, em gesto de prece, diante da estátua da Virgem. Há dois planos na ilustração, divididos por arcos, que separam, à esquerda, a monja e, à direita, a santa, no altar. Na miniatura, não há como identificar que a imagem está chorando, como se menciona no poema, a não ser pela referência no rótulo: “Como a monja foi se despedir da imagem de Santa Maria e a imagem começou a chorar”. (AFONSO X, 1979). Assim, a dificuldade do ilustrador para representar as lágrimas de Santa Maria é compensada pela referência na legenda, evidenciado que texto e imagem integram-se na construção do episódio narrativo.

Conforme o poema, as lágrimas da Virgem não foram capazes de comover a personagem. Com o intuito de deixar a ordem religiosa, a monja levanta-se antes que o dia amanhecesse; assim, as demais religiosas não testemunhariam a fuga. No entanto, um fato maravilhoso acontece: o Crucifixo desprende a mão da cruz e fere a face da religiosa.

Enton s' ergeu a mesquinna
 por s' ir log' ante da luz;

mas o crucifiss' aginna
 tirou a mão da cruz
 e, com' ome que aduz,
 de rrijo a foi ferir.
 (AFONSO X, 1959, p. 171)

A vinheta 3 é bastante semelhante ao fato descrito na estrofe: a estátua de Nossa Senhora está, à direita, e a monja, ao centro, sendo ferida pelo Crucifixo, que está com a mão direita encostada em seu rosto, como se lhe deferisse um golpe. A imagem do Crucificado, apesar de não aparecer na vinheta anterior, é essencial na realização do milagre. Trata-se de uma representação bastante recorrente na arte medieval, em que o corpo de Cristo forma uma meia lua, com a cabeça um pouco inclina para a direita, as pernas justapostas e um manto enrolado na cintura. A imagem não tem a coroa de espinhos, mas uma auréola em azul, com detalhes dourados, que simboliza a santidade.



Figura 19: Miniatura da cantiga 59, vinhetas 3 e 4
 Fonte: AFONSO X (1979)

Como é representado tanto no texto como na imagem, a religiosa não havia se sensibilizado com as lágrimas de Santa Maria; por isso, o Crucifixo age para impedi-la de deixar o mosteiro. No poema, há a menção de que o cravo, que estava na palma da mão do Crucificado, feriu de tal forma a monja que o teve sempre por sinal. Por meio da marca física, a personagem lembrar-se-ia do grande pecado que iria cometer.

E ben cabo da orel[1]a
 lle deu orellada tal

que do cravo a semella
 teve sempre por sinal,
 por que non fezesse mal
 nen s'assi foss'escarnir.
 (AFONSO X, 1959, p. 171)

Na vinheta 4, figura-se a religiosa deitada aos pés do crucifixo com o rosto machucado, como evidenciam as manchas de sangue, enquanto que a mão do Crucifixo está desprendida. A monja tem ainda um livro de orações nas mãos, em vermelho, que não aparece nas demais ilustrações. Conforme a narrativa verbal, a monja ficou deitada como morta até que as demais religiosas abrissem a porta e a encontrassem, ficando admiradas com o milagre realizado.

Desta guisa come morta
 jouve tolleita sen sen,
 trões o convent' a porta
 britou; e espantou-s' en
 quand' ela lles contou quen
 a feriu pola partir
 [...]

Do grand' erro que quisera
 fazer, mais que non quis Deus
 nena sa Madre, que fera
 mente quer guarda-los seus,
 segun Lucas e Matheus
 e os outros escribir
 (AFONSO X, 1959, p. 171-172)

Na vinheta 5, correspondente ao episódio, a monja está sentada aos pés do Crucifixo, dirigindo-se às demais religiosas, que se agrupam na entrada da igreja. Com a mão direita, ela aponta para a imagem e com a esquerda para a ferida, em alusão ao acontecimento que a impediu de deixar o mosteiro e cometer o pecado. Contrariamente às cenas anteriores, a imagem de Santa Maria não figura nesse quadro.

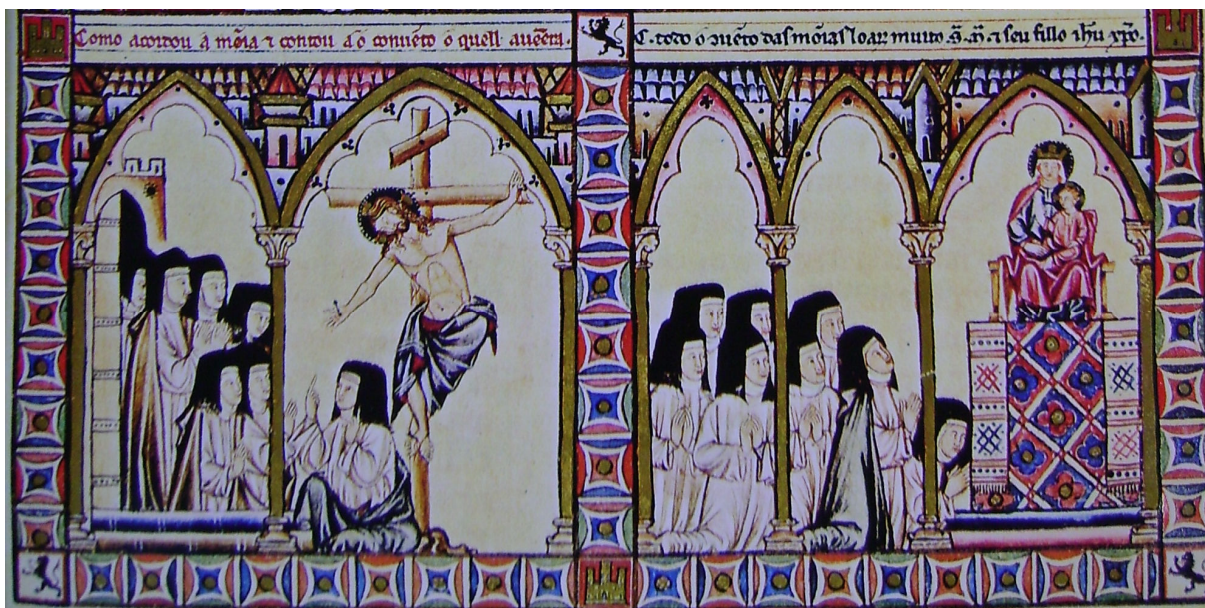


Figura 20: Miniatura da cantiga 59, vinhetas 5 e 6
 Fonte: AFONSO X (1979)

A narrativa verbal termina com o agradecimento a Nossa Senhora pelo milagre realizado: “[...] e cantando ben assaz / est' a Deus foron graçir”. (AFONSO X, 1959, p. 172). O louvor à santa é apresentado também na última ilustração, como ocorre na maioria das cantigas, em que o beneficiário do milagre é representado aos pés do altar de Santa Maria, agradecendo pelo milagre realizado e enaltecendo-a. Na vinheta 6, a monja, protagonista da narrativa, está bem ao centro da ilustração e destaca-se das demais pelo manto em tom negro, como aparecia nas cenas anteriores.

Nas duas cantigas analisadas, 58 e 59, a beleza física da monja é o elemento que desperta a atenção do cavaleiro. Contudo, a religiosa é devota de Santa Maria, uma virtude moral que faz com que a santa impeça-lhe de cometer o pecado ao deixar o mosteiro, seja por meio de uma visão onírica em que vislumbra o inferno ou por um golpe da imagem de Cristo crucificado. Esse perfil feminino demonstra ainda a fraqueza da mulher religiosa diante das provações para manter-se casta, por isso a integridade do corpo não era suficiente; era preciso ainda buscar a pureza do espírito, por meio do arrependimento.

5.2.3 Cantiga 7, *Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prenne, que adormecera ant' o seu altar chorando*

Enquanto nas cantigas 58 e 59, Nossa Senhora impediu as religiosas que cometessem o pecado da luxúria, ao fugir com um cavaleiro, na cantiga 7, que tem como título-ementa: *Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prenne, que adormecera ant' o seu altar chorando*, a abadessa comete-o e continua no mosteiro exercendo as atividades. Nessa narrativa, a mulher que deveria servir como exemplo às monjas, suas subordinadas, cai em pecado, desrespeitando os votos de castidade e engravida-se de um homem de Bolonha.

A cantiga é uma das mais breves, com somente quatro estrofes de doze versos. Segundo Beltrán (1997, p. 67), o autor, consciente de estar relatando uma história bem conhecida, sentiu que poderia abreviá-la sem dificultar a compreensão. Isso fica evidente ao comparar-se a versão de Afonso X com a de Gonzalo de Berceo que, no mesmo século XIII em que o rei Sábio produzia o *Códice Rico*, incluía no *Milagros de Nuestra Señora* a versão castelhana desse milagre com oitenta e três estrofes.

Quanto à estrutura do poema, o refrão, com seis versos, exorta os ouvintes ao culto da Virgem e as rimas estão assim dispostas: AABAAB.

Santa Maria amar
devemos muit' e rogar
que a ssa graça ponna
sobre nos, por que errar
non nos faça, nen peccar,
o demo sen vergonna.
(AFONSO X, 1959, p. 24, grifo nosso)

Em cada estrofe, os doze versos são divididos sintaticamente, por meio da conjunção, em dois enunciados de seis versos, representando uma ou duas sequências ou quadros da narrativa, que culminam com o milagre de Santa Maria, como pode ser observado na primeira estrofe do poema:

Porende vos contarey
dun miragre que achei
que por hũa badessa
fez a Madre do gran Rei,
ca, per com' eu apres' ei,
era-xe sua essa.
Mas o demo enartar
a foi, por que emprennnar
s' ouve dun de Bolonna,
ome que de recadar

avia e de **guardar**
seu feit' e as **besonna**.
(AFONSO X, 1959, p. 24, grifo nosso)

As rimas são também responsáveis pela divisão em dois enunciados, pois há em todas as estrofes a seguinte disposição: CCDCCDAABAAB, sendo que os últimos seis versos em todas as estrofes apresentam a mesma estrutura rítmica do refrão, enquanto os seis primeiros são diferentes, o que contribui para a musicalidade da cantiga.

A primeira estrofe é também a introdução da cantiga. A expressão “Porende” remete justamente ao conteúdo do refrão, ou seja, a razão do milagre ali realizado. Há ainda a apresentação do narrador que relata o milagre que provavelmente ouviu ou leu em algum lugar, “dun miragre que achei”, em favor de uma abadessa devota de Santa Maria. A devoção à santa é um dos requisitos principais para receber os milagres, porém, não impede que a personagem cometa o pecado. Diante dessa situação inicial, a conjunção adversativa “mas” serve para contrapor-se a essa ideia e reproduzir no texto a desgraça que se abateu na vida da personagem: “Mas o demo enartar / a foi, [...]”. (AFONSO X, 1959, p. 24). Assim, por influência do demônio, a abadessa engravida-se de um homem de Bolonha, que provavelmente administrava os negócios e que ocultava seu feito.

Outro fato singular da cantiga, presente na segunda estrofe, que vai acarretar em toda a situação constrangedora à abadessa, é que ela não era benquista pelas monjas, suas subordinadas. Por isso, logo que ficam sabendo do fato, vão alegres acusá-la ao Bispo de Colônia, diocese a que pertencia o convento, que, como responsável pela ordem, vai apurar o que acontecia no lugar.

As monjas, pois entender
foron esto e saber,
ouveron gran **lediça**;
ca, porque lles non sofrer
queria de **mal fazer**,
avian-lle mayça.
E fórona acusar
ao Bispo do logar,
e el sen de Colonna
chegou y; e pois chamar-
a fez, vëo sen vagar,
leda e mui risonna.
(AFONSO X, 1959, p. 24, grifo nosso)

De acordo com Hermite-Leclercq (1991, p. 315-319), a multiplicação dos conventos femininos intensifica-se no século XII, época em que a Igreja também se ocupa deles, do

estatuto e direção. Os homens da Igreja queriam ainda que a clausura fosse respeitada, “mas a porta dos conventos permanece aberta, nomeadamente a família dos fundadores; os pais entram, as filhas saem”. (HERMITE-LECLERCQ, 1991, p. 315-319). Havia ainda a má vontade dos monges, sobretudo, dos mais puros em assegurar a direção espiritual das mulheres. A maior parte dos superiores também se recusa a encarregar-se das comunidades femininas, pois para eles eram um encargo e um perigo. De qualquer forma, eram os responsáveis, em sua maioria, pelas ordens femininas.

Nessa cantiga, a narrativa pictórica inicia-se no momento em que as monjas vão denunciar a falta da abadessa ao Bispo, que deveria primar pela integridade física e moral das subordinadas. Nota-se ainda que o episódio em que há o envolvimento da abadessa com o homem, mencionado na narrativa verbal, não aparece na ilustração. O miniaturista tinha certa liberdade na representação nos episódios, por isso é comum nas miniaturas privilegiar-se alguns episódios em detrimento de outros, como também suprimi-los. Na ilustração, o fato de não aparecer a personagem cometendo o pecado é bastante significativo.



Figura 21: Miniatura da cantiga 7, vinhetas 1 e 2
Fonte: AFONSO X (1979)

Na vinheta 1, o rótulo resume o que se passa na ilustração na cena: “Como as monjas acusaram ante o Bispo a abadessa que estava grávida”. (AFONSO X, 1979). O quadro está dividido em três espaços por arcos góticos. O Bispo está no centro da cena, sentado na poltrona, símbolo do poder episcopal, o manto vermelho e o livro nas mãos aludem à posição nobre. À sua esquerda, figuram duas monjas, as responsáveis pela acusação, que gesticulam

em sinal de indignação pelo feito da abadessa. Uma delas parece não ter tido tempo suficiente para entrar na sala em que se encontra o Bispo, pois parte de seu corpo está oculto atrás da coluna à direita. Compõem ainda a cena outras personagens, provavelmente, integrantes do clero que auxiliavam o Bispo nas atividades.

Beltrán (1997, p. 67) chama a atenção para a parte superior da vinheta, que corresponderia ao telhado da construção, com os arcos, comparando com as demais vinhetas 3, 4 e 6, iguais entre si. Assim, o texto pictórico está informando que três das cenas interiores da composição ocorrem em um mesmo local, o convento, enquanto a vinheta 1 corresponderia à residência episcopal. Desse local, ou da cidade em que está a residência, saem o Bispo e a comitiva na vinheta 2. Como se observa na ilustração, eles partem em cavalos, deixando para trás o portal entreaberto de uma construção.

Na comitiva episcopal, o Bispo está ao centro, com vestes em tom escuro e chapéu, o que o diferencia dos demais personagens representados. O acompanhante que mais se destaca está à direita do clérigo e volta-se para olhar e assegurar-se de que tudo está em ordem. Há bastante riqueza de detalhes na composição das vestes das personagens, inclusive na luva em que uma delas tem não mãos. Os cavalos, que eram o principal meio de transporte da época, chamam a atenção pelo colorido. A vinheta indica também que não se passou muito tempo entre a visita das monjas e a ida do Bispo ao convento, havendo pressa na solução do caso. É interessante observar que o texto é bastante sucinto, não há referências à comitiva episcopal que aparece na ilustração e que acompanha o Bispo. Assim, a narrativa pictórica complementa e enriquece a narrativa verbal, ao acrescentar esses detalhes.

Na sequência da narrativa verbal, segunda estrofe, o Bispo chega ao mosteiro e logo manda chamar a abadessa que vem alegre e risonha. As vinhetas 1, 2 e 3 desenvolvem o conteúdo da segunda estrofe e dos seis primeiros versos da terceira, que contêm a fala do Bispo. Na vinheta 3, figuram a abadessa ao centro, diante do Bispo, enquanto, às suas costas, estão as monjas do convento, agora em maior número. Os gestos nessa cena são bastante expressivos. Com o dedo indicador, as religiosas apontam para a abadessa, acusando-a pelo pecado. O Bispo, em atitude, um pouco mais branda, acena como se quisesse ouvi-la.



Figura 22: Miniatura da cantiga 7, vinhetas 3 e 4
 Fonte: AFONSO X (1979)

Há uma diferença entre a representação da abadessa no texto e na imagem. Na segunda estrofe lê-se que, quanto o Bispo manda chamá-la, ela vem alegre e risonha. Entretanto, a abadessa não parece estar risonha na ilustração e, em comparação com as quatro monjas que estão próximas, em posição ereta e gesticulando em acusação, aparece encurvada, ao centro do quadro, como se quisesse ocultar a cintura, um pouco dilatada que se percebe pelo hábito. Como dito anteriormente, a cor preta é símbolo da abstinência sexual, curiosamente, na ilustração, é intensificada no hábito das religiosas, uma referência ao voto de castidade desrespeitado pela abadessa.

O Bispo lle diss' assi:
 “Dona, per quant' aprendi,
 mui mal vossa fazenda
 fezestes; e vin aqui
 por esto, que ante mi
 façades end' emenda.”
 Mas a dona sem tardar
 a Madre de Deus rogar
 foi; e, **come quen sonna,**
Santa Maria tirar
lle fez o fill' e criar
lo mandou en Sanssonna.
 (AFONSO X, 1959, p. 25, grifo nosso)

Os seis últimos versos da terceira estrofe são desenvolvidos nas vinhetas 4 e 5. Diante da situação que se impunha e desesperada, a religiosa vai pedir a intercessão de Santa Maria

e, em seguida, tem-se a realização do milagre: ela adormece e, durante o sono, a santa lhe tira o filho e manda-o ser criado em um lugar, chamado “Sanssonna”. Na quarta cena, além da estátua da Virgem estar no altar, fato comum nas cantigas, a santa aparece também, ao centro, para realizar o milagre, coroada, com o manto e auréola vermelhos, que simbolizam sua santidade e nobreza. Observa-se ainda, na cena, a presença de dois anjos, vestidos de branco, com longas asas e auréola dourada, que ajudam na realização do parto, mas que não são mencionados na narrativa verbal. A função dessas personagens, para Beltrán (1997, p. 68), além de ajudar no milagre, é expressar a proximidade existente na ilustração entre as vinhetas 4 e 5 no decorrer da narrativa.

Na vinheta 4, os olhos do espectador voltam-se para a realização do milagre que acontece à abadessa, adormecida no chão, diante do altar de Santa Maria. Como se sabe, os milagres vão contra todas as leis naturais; assim, para reforçar essa ideia, o rótulo resume o acontecido: “Como Santa Maria fez sacar o filho a abadessa pelo costado”. (AFONSO X, 1979). Santa Maria realiza um “parto miraculoso”, por isso aponta para a criança, que é tirada do ventre da abadessa pelos anjos por um dos lados do corpo.

Um dos anjos que aparece na vinheta 4 está também na cena 5 entregando o recém nascido, envolto em um manto, a um ermitão. Na ilustração, tem-se também um contraste da vida do ermitão que, por penitência, vive isolado, em relação à suntuosidade da construção episcopal. A ermida em que vive é simples e pequena, no meio da floresta, como se observa na representação por meio das árvores e plantas. O personagem tem ainda cabelos e barba longos, está descalço e dispõe de uma veste simples, condizente com a opção de vida, o isolamento da sociedade. Assim, ao entregar-lhe a criança, estar-se-ia assegurando a integridade moral da abadessa, livrando-a da vergonha.

Esse episódio da entrega da criança ao ermitão também não é mencionado nos versos do poema. A única referência é o fato de a criança ter sido mandada para “Sanssonna”, onde seria criada. Desse modo, enquanto a narrativa verbal se expressa em sintético poema repleto de subentendidos, a narrativa visual acompanha-a por meio da sequência das iluminuras, podendo, às vezes, extrapolá-la para preencher eventuais lacunas do texto. Nesse caso, haveria inúmeras possibilidades para justificar tal fato, pois o miniaturista tem certa liberdade de criação, podendo também apoiar-se em outras versões do milagre que viesse a conhecer.



Figura 23: Miniatura da cantiga 7, vinhetas 5 e 6
 Fonte: AFONSO X (1979)

Na quarta estrofe do poema, a abadessa, depois que despertou, percebendo o milagre já realizado, vai apresentar-se ao Bispo. Esse é o episódio mais dramático da cantiga, que encerra tanto a narrativa verbal como também a pictórica.

Pois s' a dona espertou
 e se guarida achou,
 log' ant' o Bispo vëo;
e el muito a catou
e desnua-la mandou;
e pois lle vyu o sêo,
 começou Deus a loar
 e as donas a brasmar,
 que eran d'ordin d'Onna,
 dizendo: **“Se Deus m'anpar,**
por salva poss' esta dar,
que non sei que ll'aponna.”
 (AFONSO X, 1959, p. 25, grifo nosso)

O Bispo manda despi-la e, após examinar-lhe os seios, a isenta de culpa. Não havia vestígios de que ela estava grávida. Por isso, ele censura as monjas que a tinham denunciado, porque não havia motivos para acusá-la. Como se observa, na vinheta 6, a abadessa figura diante do Bispo, ocupando o centro da cena com metade do corpo despido e, a sua volta, estão as monjas, que se entreolham admiradas. No corpo da abadessa há um intenso modelado, determinado por efeitos de luzes e sombras que expressa perfeitamente, no ventre e seios, que não está grávida.

Nos versos e na ilustração, a atenção maior deveria estar focalizada no pecado cometido pela abadessa, já que foi ela quem transgrediu as regras do mosteiro; contudo, o milagre realizado por Santa Maria acaba tornando-se mais importante. Na mentalidade cristã medieval, a realização de um milagre é sinal da intervenção divina, demonstrando o poder de Deus ou do santo, ao ir contra as leis da natureza para salvar os fiéis, o que resultaria ainda na intensificação do culto. Em termos literários, na composição da narrativa, a intervenção divina produz uma inversão de valores entre as religiosas do convento: as monjas que, no início da cantiga, vão denunciar a abadessa pela transgressão às normas do convento, acabam no final sendo reprimidas pelo Bispo, enquanto que a mulher pecadora é perdoada e salva por Santa Maria.

5.2.4 Cantiga 94, *[E]sta é como Santa Maria serviu em logar da monja que sse foi do mōesteiro*

O perfil feminino presente na cantiga, que tem como título-ementa: *Esta é como Santa Maria serviu en logar da monja que sse foi do mōesteiro*, aproxima-se ao apresentado nas cantigas 58 e 59. Todavia, nessa narrativa Santa Maria não impede a monja de deixar o mosteiro com o cavaleiro, mas, depois que vai embora, faz com que se arrependa e volte. Enquanto isso, a santa serve no convento, no lugar da religiosa, para que as demais freiras não dessem por sua falta, escondendo o pecado e eximindo-a da vergonha.

A lição moral é repetida em toda a cantiga, por meio do refrão, formado por quatro versos com rimas intercaladas em: ABAB.

De vergonna nos guardar
punna todavia
e de falir e d'errar
a Virgen Maria.
(AFONSO X, 1959, p. 268, grifo nosso)

A cantiga apresenta ainda onze estrofes de dez versos. O esquema rítmico divide as estrofes em dois blocos, em que os seis primeiros versos apresentam rimas intercaladas e emparelhas, diferentes em cada estrofe, e os quatro últimos as mesmas rimas do refrão: CCDCCDABAB. Essa divisão interfere também na estrutura da narrativa e na ilustração, pois a relação entre o assunto apresentado nas estrofes não é regular em relação às vinhetas, como ocorre em outras cantigas.

E guarda-nos de falir
 e ar quer-nos encobrir
 quando en erro caemos;
 des i faz-nos repentir
 e a emenda vïr
 dos pecados que fazemos.
 Dest' un miragre mostrar
 en un' abadia
 quis a Reynna sen par,
 santa, que nos guia.

(AFONSO X, 1959, p. 268, grifo nosso)

Do décimo terceiro ao trigésimo quarto verso, forma-se um bloco, espécie de introdução à cantiga, em que se fala como era a monja, “menynna fremosa”, que obedecia às regras da ordem de tal forma que nada cumpria com maior diligência e, por isso, “lhe foran dar / a tesoureria”. Há também a antecipação dos acontecimentos, em que o demônio, não contente com a vida regrada da monja, “fez-lhe querer / tal ben a un cavaleiro” e não a deixou tranquila até que a fez sair do mosteiro.



Figura 24: Miniatura da cantiga 94, vinhetas 1 e 2
 Fonte: AFONSO X (1979)

No poema, do verso trigésimo quinto até a metade do quadragésimo quarto, menciona-se que, antes de sair do convento, a monja foi deixar as chaves que trazia na cinta no altar de Nossa Senhora e pedir proteção, dizendo “Ay, Madre de Deus”, [...] / “leixo-vos est' en comenda,/ e a vos de coraçõ / m' acomend'.”. (AFONSO X, 1959, p. 269). A vinheta 1

ilustra justamente a cena, em que a personagem vai até a imagem de Santa Maria pedir para que guardasse as chaves. A estátua da santa, nessa vinheta, é diferente da que aparece nas demais, pois tem o lírio nas mãos. Essa flor é, para o cristianismo, o símbolo da pureza e recato da Virgem, sinalizando à religiosa que deveria primar por esses valores. Contudo, a monja tira o hábito, recusando os valores simbolizados naquela imagem.

Na sequência da narrativa verbal, a personagem deixa a ordem religiosa para ir embora com o cavaleiro, com aquele a quem queria mais bem do que a si mesma: “con aquel que muit' amar / mais ca si sabia”. (AFONSO X, 1959, p. 269). Há ainda no texto a referência de que viveram por muito tempo em pecado e tiveram filhos e filhas: “E o cavaleyro fez, / poi-la levou dessa vez, / en ela fillos e fillas;”. (AFONSO X, 1959, p. 269). Esse fato também recebe destaque na vinheta 2, em que a monja e o cavaleiro são representados já fora do mosteiro. Ele é ilustrado com vestes suntuosas, que dão indícios de nobreza, como a predominância da cor vermelha, segurando-a pelo braço e a cobrindo com o manto; ela figura sem o hábito, em sinal do novo caminho que escolhera, enquanto a porta do mosteiro fecha-se.

No entanto, como é mencionado na narrativa verbal, Nossa Senhora, descontente com a atitude da monja, mostrou-lhe tantas maravilhas, fazendo-a deixar aquela vida e voltar ao claustro onde vivia: “emostrou y maravillas, / que a vida extrañar / lle fez que fazia, / por en sa claustra tornar, / u ante vivia”. (AFONSO X, 1959, p. 269). O aspecto mais singular da cantiga é que, enquanto a monja não estava no mosteiro, Santa Maria servia em seu lugar, fazendo as atividades para que ninguém percebesse sua ausência.

Mais enquant' ela andou
 con mal sen, quanto leixou
 aa Virgen comendado
 ela mui ben o guardou,
**ca en seu logar entrou
 e deu a todo recado
 de quant' ouv' a recadar,
 que ren non falia,
 segundo no semellar
 de quena viia.**

(AFONSO X, 1959, p. 269, grifo nosso)

Na vinheta 3, que ilustra essa cena, tem-se Santa Maria, em dois momentos distintos: cuidando do trabalho da tesouraria e tocando o sino do convento, tarefas que cabiam à religiosa. A santa é representada ainda com o mesmo hábito que a monja usava para que as demais mulheres acreditassem ser a monja e não dessem por sua falta. Entretanto, há

elementos na ilustração que a diferenciam das demais religiosas, como a coroa e auréola em azul, elementos que indicam a santidade.

Segundo a narrativa poética, depois que a monja arrepende-se de ter partido, resolve voltar para o mosteiro: “Mais pois que ss’ arrepeniu / a monja e se partiu / do cavaleiro mui cedo,”. (AFONSO X, 1959, p. 270). No caminho, a religiosa nada comeu, nem dormiu até que lá chegasse: “nunca comeu nen dormyu,/ tro o mōesteyro viu” (AFONSO X, 1959, p. 270). Quando entra no convento, com medo do que viesse encontrar, a monja começa a perguntar aos que conhecia como estavam as coisas no lugar. Esses respondiam que lá havia abadessa, priora e tesoureira que valiam muito, nada de mal faziam e o bem de generosa maneira. Quando ouve isso, a religiosa começa a benzer-se, não entendendo porque a comparavam com as outras monjas, pois havia deixado a ordem religiosa.

Disseron-ll’ enton sen al:
 “Abadess’ avemos tal
 e priol’ e tesoureira,
 cada hũa delas val
 muito, e de ben, sen mal,
 nos fazen de gran maneira.
 Quand’ est’ oyu, a sinar
 logo se prendia,
 porque ss’ assi nomear
 con elas oya.
 (AFONSO X, 1959, p. 270)

Na vinheta 4, que ilustra o episódio, figuram a protagonista sem o hábito, duas pessoas, a quem perguntava sobre o mosteiro, e uma monja no portal. O cenário é bastante semelhante à vinheta 2, no momento em que deixa a ordem religiosa. Contudo, a situação é inversa, pois agora está retornando. Por isso, na cena anterior, a monja e o cavaleiro saíram para um espaço aberto, descoberto, numa clara referência ao livre e ilimitado espaço que passariam a ocupar. Já nessa vinheta, há arcos que formam uma cobertura no quadro em que está a monja, sugerindo o espaço fechado, a clausura na qual irá reintegrar-se.

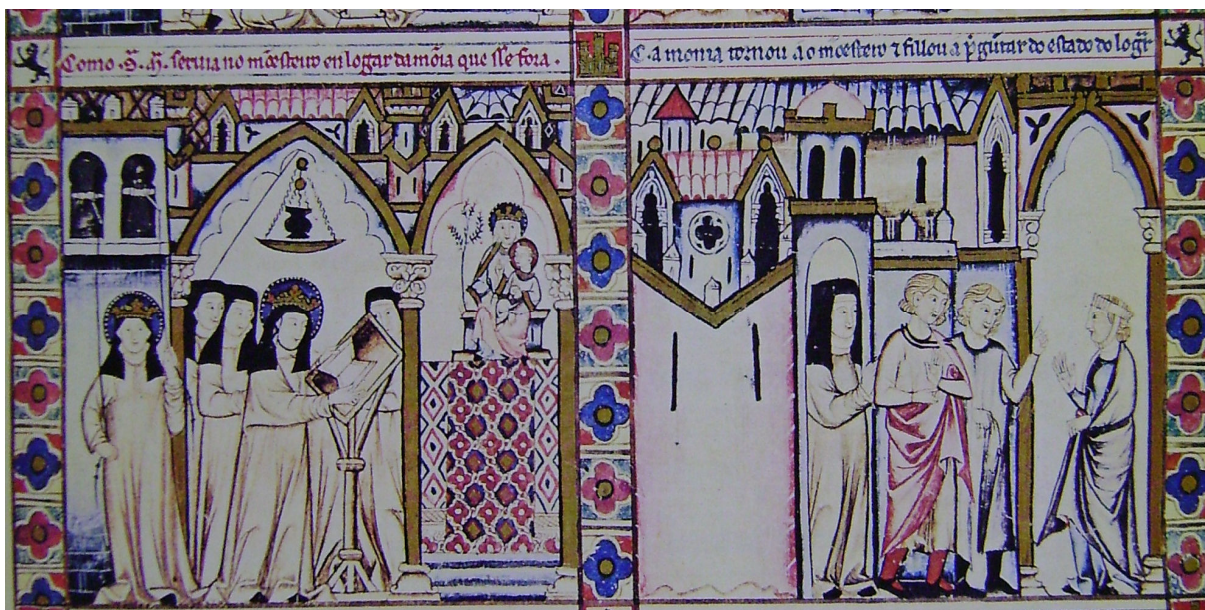


Figura 25: Miniatura da cantiga 94, vinhetas 3 e 4
 Fonte: AFONSO X (1979)

Em seguida, na narrativa verbal, a monja “con gran pavor”, “tremendo e sen coor” vai até a igreja. Entretanto, Santa Maria lhe demonstra grande amor, pois “que as chaves foi achar / u postas avia, / e seus panos foi fillar / que ante vestia. (AFONSO X, 1959, p. 270-271). Conforme o texto, a religiosa encontrou tudo como havia deixado. A singularidade da cena está na narrativa pictórica. Na vinheta 5, a monja aparece de joelhos aos pés de Santa Maria, recebendo o hábito e a chave, enquanto o livro em que registrava a arrecadação está em um móvel um pouco atrás. Como devolve o hábito à monja, a santa volta a ser representada com as suas vestes e o manto que lhe era comum. O espaço é novamente o interior da igreja, o mesmo representado nas vinhetas 1 e 3, reforçando a ideia de que a religiosa reintegrou-se ao convento.



Figura 26: Miniatura da cantiga 94, vinhetas 5 e 6
 Fonte: AFONSO X (1979)

Em seguida, a monja, sem sentir vergonha, reuniu toda a comunidade e lhes contou o grande bem que Santa Maria lhe havia feito. Dessa forma, para provar que era verdade o que dizia, chamou o amigo que poderia confirmar o fato: “[...] e por lles todo provar / quanto lles dizia, / fez seu amigo chamar, / que llo contar ya”. (AFONSO X, 1959, p. 271). As religiosas demonstraram-se maravilhadas com o ocorrido, “[...] por mui gran / maravilla tev', a pran, / pois que a cousa provada / viron [...]”, e começaram a louvar Santa Maria, com grande alegria: ““Salve-te, Strela do Mar, / Deus, lume do dia””. (AFONSO X, 1959, p. 271).

Na vinheta 6, correspondente ao episódio, aparece ilustrada a monja apontando para o amigo e para três crianças, seus filhos, enquanto as religiosas olham admiradas. O cenário é semelhante ao que aparece nas vinhetas 1, 3 e 5, indicando que se passam no interior da igreja. Os arcos góticos separaram ainda as religiosas do amigo e filhos da monja. Apesar de estar no mesmo espaço físico que eles, a monja não pertence mais à família, pois veste novamente o hábito; logo, mentalmente está separada deles. Assim, a personagem começa e termina a narrativa no convento vestida com o hábito, logo, a situação inicial é restabelecida.

A narrativa desperta atenção devido à cumplicidade entre Santa Maria e a devota, a ponto de servir no mosteiro no lugar da monja para que não dessem por sua falta. A religiosa peca aos desrespeitar os votos de castidade e deixar o convento; porém, a santa faz com que se arrependa e volte a integrar a ordem. No mosteiro, nada havia mudado, por isso não precisaria passar por uma cena vexatória. Mesmo assim, a mulher conta o milagre às companheiras de claustro sem sentir vergonha do que acontecera, com uma intenção nobre:

para que conheçam o poder da santa, que guarda as devotas da vergonha e do pecado, e servir como exemplo para que não cometessem o mesmo erro.

5.2.5 Cantiga 55, *Esta é como Santa Maria serviu pola monja que se fora do mōesteyro e lli criou o fillo que fezera alá andando*

A cantiga 55, que tem como título-ementa: *Esta é como Santa Maria serviu pola monja que se fora do mōesteyro e lli criou o fillo que fezera alá andando*, assemelha-se em muitos aspectos as demais já analisadas, porém, é mais complexa e dramática. A narrativa refere-se à monja que deixou o mosteiro para ir com um abade. Contudo, depois que a engravida, ele abandona-a e ela volta para o convento. Santa Maria, por meio de um parto miraculoso, livra-a da vergonha, levando-lhe o filho. Apesar do pouco espaço que se reserva a descrição psíquica das personagens, a narrativa verbal sugere, ainda que pouco, as emoções da monja, a vergonha ao ser abandonada e o desespero por não ter notícias do filho.

O poema é também bastante extenso, com quinze estrofes de quatro versos cada. A estrutura rítmica é uma referência ao zéjel árabe, com os três primeiros versos apresentando a mesma rima, BBBA, e o último a do refrão em dístico:

Atant é' Santa Maria | de toda bondade **bõa**,
que mui d' anvidos s' assanna | e mui de grado **perdõa**.

Desto direi un miragre | que quis mostrar en **Espanna**
a Virgen Santa Maria, | piadosa e sen **sanna**,
por hũa monja, que fora | fillar vida d' avol **manna**
fora de seu mōesteyro | con un preste de **corõa**.
(AFONSO X, 1959, p.157, grifo nosso).

A primeira estrofe, introdução da cantiga, apresenta o narrador, o local em que aconteceu o milagre e a beneficiada: uma monja que foi ter uma vida de pecados com um “preste de corõa”, uma referência à tonsura, corte de cabelo arredondado com que se diferenciavam certos clérigos. A narrativa, propriamente dita, inicia-se na segunda estrofe, em que consta ser a personagem uma mulher muito devota que cumpria com as obrigações no mosteiro, da mesma forma que as religiosas das cantigas anteriores.

Esta dona mais amava | d'outra ren Santa Maria,
e porend' en todo tempol sempre sas oras dizia
mui ben e conpridamente, | que en elas non falia

de dizer prima e terça, l sesta, vespervas e nõa.
(AFONSO X, 1959, p.157)

A cantiga, como é terminada no número cinco (número místico de Maria), apresenta duas páginas miniaturadas com seis vinhetas cada. Assim, são dez vinhetas para ilustrar a narrativa. Com isso, o miniaturista tem a possibilidade de representar vários episódios do texto. A segunda estrofe, por exemplo, é ilustrada em dois quadros. Na vinheta 1, figura a monja sozinha, de joelhos, diante do altar da Virgem, com um livro de orações. Enquanto que, na vinheta seguinte, está acompanhada de outras religiosas, possivelmente nos diferentes momentos de oração, demonstrando como era o cotidiano do mosteiro.



Figura 27: Miniatura da cantiga 55, vinhetas 1 e 2
Fonte: AFONSO X (1979)

Entretanto, o “demo”, descontente com os votos de castidade da monja e a devoção por Santa Maria, fez com que ela deixasse a ordem religiosa, que ficava na Espanha, para viver uma vida de pecados com um abade, em Lisboa: “Mais o demo, que sse paga l pouco de virgüidade, / fez, como vos eu ja dixei, l que sse foi con un abade, / que a por amiga teve l un mui gran temp' en Lisbõa. (AFONSO X, 1959, p. 157). Essa é uma das poucas cantigas que fazem referência a cidades, pois a maioria menciona os santuários da Virgem, onde aconteciam os milagres.

Conforme a narrativa verbal, a monja engravida-se do abade e ele, um homem detestável, infame, deixa-a desamparada: “ambos assi estiveron l ta que ela foi prennada; / enton o crerig' astroso l leixou-a desanparada”. (AFONSO X, 1959, p. 167). Na ilustração da

cena, vinheta 3, representa-se a monja, sem o hábito, e o abade, com o corte de cabelo, “em forma de coroa”, que distinguia sua condição. As personagens estão em um recinto fechado, como indicam os arcos na parte superior. A arquitetura da construção é também diferente da apresentada no mosteiro, demonstrando que o episódio passa-se em outro lugar, em Lisboa. É importante observar que as personagens estão em quadros separados por uma coluna ao centro. Esse distanciamento é bastante significativo, pois a cena representa o momento em que o abade manda-a embora como resume o rótulo da vinheta: “Como o clérigo levou a monja a sua casa e depois que ela fica grávida disse que se fosse” (AFONSO X, 1979).



Figura 28: Miniatura da cantiga 55, vinhetas 3 e 4
Fonte: AFONSO X (1979)

No rosto da mulher, estampa-se a desilusão amorosa, a mão direita cobre a face e a esquerda o coração, indicando também a consternação diante da ordem que recebia. A personagem deixa a casa, como ilustra a vinheta 4, sofrendo muito e com muita vergonha: “e ela tornou-sse logo | vergonnosa e coitada”. Na ilustração, ela dirige-se, com um manto que lhe cobre da cabeça aos pés, para a porta que está aberta, enquanto o clérigo acena-lhe para que logo fosse. Como se menciona no texto, muito desolada e envergonhada com o que lhe acontecera, a pobre mulher andava somente à noite pelos cantos, “come sse fosse ladroa”, para que ninguém a visse naquela situação constrangedora.

A mulher havia perdido toda a dignidade e desamparada volta ao mosteiro de onde partira: “E foi ao mõeiteiro | ali onde sse partira”. (AFONSO X, 1959, p. 158). Na vinheta 5, a personagem aparece dirigindo-se ao convento, que já está próximo e com as portas abertas.

Há ainda a ilustração do cenário natural, com árvores e plantas, que rodeava a construção. Pela sequência dos quadros ilustrativos, passou-se pouco tempo até que chegasse ao convento, tendo em vista que se localizava na Espanha e a casa do clérigo em Lisboa. A passagem do tempo é suprimida tanto no texto como na imagem, mas, pelo fato de chegar a pé no mosteiro, deduz-se ter sido um longo tempo de viagem.



Figura 29: Miniatura da cantiga 55, vinhetas 5 e 6
 Fonte: AFONSO X (1979)

Logo que chega ao mosteiro, conforme o poema, a mulher procura pela abadessa, que nunca mais a vira depois que de lá saiu sem sua licença: “e falou-ll’ a abadessa, l que a nunca mões vira / ben des que do mõeiteiro l sen ssa leçença sayra,”. (AFONSO X, 1959, p. 158). A abadessa pede que toque o sino para que se iniciem as orações: ““Por Deus, mia filla, logo aa terça sã””. A atitude da superiora indica que a aceitou novamente na ordem religiosa. Na vinheta 6, que ilustra o episódio, figuram as duas personagens no momento em que conversam. A monja, que veste o hábito novamente, aparece tocando o sino para iniciarem-se as orações, sinal da reintegração ao mosteiro.

Entretanto, o retorno ao convento não significava a regeneração de seus pecados. Por isso, durante as orações, chorava muito e louvava a Santa Maria, para que lhes perdoasse os pecados, dizendo: “[...] ‘Bêeita eras, l dos pecadores padrõa.’”. Apesar de estar reintegrada à ordem, a monja escondia ainda um segredo, o fruto de seu pecado. Os dias de dar a luz estavam chegando. Diante do desespero, ela suplica à santa para que não caia em vergonha, admitindo a covardia e o medo da pecadora de ser levada ao inferno.

Con sennor, assi dizia, | chorando mui feramente:
 “Mia Sennor, eu a ti venno | **como moller que se sente**
de grand' erro que á feito; | mas, Sennor, venna-ch' a mente
 se che fiz algun serviço, | e guarda-me mia pessõa
 [...]

Que non cáia en vergonna, | Sennor, e alma me guarda
 que a non lev' o diablo | nen eno inferno arda.
 Esto con medo cho peço, | **ca eu são mui covarda**
 de por nulla ren rogar-te, | mas peço-ch' esto por dõa.”
 (AFONSO X, 1959, 158, grifo nosso)

Na ilustração, vinheta 7, a monja aparece diante do altar, de joelhos, suplicando a Santa Maria, como demonstra o gesto de prece. O ventre da personagem está bastante arredondado, indício do adiantado da gravidez. Nesse caso, toda a dramaticidade contida na fala da personagem não consegue ser traduzida pela imagem. Todavia, a miniatura também tem singularidades para a construção de sentidos. Na vinheta, por exemplo, a representação da estátua da Virgem difere das que aparecem nas vinhetas 1 e 6. Nesse quadro, Santa Maria é retratada amamentando seu filho, Jesus Cristo, como forma de humanização da figura da santa, remetendo à condição maternal, tendo em vista que a monja está prestes a dar a luz.



Figura 30: Miniatura da cantiga 55, vinhetas 7 e 8
 Fonte: AFONSO X (1979)

Diante das súplicas da monja, Santa Maria aparece para lhe conceder um milagre. Assim, diz ao anjo que a acompanha: “‘Tira-ll' aquel fill' agynna / do corp' e criar-llo manda l de pan, mais non de borõa.’”. (AFONSO X, 1959, p. 158). Na vinheta 8, ilustração da cena, figuram a monja adormecida e deitada no chão, um anjo com a criança nos braços e Santa Maria lhe ordenando que o leve dali. A estátua da Virgem, no altar, é representada amamenta o filho, mas agora tem o lírio nas mãos, símbolo de sua pureza. Esses elementos que compõem o mito mariano indicam a complexidade do arquétipo ao reunir maternidade e virgindade, demonstrando que somente a Maria é possível a imaculada concepção. A monja, uma vez que gerou o filho, fruto da carne, é pecadora. Segundo Dalarun (1991, p. 42), a concepção de virgindade mariana, não faz de Maria um modelo próximo das mulheres, mas a projeta em um céu inacessível, por meio de uma “maternidade virginal” impossível as demais.

Na sequência da narrativa verbal, depois do milagre realizado, foi-se Santa Maria e “a monja ficou sã”. A expressão utilizada no texto, “sã”, revela a concepção que se tinha das religiosas que engravidavam, como se estivessem doentes e precisassem ser curadas. Contudo, a monja havia gerado uma criança, o instinto maternal havia aflorado, por isso busca pelo filho que havia sido levado pela santa, mas a procura é vã: “e por el foi mas coitada l que por seu fill' é leõa”. (AFONSO X, 1959, p. 159). A mãe não viu o filho, conforme a narrativa poética, por um longo tempo, até que já era uma anciã. Num dia, em que as monjas rezavam no coro da igreja, entra um moço, muito formoso correndo, e elas pensaram ser filho de fidalgos: “viron entrar y un moço l mui fremosõo correndo, / e cuidaron que fill' era l d' infançon e d' infançõa.”. (AFONSO X, 1959, p. 159).

Na vinheta 9, que ilustra a cena, estão as monjas disposta em um coro, com livros de orações, enquanto entra o menino, acompanhado por um anjo, uma alusão ao fato de ter sido criado por Santa Maria. O jovem entra cantando, “em mui bõa voz e crara”, “Salve Rainha”, e olha em direção às religiosas, que se entreolham. Há também um altar, mas sem a imagem da santa. O menino está com vestes suntuosas, o que explica as monjas terem pensado que era filho de fidalgos. O gesto do anjo, com a mão posada sobre o ombro do menino, indica a intervenção divina, de Santa Maria, junto ao filho da monja que agora lhe pertencia.



Figura 31: Miniatura da cantiga 55, vinhetas 9 e 10
 Fonte: AFONSO X (1979)

A monja, logo que vê o menino, reconhece o filho e ele a mãe: “A monja logo tan toste | connoceu que seu fill' era, / e el que era ssa madre; | e a maravilla fera”. (AFONSO X, 1959, p. 159). A mãe ficou muito alegre, pois o jovem iria converter-se, tornando-se um religioso: “Tornar-me quero, | e leixade-m' yr, varõa.”. Como figura na vinheta 10, há o encontro da mãe e do filho, testemunhado pelas demais religiosas. A monja abraça-o, ao mesmo tempo em que a mão do menino une-se a do anjo, em sinal da união com o divino. O corte de cabelo indica ainda que ele já havia passado pelo ritual conhecido como “prima tonsura”, em que o Bispo cortava o cabelo do convertido e ele passava a integrar o clero.

Na sequência narrativa, a monja conta às religiosas o milagre realizado por Santa Maria, como é representado na vinheta 11, com ela ajoelhada diante das companheiras. Em seguida, todas passam a louvar Santa Maria: “e loaron muit' a Virgen | por aqueste cousimento / que fezera, cujos feitos | todo o mund' apregoa”. (AFONSO X, 1959, p.159). Essa cena é representada ainda na vinheta 2, em que as religiosas estão de joelhos diante do altar da Virgem, representada com o filho nos braços e o lírio nas mãos.



Figura 32: Miniatura da cantiga 55, vinhetas 11 e 12
 Fonte: AFONSO X (1979)

Esse é um dos perfis femininos mais complexos. Trata-se da mulher que deixa o mosteiro para ir com um clérigo, desrespeitando os votos de castidade. A monja engravida-se do abade e acaba sendo abandonada por ele. Desiludida e envergonhada retorna à ordem religiosa. Entretanto, tinha ainda no ventre o filho que comprovaria o pecado. Assim, suplica a Santa Maria, reconhecendo sua fraqueza, medo e covardia, para que lhe conceda um milagre. Depois que a santa livra-a da vergonha, levando o filho, a mãe sofre ainda por não ter notícias do menino. Por isso, a Virgem concede-lhe mais uma graça, o encontro com o filho, para que lhe acalmasse o coração.

5.3 CANTIGAS DE SANTA MARIA: A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM NA CONSTITUIÇÃO DOS PERFIS FEMININOS

No estudo das *Cantigas de Santa Maria* constatou-se que o verbal é a ancoragem de significação da imagem. Parte-se da narrativa literária para elaborar a narrativa pictórica, o que faz com que, em algumas cenas, adquira um sentido literal, como exemplifica a vinheta em que Santa Maria aparece para levar a alma da monja. Contudo, no processo de ilustração, em alguns momentos, a imagem não é capaz de representar elementos descritivos, físicos e psicológicos que aparecem no poema. Segundo Schapiro (1998, p. 10), alguns elementos não podem ser traduzidos, em princípio, a todas as artes devido às limitadas formas de

representação. Entretanto, a narrativa pictórica está repleta de elementos simbólicos na composição das vestes das personagens, nas cores utilizadas, no corte de cabelo que distingue os clérigos, nos planos de representação significativos na diferenciação entre masculino-feminino, espiritual-carnal, bem-mal. Esses elementos nunca são neutros, exprimem e produzem, ao mesmo tempo, uma classificação de valores, hierarquias e concepções ideológicas.

A miniatura pode ainda ampliar o texto, acrescentando episódios, personagens e cenários não especificados na narrativa verbal, ou vagamente sugeridos ao leitor. O que pode ser observado no encontro da monja com o cavaleiro (vinheta 1, cantigas 58 e 59), na representação do inferno (vinheta 2, 3, 4 e 5, cantiga 58), os anjos e santas que integram o séquito mariano (vinheta 4, cantiga 7), o ermitão a quem o anjo entrega o filho da abadessa (vinheta 5, cantiga 7), a estátua da Virgem sendo representada com o lírio nas mãos, indicando os valores de recato e pureza às religiosas (vinheta 8, cantiga 55). Esse fato impede que a imagem seja designada como “simples ilustração” do texto. Por isso, é preciso considerar o processo contínuo em que o verbal e não-verbal unem-se para produzir sentidos.

Na relação complementar entre texto e imagem, revelam-se ainda a mentalidade de uma época, os valores e virtudes das mulheres religiosas, o cotidiano no mosteiro, as concepções de Céu e Inferno que povoavam o imaginário, os medos e aflições das personagens. Em busca da salvação da alma, as mulheres religiosas deveriam manter-se castas e puras espiritualmente, como a monja da cantiga 71 que não comete pecados e, assim, tem seu lugar garantido no Céu. No entanto, as personagens enfrentam um caminho de percalços, como as monjas das cantigas 58 e 59, tentadas a deixar o mosteiro para ir embora com um cavaleiro, demonstrando a fraqueza humana diante das provações em nome da castidade.

No caso das mulheres religiosas que desrespeitam os votos de castidade, o arrependimento é a condição única para a salvação de suas almas, como pode se observar:

- Na cantiga 7, a abadessa é descoberta grávida e suplica pela intervenção de Santa Maria para livrá-la da vergonha, fruto de seu pecado, por meio de um parto miraculoso.
- Na cantiga 94, a monja também peca ao deixar a Ordem para viver com um cavaleiro com quem tem filhos. A Virgem Maria serve em seu lugar no convento para que sua falta não fosse notada e, em nome dessa cumplicidade, o seu pecado é perdoado, ao se arrepender e deixar o cavaleiro e os filhos para retomar à vida religiosa.

- Na cantiga 55, há a monja que se engravida do abade e acaba sendo abandonada por ele. Retorna desiludida e envergonhada à ordem religiosa e Santa Maria livra-a da vergonha, levando o filho. A mãe sofre pela falta de notícias do menino e a Virgem lhe concede a graça de um encontro com o filho, numa demonstração de compaixão com a pecadora arrependida.

Na ideologia cristã medieval os valores impostos às religiosas eram o recato, a pureza e a devoção, elementos imprescindíveis à formação do perfil feminino. Desse modo, trava-se uma batalha contínua dessas mulheres para manterem-se castas. Quando demonstravam sua fraqueza humana, a vergonha lhes corroia o espírito, sendo que o estigma de pecadoras só poderia ser abrandado com o arrependimento dos erros e o reconhecimento do medo e da covardia. Os milagres e a compaixão de Santa Maria eram o único caminho para a salvação da alma.

6 CONCLUSÃO

Ao se estudar os perfis femininos das mulheres religiosas, observou-se que, dentre as seis narrativas milagrosas, cinco referem-se a um pecado específico, o pecado carnal. A única exceção é a monja da cantiga 71, modelo de comportamento e obediência, que, após a morte, tem sua alma levada aos céus por Santa Maria. As personagens das cantigas 58 e 59 são tentadas a cometer o pecado, mas não chegam a deixar o mosteiro com o cavaleiro, são impedidas antes por Santa Maria e arrependem-se. Nas cantigas 7, 94 e 55, as religiosas pecam e os frutos de seus pecados são os filhos. Contudo, como são devotas de Santa Maria, o que garante a salvação de suas almas, a santa se compadece dessas mulheres e livra-as da vergonha, seja por meio do parto miraculoso (cantiga 7 e 55) ou servindo no lugar da monja enquanto não retorna ao mosteiro (cantiga 94).

Quanto à estrutura literária, os recursos utilizados por Santa Maria para fazer com que as religiosas não cometam o pecado ou se arrependam dos já praticados pertencem à esfera do fantástico. Mediante seus poderes sobrenaturais, a santa faz com que a religiosa tenha uma visão do inferno (cantiga 58), verte lágrimas da própria estátua e faz com que o Crucifixo dê uma palmada no rosto da monja (cantiga 59), serve no lugar da religiosa enquanto ela não volta para o mosteiro (cantiga 94), realiza partos miraculosos (cantiga 7 e 55), leva-lhe o filho, livrando-a da vergonha (cantiga 7 e 55) e promove o reencontro da mãe com o filho (cantiga 55). Ao fim, todas vão lhe agradecer pelo milagre realizado.

Essas narrativas milagrosas apresentam ainda, quanto à mentalidade cristã medieval, um sentido simbólico e moralizante, muito comum em textos com conotação religiosa: uma mensagem aos devotos que quisessem ter as almas salvas depois da morte. Nesse sentido, dever-se-ia buscar uma vida religiosa, fugir as tentações do mundo e, mesmo quando o pecado é inevitável, arrepender-se verdadeiramente e buscar o perdão. Por outro lado, diante de um contexto cultural, em que a misoginia dos clérigos pesa na concepção do feminino, esses poemas e ilustrações nos revelam o acesso dessas mulheres à leitura, mesmo que fosse para conhecer as Sagradas Escrituras, aproximando-as do patamar ocupado pelos homens quanto à cultura. Esses conhecimentos permitiam-nas chefiar os mosteiros, administrar as arrecadações e doações, ainda que subordinadas ao Bispo.

Esses elementos muitas vezes sugeridos nos textos são, claramente, evidenciados nas imagens. Por isso, a importância de estudar-se a relação complementar entre os poemas e ilustrações. Nessa leitura do verbal e não-verbal, o gestual é essencial para a constituição dos sentidos, como se observa nos gestos de prece nos momentos de súplica a Santa Maria, na

atitude de ordem da santa para que a monja desista de deixar o mosteiro (cantiga 58), na acusação das monjas contra a abadessa (cantiga 7), na mão posta no ombro do filho (cantiga 55). O imaginário medieval também se revela nas imagens do Paraíso (cantiga 60), do Inferno e dos demônios (cantiga 58), dos anjos (cantiga 71, 58, 7 e 55), dos santos que compõem o séquito mariano (cantiga 71 e 55). Nas miniaturas, demonstra-se também a própria rotina nos mosteiros, as construções dos conventos, a forma de as monjas vestirem-se, as religiosas nos momentos de oração, nos afazeres do convento e as regras de organização da ordem.

No processo de ilustração das *Cantigas de Santa Maria*, o poema é a ancoragem de significação das imagens. No entanto, pode ocorrer de cenas descritas no texto não serem ilustradas, pois há elementos descritivos, físicos e psicológicos que não se encontram nas representações pictóricas ou que não podem ser traduzidos em outra forma de linguagem. Do mesmo modo, a miniatura pode apresentar elementos que não são expressos no poema. Nesse caso, como afirma Joly (1996, p. 121), o verbal e não-verbal desempenham um papel conjunto na construção de sentidos, em que “As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim”.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria e metodologia literárias*. 5. ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

AFONSO X, El Sabio. *Cantigas de Santa Maria*. Edição facsímil del Códice T.1.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial. (conhecido como “Códice Rico”). Siglo XIII Madrid: Edilán, 1979.

AFONSO X, O Sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Edição crítica de Walter Mettmann. 4 volumes. Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1959-1972.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26. Tradução de Maria Cristina C. L. Perreira. Disponível em: <http://www.pem.ifcs.ufrj.br/Imagem.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2008.

BELTRÁN, Luis. *Cuarenta y Cinco Cantigas del Códice Rico de Alfonso el Sabio: textos pictóricos y verbales*. Barcelona: Oro Viejo, 1997.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: PAULUS, 1990. Edição Ecumênica.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Tradução Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. Tradução de Egito Gonçalves. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) *História das Mulheres – A Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1991. p. 99-139.

CASTRO, B. M. de. *As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. Niterói: EDUFF, 2006.

CONCEIÇÃO, Hélio Requena. Leitura da forma e simbologia do vitral “Nossa Senhora do belo Vitral”, da catedral de Chartes. In: SALZEDAS, Nelyse Aparecida Melro. *Uma leitura do ver: do visível ao legível*. São Paulo: Arte & Ciência Villipress, 2001. p. 11-28.

CORTI, Francisco; MANZI, Ofelia. La imagen de los peregrinos en la ilustración de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el sabio. In: III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1995, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. p. 327-339.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. Tradução Francisco G. Barba e Teresa Joaquim. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) *História das Mulheres – A Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1991. p. 29-64.

DOMÍNGUEZ, Ana Rodrigues; GAJARDO, Pilar Treviño. *Las Cantigas de Santa Maria: forma e imágenes*. Madri: A y N Ediciones, 2007.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, nascimento do ocidente*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

GROULIER, Jean-François. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Tradução Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 2, p. 9-15.

HERMITE-LECLERCQ, Paulette L'. A ordem feudal. Tradução Francisco G. Barba e Teresa Joaquim. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) *História das Mulheres – A Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1991. p. 273-329.

HUGHES, Diane Owen. As modas femininas e o seu controlo. Tradução de José S. Ribeiro. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) *História das Mulheres – A Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1991. p. 185-213.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa - época medieval*. 8 ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.

LEÃO, Ângela Vaz. As Cantigas de Santa Maria. *Extensão*, Belo Horizonte, v. 7, n. 23, p. 27-42, ago. 1997.

_____. *Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.

LOPES, Oscar; SARAIVA, Antonio José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Rastro de Eva no Imaginário Ibérico: séculos XII a XVI*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1995.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

NASCIMENTO, Aires A. Milagres medievais. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da Literatura Galega e Portuguesa*. 2 ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Editora Caminho, 1993. p. 459-461.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

PICAZA, María Victoria Chico. *El Scriptorium de Alfonso X El Sabio*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. p. 1-7. Texto enviado pela autora.

PIPONNIER, Françoise. O universo feminino: espaços e objectos. Tradução Francisco G. Barba e Teresa Joaquim. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) *História das Mulheres – A Idade Média*. Lisboa: Afrontamento, 1991. p. 441-460.

PIZZORUSSO, Bertolucci V. Cantigas de Santa Maria. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da Literatura Galega e Portuguesa*. 2 ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Editora Caminho, 1993. p. 142-146.

SÁ, Léa Sílvia Braga de Castro. *Da criação à globalização: Michelangelo e o processo de recriação*. 2004. 145 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2004.

SCHAPIRO, Meyer. *Palabras, escritos e imágenes: semiótica del lenguaje*. Traducción de Carlos Esteban. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.

SERRANO, Matilde López. *Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio, Rey de Castilla*. 3 ed. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1987.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SOURIAU, Étienne. *Correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1983.

TAVANI, Giuseppe. *Ensaio portugueses: filologia e linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1988.

_____. *Trovadores e Jograis*. Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002.

VALBUENA, Angel Prat; AUGUSTÍN del Saz. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Barcelona: Juventud, 1956.

VIEIRA, Yara Frateschi. A Poesia Lírica Galego-Portuguesa. In. MASSAUD, Moisés (Dir.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1992. p. 25-53.

ZINK, Michel. Literatura (s). In. LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Coordenação e tradução Hilário Franco Júnior. v. II. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 79-93.

ANEXO

CANTIGA 71

[C]omo Santa Maria mostrou aa monja como dissesse brevement' "Ave Maria".

*Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos,
a Sennor que nos mostra | de como a loemos.*

E porend' un miragre | vos quero dizer ora
que fez Santa Maria, | a que nunca demora
a buscar-nos carreiras | que non fiquemos fora
do reyno de seu Fillo, | mais per que y entremos.
Se muito non amamos, gran sandeçe fazemos...

E direi dũa monga | que en un mōeste[i]ro
ouve, de santa vida, | e fillava lazeiro
en loar muit' a Virgen, | ca un gran livr' inteiro
rezava cada dia, | como nos aprendemos,
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

De grandes orações | sempre, noites e dias.
E sen esto rezava | ben mil Ave Marias,
por que veer podesse | a Madre de Mes[s]ias,
que os judeus atenden | e que nos ja avemos.
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

Tod' aquesto dizia | chorando e gemendo,
e suspirava muito, | mais rezava correndo
aquestas orações. | E poren, com' aprendo,
viu a Santa Maria, | com' agora diremos,
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

Dentro no dormidoiro | en seu leit' u jazia
por dormir mui cansada, | e pero non durmia.
Enton a Virgen Santa | ali ll' apareçia,
Madre de Jhesu-Cristo, | aquel en que creemos.
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

Quando a viu a monja, | espantou-se ja quanto,
mais a Virgen lle disse: | "Sol non prendas espanto,
ca eu soon aquela | que ás chamada tanto;
e sey ora mui leda, | e un pouco falemos."
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

Respos enton a monja: | "Virgen Santa, Reyn[n]a,
como veer quisestes | hũa monja mesquinna?
Esto mais ca mesura | foi, e porend' aginna
levade-nos con vusco, | que sen vos non fiquemos".
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

Disse Santa Maria: | "Esto farei de grado,
ca ja teu lugar tões | no Çeo apartado;
mais mentre fores viva, | un rezar ordinnado
che mostrarei que façás | ca ja que en sabemos.
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

Se tu queres que seja | de teu rezar pagada,
 u dizes la saude | que me foi enviada
 pelo angeo santo, | di-a as[s]essegada-
 mente e e non te coites; | ca certo cho dizemos
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

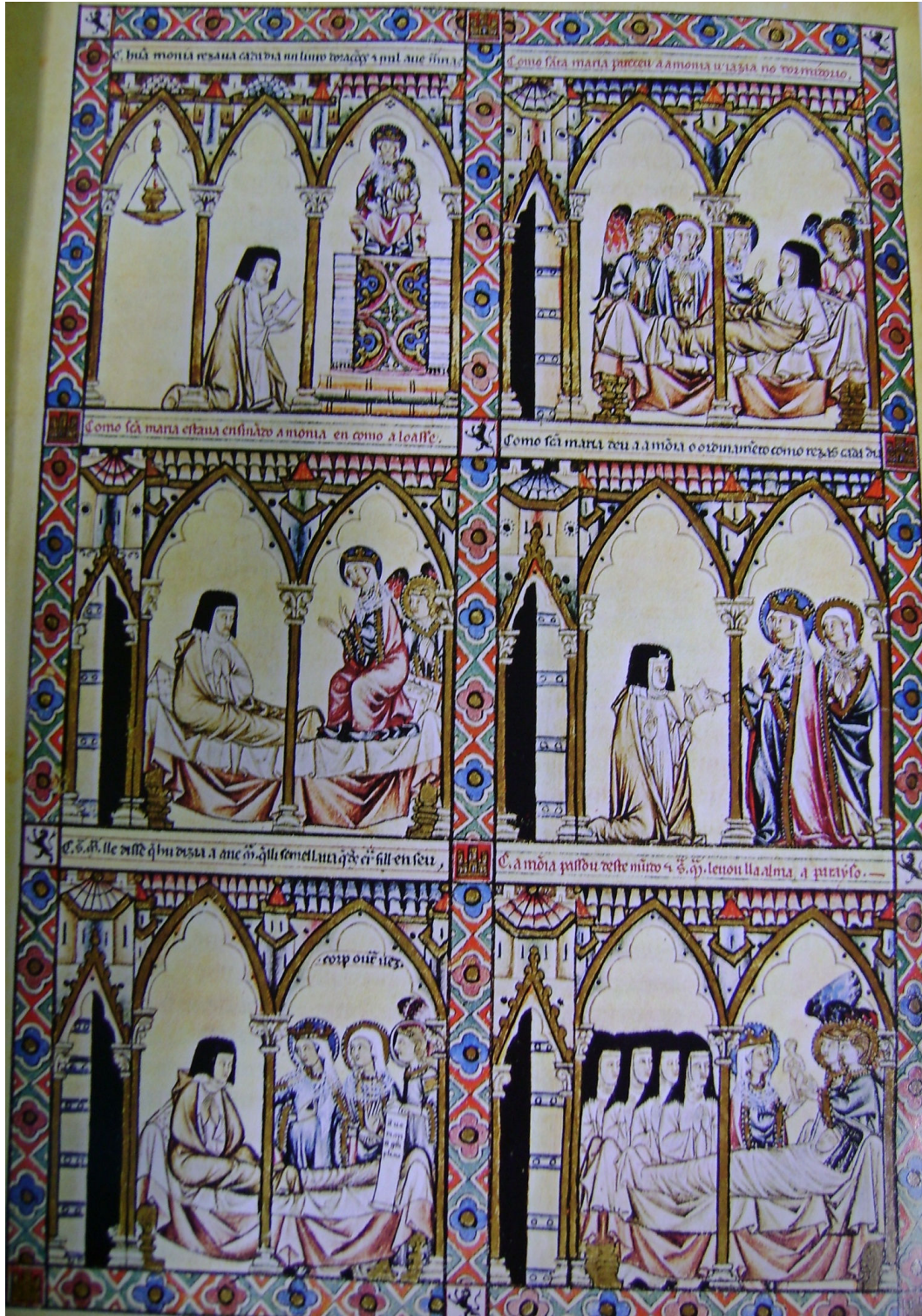
Que, quando falar ouço | como Deus foi comigo,
 tan gran prazer ey ende, | amiga, que che digo
 que enton me semella | que Deus Padr' e amigo
 e Fill' en nosso corpo | outra vez ben tēemos.
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

E poren te rogamos | que fíles tal maneyra
 de rezares mui passo, | amiga compan[n]eyra,
 e duas partes leixa | e di ben a terçeira,
 de quant' ante dizias, | e mais t' end' amaremos.”
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

Pois dit' ouve esto, foi-sse | a Virgen groriosa;
 e dess enton a monja | sempre muit' omildosa-
 mente assi dizia | como ll' a Piadosa
 mostrara que dissesse, | daquesto non dultemos.
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

Ca sempr' “Ave Maria” | mui ben e passo disse;
 e quando deste mundo | quis Deus que se partisse,
 fez levar a ssa alma | ao Çeo, u visse
 a ssa bēeita Madre, | a que loores demos.
Se muito non amamos, | gran sandeçe fazemos...

(AFONSO X, 1959, p. 209-211)



Miniatura da cantiga 71
 Fonte: AFONSO X (1979)

CANTIGA 58

Como Santa Maria desviou aa monja que se non fosse
con un cavaleiro con que posera de ss' ir.

*De muitas guisas nos guarda de mal
Santa Maria, tan muyt' é leal.*

E dest' un miragre vos contarei
que Santa Maria fez, com' eu sei,
dũa monja, segund' escrit' achei,
que d' amor lle mostrou mui gran sinal.
De muitas guisas nos guarda de mal...

Esta monja fremosa foi assaz
e tñia ben quant' en regla jaz,
e o que a Santa Maria praz,
esso fazia senpr' a comunal.
De muitas guisas nos guarda de mal...

Mas lo demo, que dest' ouve pesar,
andou tanto pola fazer errar
que a troux' a que ss' ouve de pagar
dun cavaleiro; e pos preit' atal
De muitas guisas nos guarda de mal...

Con ele que sse foss' a como quer,
e que a fil[]asse pois por moller
e lle déss' o que ouvesse mester;
e pos de s'ir a el a un curral
De muitas guisas nos guarda de mal...

Do mõeiteir'; e y a atendeu.
Mas en tant' a dona adormeçe
e viu en vijon, ond' esterreçe
con mui gran pavor que ouve mortal.
De muitas guisas nos guarda de mal...

Ca sse viu sobr' ur poç' aquela vez,
estreit' e fond' e mais negro ca pez,
e o demo, que a trager y fez,
deita-la quis per i no infernal
De muitas guisas nos guarda de mal...

Fogo, u mais de mil vozes oyu
d' omes e muitos tormentar y viu;
e con med' a poucas xe lle partiu
o coração, e chamou: Sennor, val
De muitas guisas nos guarda de mal...

Santa Maria, que Madr' es de Deus,
ca sempre punnei en faze-los teus
mandamentos, e non cates los meus
pecados, ca o teu ben nunca fal.”

De muitas guisas nos guarda de mal...

Pois esto disse, foi-ll' aparecer
 Santa Maria e mui mal trager,
 dizendo-lle: “Venna-ch' or' acorrer
 o por que me deitast', e non m' en cal.”

De muitas guisas nos guarda de mal...

Esto dito, un diaboo a puxou
 dentro no poç'; e ela braadou
 por Santa Maria, que a sacou
 del, a Reynna nobre spiritual.

De muitas guisas nos guarda de mal...

Des que a pos fora, disse-ll' assi:

“Des oge mais non te partas de mi
 nen de meu Fillo, e se non, aqui
 te tornarei, u non averá al.”

De muitas guisas nos guarda de mal...

Pois passou esto, acordou enton
 a monja, tremendo-ll' o coraçõ;
 e con espanto daquela vijon
 que vira, foi logo a un portal

De muitas guisas nos guarda de mal...

U achou os que fezera vīyr
 aquele con que posera de ss' ir,
 e disse-lles: “Mal quisera falir
 en leixar Deus por ome terrēal.

De muitas guisas nos guarda de mal...

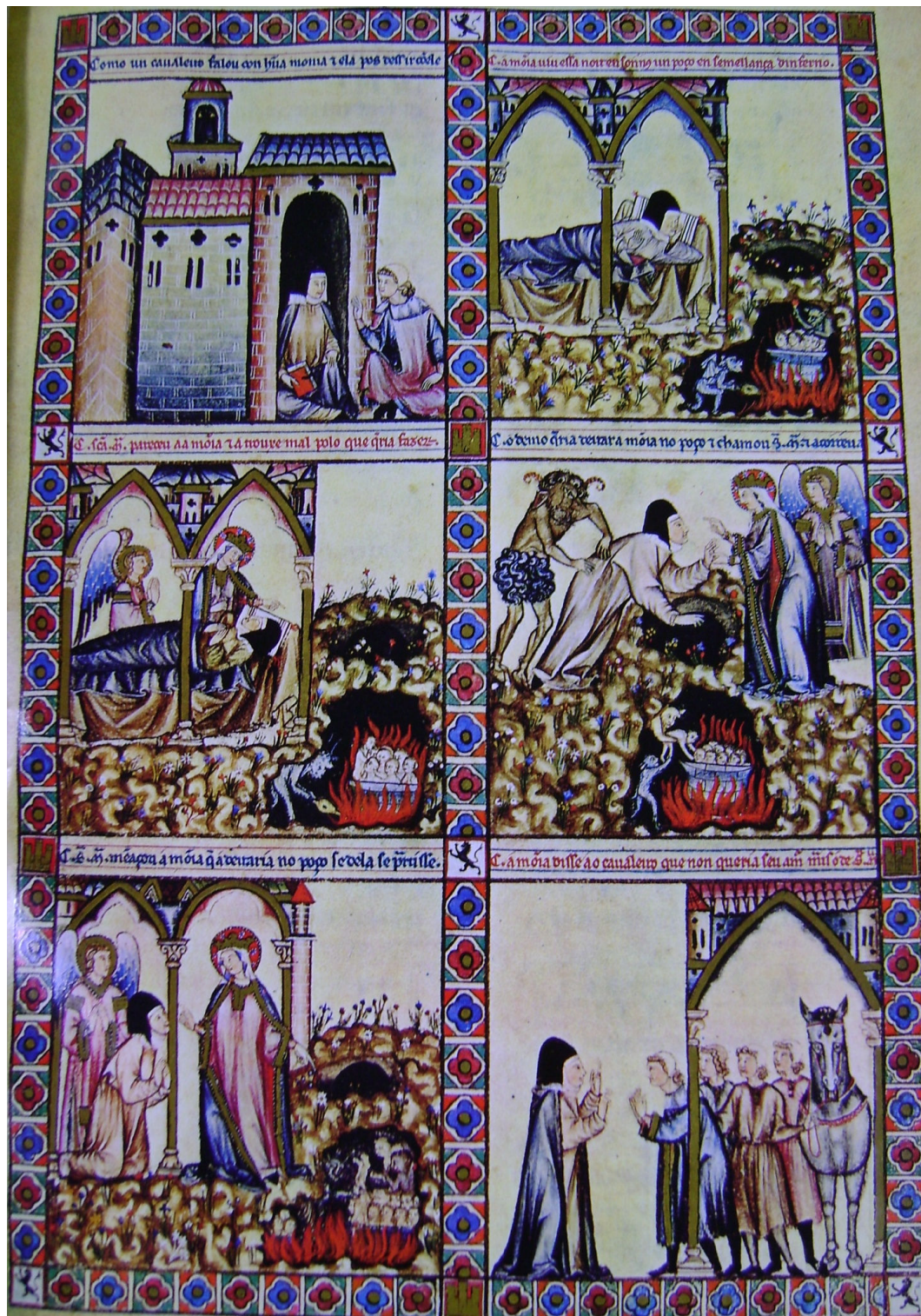
Mais, se Deus quiser, esto non será,
 nen fora daqui non me veerá
 ja mais null' ome; e ide-vos ja,
 ca non quer' os panos neno brial.

De muitas guisas nos guarda de mal...

Nen mentre viva nunca amador
 averei, nen non quer' eu outr' amor
 senon da Madre de Nostro Sennor,
 a Santa Reyn[n]ja celestial.”

De muitas guisas nos guarda de mal...

(AFONSO X, 1959, p. 166-168)



Miniatura da cantiga 58
 Fonte: AFONSO X (1979)

CANTIGA 59

Como o Crucifisso deu a palmada aa onrra de sa Madre aa monja
de Fontebrar que posera de ss' ir con seu entendedor.

*Quena Virgen ben servir
nunca poderá falir.*

E daquesto un gran feito
dum miragre vos direi
que fez mui fremos' afeito
a Madre do alto Rey,
per com' eu escrit' achey,
se me quiserdes oyr.
Quena Virgen ben servir...

Esto foi dũa donzela
que era en Fontebrar
monja, fremosa e bela,
que a Virgen muit' amar
sabia, se Deus m' anpar.
Mais quis da orden sayr
Quena Virgen ben servir...

Con un cavaleir' aposto
e fremos' e de bon prez,
e non catou seu dẽosto,
mais como moller rafez
quisiera ss' ir dessa vez.
Mais nona quis leixar ir
Quena Virgen ben servir...

A Virgen Santa Maria,
a que mui de coraçon
saudava noit' e dia
cada que sa oraçon
fazia, e log' enton
ya beyjar, sen mentir,
Quena Virgen ben servir...

Os pees da Majestade
e dun Crucifiss' assi,
que y de gran santidade
avia, com' aprendi.
E pois s' ergia dali,
ya as portas abrir.
Quena Virgen ben servir...

Da ygreg', e sancristãa
era, com' oý dizer,
do logar, e a campãa
se fil[l]ava a tanger
por s' o convento erger
e a sas oras oýir.

Quena Virgen ben servir...
 Fazend' assi seu offiço,
 mui gran tenp' aquest' usou,
 atêes que o proviço
 a fez que se namorou
 do cavaleir', e punnou
 de seu talante comprir.
Quena Virgen ben servir...

E porend' hũa vegada
 a meya noite s' ergeu
 e, com' era costumada,
 na ygreja se meteu
 e à omagen correu
 por se dela espedir.
Quena Virgen ben servir...

E ficando os gêollos,
 disse: “Con graça, Sennor.”
 Mas chorou logo dos ollos
 a Madre do Salvador,
 en tal que a pecador
 se quisesse repentir.
Quena Virgen ben servir...

Enton s' ergeu a mesquinna
 por s' ir log' ante da luz;
 mas o Crucifiss' aginna
 tirou a mão da cruz
 e, com' ome que aduz,
 de rrijo a foi ferir.
Quena Virgen ben servir...

E ben cabo da orel[1]a
 lle deu orellada tal
 que do cravo a semella
 teve sempre por sinal,
 por que non fezesse mal
 nen s' assi foss' escarnir.
Quena Virgen ben servir...

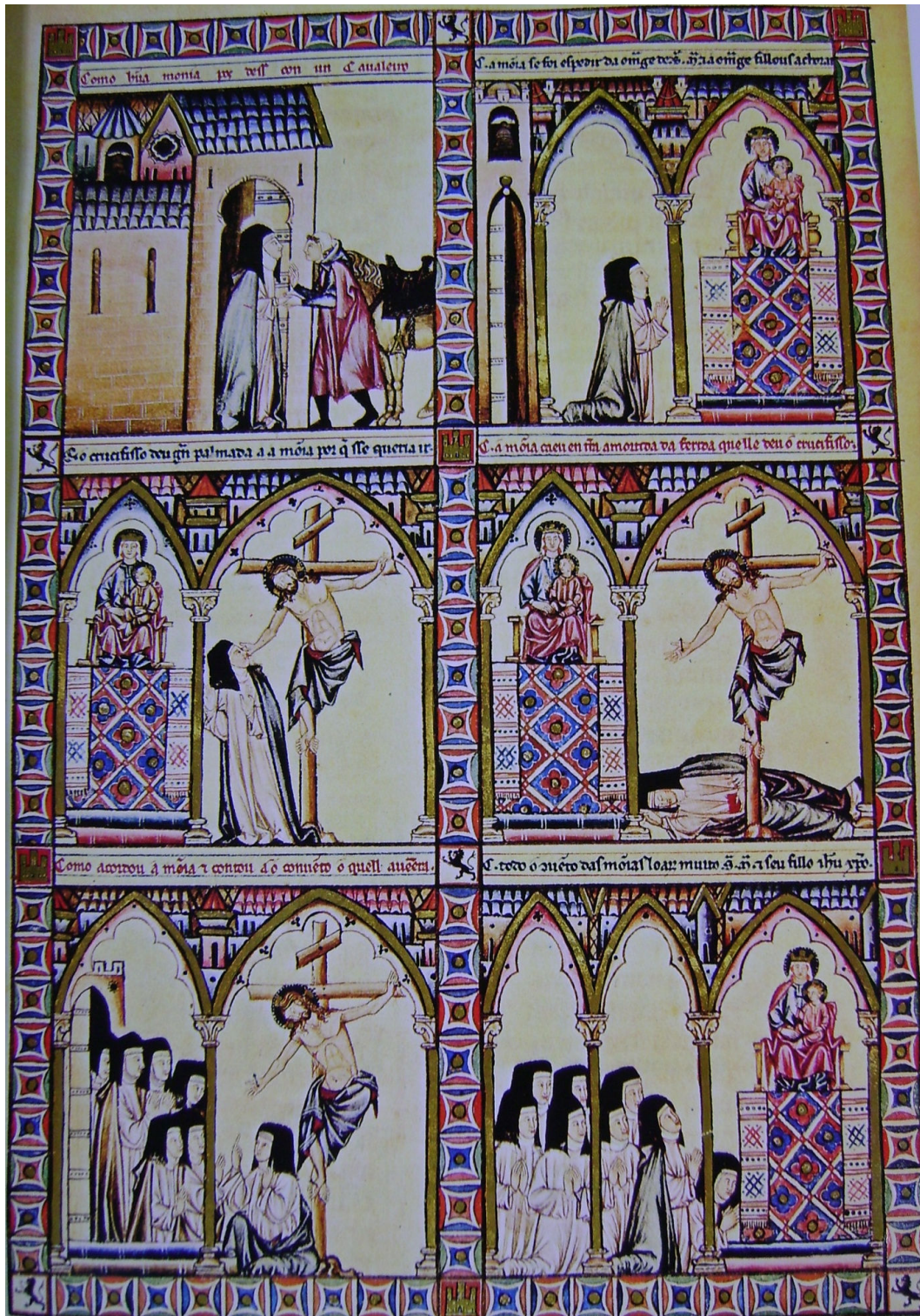
Desta guisa come morta
 jouve tolleita sen sen,
 trôes o convent' a porta
 britou; e espantou-s' en
 quand' ela lles contou quen
 a feriu pola partir
Quena Virgen ben servir...

Do grand' erro que quisera
 fazer, mais que non quis Deus
 nena sa Madre, que fera-
 mente quer guarda-los seus,
 segun Lucas e Matheus
 e os outros escrever

Quena Virgen ben servir...

Foron. Porend' o convento
se pararon log' en az,
u avia mil e çento
donas, todas faz a faz,
e cantando ben as[s]az
est' a Deus foron graçir.
Quena Virgen ben servir...

(AFONSO X, 1959, p. 169-172)



Miniatura da cantiga 59
 Fonte: AFONSO X (1979)

CANTIGA 07

Esta é como Santa Maria livrou a abadessa prenne,
que adormecera ant' o seu altar chorando.

*Santa Maria amar
devemos muit' e rogar
que a ssa graça ponna
sobre nos, por que errar
non nos faça, nen peccar,
o demo sen vergonna.*

Porende vos contarey
dun miragre que achei
que por hũa badessa
fez a Madre do gran Rei,
ca, per com' eu apres' ei,
era-xe sua essa.
Mas o demo enartar-
a foi, por que emprennar-
s' ouve dun de Bolonna,
ome que de recadar
avia e de guardar
seu feit' e sa besonna.
Santa Maria amar...

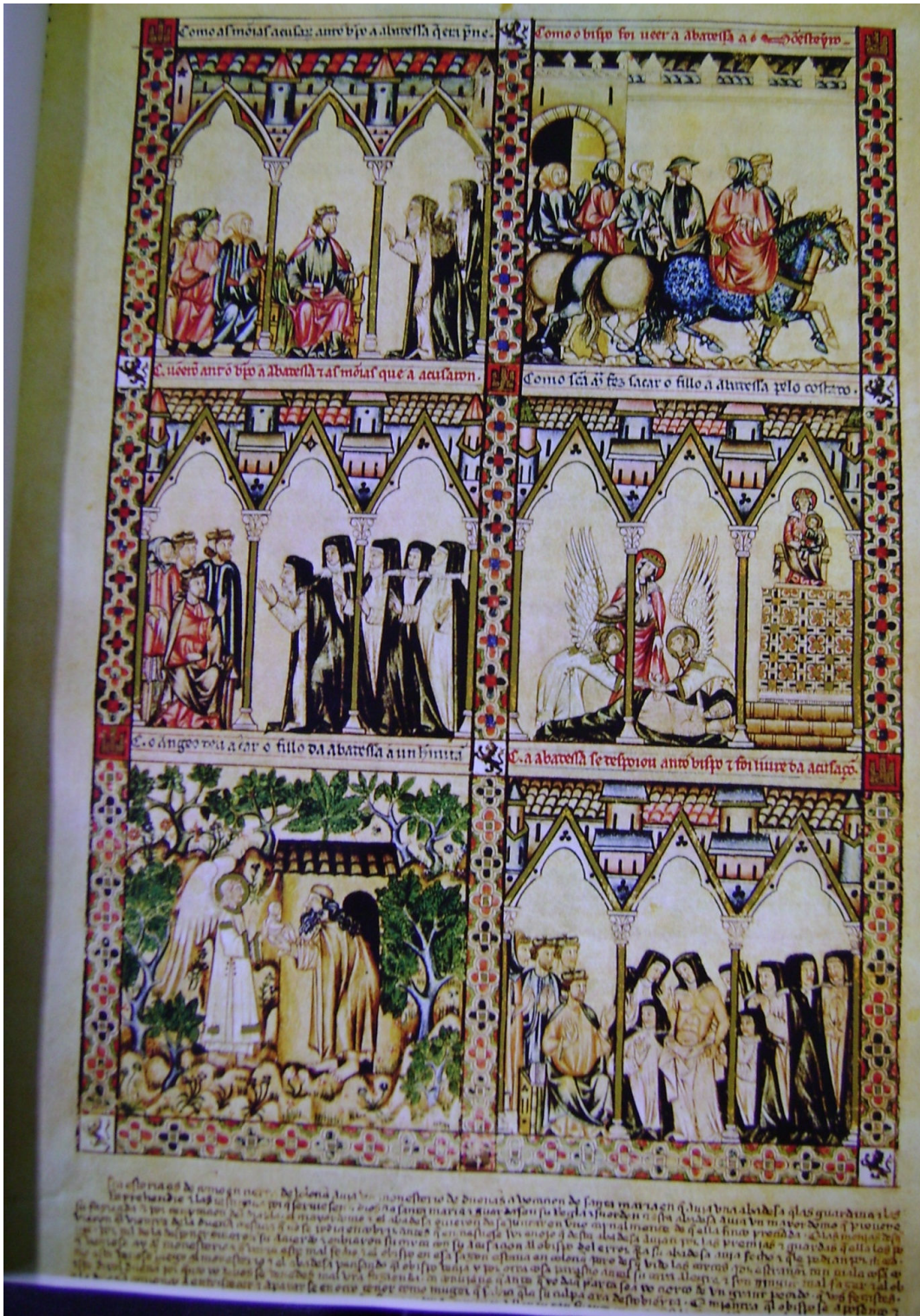
As monjas, pois entender
foron esto e saber,
ouveron gran lediça;
ca, porque lles non sofrer
queria de mal fazer,
avian-lle mayça.
E fórona acusar
ao Bispo do logar,
e el ben de Colonna
chegou y; e pois chamar-
a fez, vëo sen vagar,
leda e mui risonna.
Santa Maria amar...

O Bispo lle diss' assi:
“Dona, per quant' aprendi,
mui mal vossa fazenda
fezestes; e vin aqui
por esto, que ante mi
façades end' emenda.”
Mas a dona sen tardar
a Madre de Deus rogar
foi; e, come quen sonna,
Santa Maria tirar-
lle fez o fill' e criar-
lo mandou en Sanssonna.
Santa Maria amar...

Pois s' a dona espertou

e se guarida achou,
log' ant' o Bispo vëo;
e el muito a catou
e desnua-la mandou;
e pois lle vvyu o sêo,
começou Deus a loar
e as donas a brasmar,
que eran d'ordin d'Onna,
dizendo: “Se Deus m'anpar,
por salva poss' esta dar,
que non sei que ll'aponna.”
Santa Maria amar...

(AFONSO X, 1959, p. 24-25)



Miniatura da cantiga 7
 Fonte: AFONSO X (1979)

CANTIGA 94

[E]sta é como Santa Maria serviu en logar da monja
que sse foi do mōesteiro.

*De vergonna nos guardar
punna todavia
e de falir e d'errar
a Virgen Maria.*

E guarda-nos de falir
e ar quer-nos encobrir
quando en erro caemos;
des i faz-nos repentir
e a emenda vīr
dos pecados que fazemos.
Dest' un miragre mostrar
En un' abadia
quis a Reynna sen par,
santa, que nos guia.
De vergonna nos guardar...

Hũa dona ouv' ali
que, per quant' eu aprendi,
era menynna fremosa,
demais sabia assi
têer sa orden, que ni-
hũa atan aguçosa
era d' i proveytar
quanto mais podia;
e poren lle foran dar
a tesoureria.
De vergonna nos guardar...

Mai-lo demo, que prazer
non ouv' en, fez-lle querer
tal ben a un cavaleiro,
que lle non dava lezer,
tra en que a foi fazer
que sayu do mōesteiro;
mais ant' ela foi leixar
chaves, que tragia
na cinta, ant' o altar
da en que criya.
De vergonna nos guardar...

“Ay, Madre de Deus”, enton
diss' ela en ssa razon,
“leixo-vos est' encomenda,
e a vos de coraçon
m' acomend'.” E foi-ss', e non
por ben fazer sa fazenda,
con aquel que muit' amar
mais ca si sabia,
e foi gran tempo durar

con el en folia.

De vergonna nos guardar...

E o cavaleyro fez,
 poi-la levou dessa vez,
 en ela fillos e fillas;
 mais la Virgen de bon prez,
 que nunca amou sandez,
 emostrou y maravillas,
 que a vida estrannar
 lle fez que fazia,
 por en sa claustra tornar,
 u ante vivia.

De vergonna nos guardar...

Mais enquant' ela andou
 con mal sen, quanto leixou
 aa Virgen comendado
 ela mui ben o guardou,
 ca en seu logar entrou
 e deu a todo recado
 de quant' ouv' a recadar,
 que ren non falia,
 segundo no semellar
 de quena via.

De vergonna nos guardar...

Mais pois que ss' ar[r]epentiu
 a monja e se partiu
 do cavaleiro mui cedo,
 nunca comeu nen dormyu,
 tro o mōesteyro viu.
 E entrou en el a medo
 e fillou-ss' a preguntar
 os que connocia
 do estado do logar,
 que saber queria.

De vergonna nos guardar...

Disseron-ll' enton sen al:
 “Abadess' avemos tal
 e priol' e tesoureira,
 cada hũa delas val
 muito, e de ben, sen mal,
 nos fazen de gran maneira.
 Quand' est' oyu, a sinar
 logo se prendia,
 porque ss' assi nomear
 con elas oya.

De vergonna nos guardar...

E ela, con gran pavor
 tremendo e sen coor,
 fuisse pera a eigreja;
 mais la Madre do Sennor

Ile mostrou tan grand' amor,
– e poren bẽeita seja –
que as chaves foi achar
u postas avia,
e seus panos foi fillar
que ante vestia.

De vergonna nos guardar...

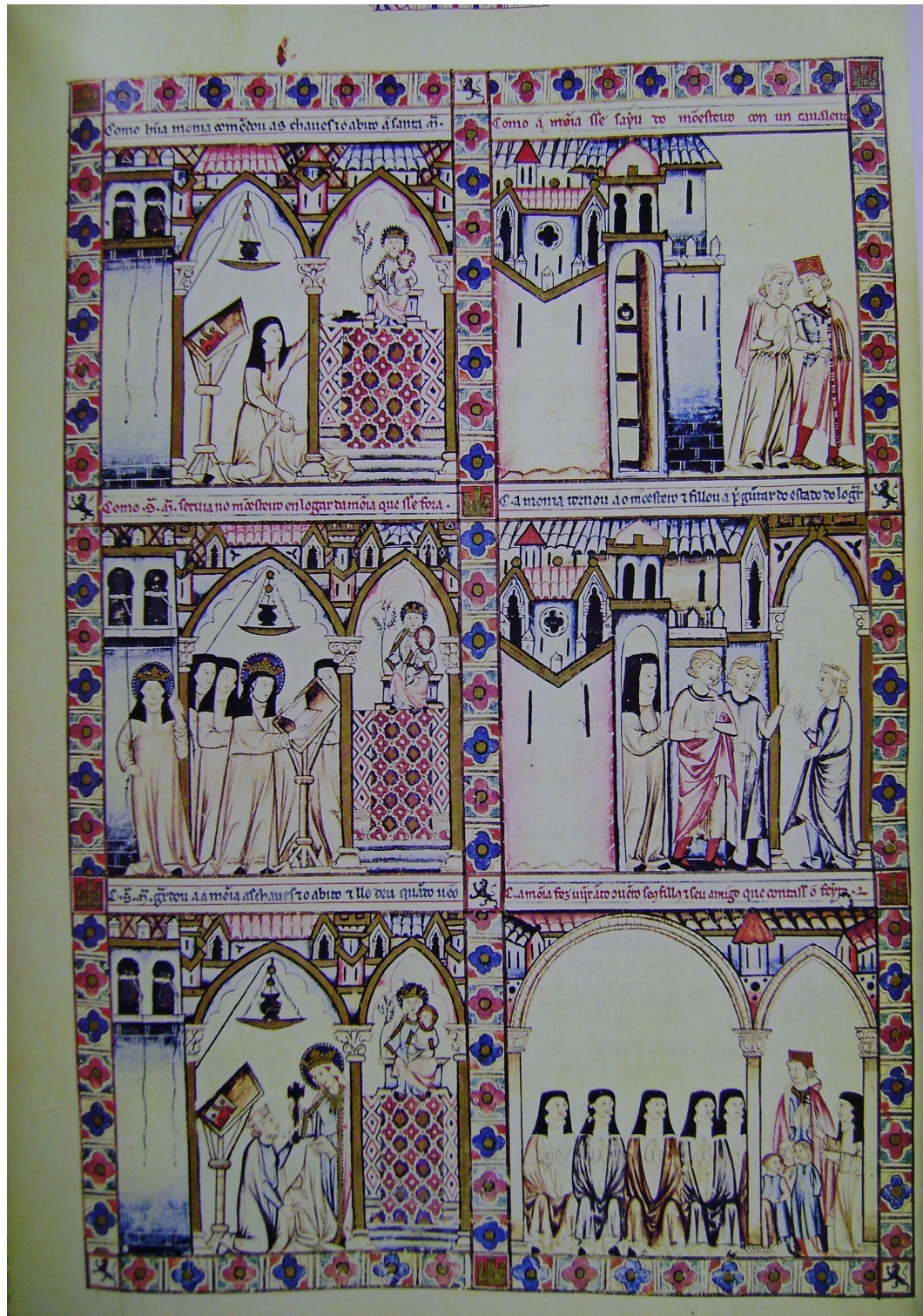
E tan toste, sen desden
e sen vergonna de ren
aver, juntou o convento
e contou-lles o gran ben
que lle fezo a que ten
o mund' en seu mandamento;
e por lles todo provar
quanto lles dizia,
fez seu amigo chamar,
que llo contar ya.

De vergonna nos guardar...

O convent' o por mui gran
maravilla tev', a pran,
pois que a cousa provada
viron, dizendo que tan
fremosa, par San Johan,
nunca lles fora contada;
e fillaron-ss' a cantar
con grand' alegria:
“Salve-te, Strela do Mar,
Deus, lume do dia.”

De vergonna nos guardar...

(AFONSO X, 1959, p. 268-271)



Miniatura da cantiga 94
 Fonte: AFONSO X (1979)

CANTIGA 55

Esta é como Santa Maria serviu pola monja que se fora |
do mōesteyro e e lli criou o fillo que fezera alá andando.

*Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,
que mui d' anvidos s' assanna | e mui de grado perdõa.*

Desto direi un miragre | que quis mostrar en Espanna
a Virgen Santa Maria, | piadosa e sen sanna,
por hũa monja, que fora | fillar vida d' avol manna
fora de seu mōesteiro | con un preste de corõa.
Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Esta dona mais amava | d'outra ren Santa Maria,
e porend' en todo tempo | sempre sas oras dizia
mui ben e conpridamente, | que en elas non falia
de dizer prima e terça, | sesta, vespervas e nõa.
Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Compretas e madodinnos | ben ant' a ssa majestade.
Mais o demo, que sse paga | pouco de virgĩidade,
fez, como vos eu ja dixei, | que sse foi con un abade,
que a por amiga teve | un mui gran tenp' en Lisbõa.
Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Ambos assi estiveron | ta que ela foi prennada;
enton o crerig' astroso | leixou-a desanparada,
e ela tornou-sse logo | vergonnosa e coitada,
andando senpre de noite, | come sse fosse ladrõa.
Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

E foi ao mōesteiro | ali onde sse partira,
e falou-ll' a abadessa, | que a nunca mēos vira
ben des que do mōesteiro | sen ssa lecença sayra,
dizendo: “Por Deus, mia filla, logo aa terça sõa.”
Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

E ela foi fazer logo | aquilo que lle mandava;
mas de que a non achavan | mēos sse maravillava,
e dest' a Santa Maria | chorando loores dava,
dizendo: “Bẽeita eras, | dos pecadores padrõa.”
Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Estas loores e outras | a Santa Maria dando
muitas de noit' e de dia, | fois-sse-ll' o tempo chegando
que avia d'aver fillo; | e enton sse foi chorando
pera a ssa majestade, | e como quen sse razõa
Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Con sennor, assi dizia, | chorando mui feramente:
“Mia Sennor, eu a ti venno | como moller que se sente
de grand' erro que á feito; | mas, Sennor, venna-ch' a mente
se che fiz algun serviço, | e guarda-me mia pessõa

Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Que non caia en vergonna, | Sennor, e alma me guarda
que a non lev' o diablo | nen eno inferno arda.
Esto con medo cho peço, | ca eu sãõ mui covarda
de por nulla ren rogar-te, | mas peço-ch' esto por dõa”.

Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Quand' ela est' ouve dito, | chegou a Santa Reÿa
e ena coita da dona | pos logo ssa meezynna,
e a un angeo disse: | “Tira-ll' aquel fill' agynna
do corp' e criar-llo manda | de pan, mais non de borõa.”

Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Foi-ss' enton Santa Maria, | e a monja ficou sãa;
e cuidou achar seu fillo, | mais en seu cuidar foi vãa,
ca o non viu por gran tempo, | senon quand' era ja cãa,
e por el foi mas coitada | que por seu fill' é leõa.

Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Mais depois assi ll' avẽo | que, u vespervas dizendo
estavan todas no coro | e ben cantand' e leendo,
viron entrar y un moço | mui fremsõo correndo,
e cuidaron que fill' era | d' infançon e d' infançõa.

Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

E pois entrou eno coro, | en mui bõa voz e crara
começou: “Salve Regina”, | assi como lle mandara
a Virgen Santa Maria | que o gran tempo criara,
que aos que ela ama | por ll' errar non abaldõa.

Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

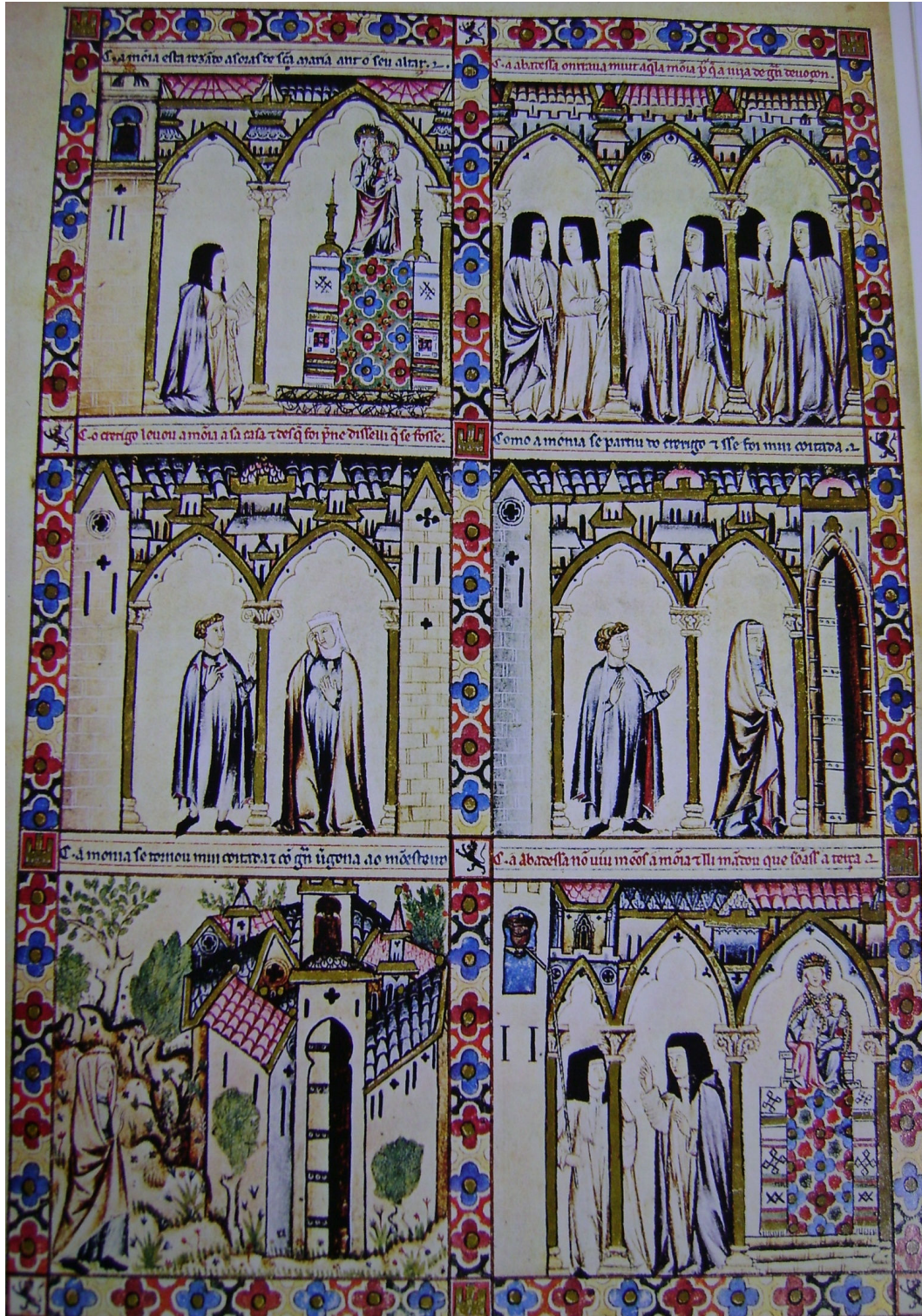
A monja logo tan toste | connoceu que seu fill' era,
e el que era ssa madre; | e a maravilla fera
foi enton ela mui leda | poi-ll' el diss' onde vëera,
dizendo: “Tornar-me quero, | e leixade-m' yr, varõa.”

Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

Mantenent' aqeste feito | soube todo o convento,
que eran y ajuntadas | de monjas mui mais ca cento,
e loaron muit' a Virgen | por aqeste cousimento
que fezera, cujos feitos | todo o mund' apregõa.

Atant é' Santa Maria | de toda bondade bõa,...

(AFONSO X, 1959, p. 157-159)



Miniatura da cantiga 55, primeira página
 Fonte: AFONSO X (1979)



Miniatura da cantiga 55, segunda página
 Fonte: AFONSO X (1979)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)