

DOIS PERFIS FEMININOS NA PRODUÇÃO POÉTICA DE D. ALFONSO X. ESTUDO DO TEXTO E DA IMAGEM

Carlos Henrique Durlo¹
Universidade Estadual de Maringá

Clarice Zamonaro Cortez²
Universidade Estadual de Maringá

Recebido: 31/03/2016 Aprovado: 17/12/2016
--

Resumo: O presente artigo objetiva apresentar dois perfis femininos em *Cantigas de Santa Maria*, em especial as de *loor* (louvor) e as cantigas de amor na produção poética de Dom Alfonso X, o Rei Sábio. A metodologia consistiu em uma pesquisa bibliográfica teórica, histórica e literária, permitindo-nos eleger uma *cantiga de loor* e sua respectiva iluminura pertencente ao cancionero mariano e uma *cantiga de amor*, do *Cancioneiro Profano*, da edição organizada por Juan Paredes. Foram selecionadas a cantiga de número 60, *Esta é de loor de Santa Maria, do departamento que á entre Ave e Eva*, cujo perfil inspira-se na figura da Virgem Maria, modelo de beleza e virtude e a cantiga de amor XII, *Ben sabia eu, mia senhor*, que apresenta o sujeito lírico, o trovador, na condição de vassalo e sofredor pela insensibilidade da senhora (*mia senhor*) da mais alta classe social. Apoiados teoricamente nos pressupostos de Lapa (1973), Leão (2007; 2011) e Paredes (2010), consideramos que o texto literário e as iluminuras da cantiga de louvor priorizam o perfil feminino religioso a ser seguido pela mulher comum do século XIII e os versos da cantiga de amor configuram o perfil da mulher rica e poderosa, indiferente ao sofrimento amoroso do trovador.

Palavras-chave: Perfis femininos; Cantigas de *loor*; Cancioneiro Profano.

TWO FEMALE PROFILES IN D. ALFONSO X'S POETIC PRODUCTION. A STUDY OF TEXT AND IMAGE

Abstract: The present article have the objective to analyze the feminine profile in the *Saint Mary Songbook*, specially the *Praise Songs* and the *Profane Songbook* (love songs) of the King Alfonso X, the sapient king. The methodology used was the bibliographic research and structural, interpretative and historical analysis, of a praise poem and the respective medieval illuminations belonging to the *Saint Mary Songbook* and a love song selected from the *Profane Songbook*, organized from Juan Paredes. We present an analysis of the song number 60, *Esta é de loor de Santa Maria, do departamento que á entre Ave e Eva* and its corresponding illumination. The love song number XII, *Ben sabia eu, mia senhor* Supported theoretically in Lapa (1973), Leão (2007; 2011) and Paredes (2010). It observed by the literary text and the respective illuminations, which follows the verbal narrative of the songbook. The feminine religious profile valorization, being the Virgin Mary the model of beauty, virtue, perfection and singularity to follow by the common women of the XIII Century and in the love song, the rich, powerful and indifferent person to the minstrel passion.

Keywords: Feminine Profile; *Praise Songs*; *Profane Songbook*.

¹ E-mail: carlos.durlo@gmail.com.

² E-mail: zamonaro@teracom.com.br.

Introdução

A religiosidade³ permeia a vida do ser humano, em especial na Idade Média, quando o ideal de vida do homem era, em sua essência, teocêntrico.⁴ A devoção de diversos grupos sociais, registrada nos versos das cantigas de romaria, originárias do Ocidente da Península Ibérica, revela a grande influência religiosa, política e econômica da Igreja Católica, bem como no louvor que era atribuído à Virgem, principalmente nos versos de cantigas de louvor, em que o trovador louva Maria, atribuindo-lhe inúmeros adjetivos e predicados, tais como formosa, boa e de grande poder, como registra a cantiga *Esta é de loor de Santa Maria, com' é fremosa e bõa e á gran poder* (CSM 10).

A Virgem era a intercessora para o fiel, a ponte de mediação entre o céu e a terra, era ela quem ouvia as preces do filho suplicante e ao Senhor as levava. O culto mariano, atualmente, possui convergência e semelhança absolutas, evidenciadas pelas romarias e celebrações religiosas comemorativas na Igreja, como por exemplo Nossa Senhora de Fátima (13 de maio), Nossa Senhora de Lourdes (11 de fevereiro) entre outras. Nesse sentido, há uma identificação da concepção religiosa com a cantiga de amor, quando o trovador se dirige à senhora e não ao senhor. Lapa⁵ esclarece que “o que não deixa de ser curioso é que há efetivamente um paralelismo perfeito entre a atitude do cristão prosternado aos pés da Virgem, e a do amador, deitado aos pés da dona.” A preferência do trovador pela dona era de ordem social e estética e não por questões contrárias à doutrina católica.

Como músico e poeta, a D. Alfonso X foram atribuídas mais de quatrocentas cantigas, escritas em galaico-português. Os versos louvam e descrevem os milagres que tiveram a intervenção de Maria, constituindo-se um dos mais importantes acervos poéticos de toda a Idade Média. De acordo com Ferreira,⁶ as *Cantigas de Santa Maria*, ricas de beleza melódica e rígidas de paralelismo poético, distinguem-

³ Do latim *Religiositate*. Qualidade de religioso. Disposição ou tendência para a religião ou as coisas sagradas. Cf: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1480.

⁴ FERREIRA, Maria Hema Tarracha. **Poesia e prosa medievais**. Lisboa: Ulisséia, 1988.

⁵ LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa** – época medieval. Coimbra: Coimbra, 1973. p. 23.

⁶ FERREIRA, M. H. T. Op. Cit.

se do *Cancioneiro Profano* pela notação musical e ilustração. No entanto, apenas alguns itens das partituras chegaram ao nosso conhecimento. O estilo poético do monarca influenciou a escrita musical e poética de seu neto, D. Dinis, rei de Portugal. No que se refere ao *Cancioneiro Profano*, diante do monumental conjunto de 420 cantigas religiosas, sua composição consta de 44 cantigas, sendo que 39 pertencem ao gênero satírico, quatro cantigas de amor, uma cantiga de louvor e uma cantiga de amigo, cuja autoria tem sido muito discutida.

Em todas as manifestações artísticas e filosóficas da Idade Média, é possível observar a presença do mote religioso, tema principal revelado nas *Cantigas de Santa Maria*, além do louvor à Virgem, o relato de sua beleza e de seus milagres. As cantigas de amor (profanas e originárias da Provença) revelam a postura da mulher nobre e casada, também possuidora de beleza física e moral. Na maioria dos textos, ela se mostra indiferente ao amor revelado pelo trovador, causando-lhe grande sofrimento. Na Provença, concebia-se o amor como um culto, quase uma religião, com os seus direitos e leis que formavam como que um código do perfeito amante. Apresentava três características: supremacia da mulher, amor à margem do casamento e fingimento de amor. Esse sentimentalismo amoroso constituiu a fonte de todo o lirismo europeu dos séculos posteriores, alguns trovadores levaram-no à toda parte, viajando por cortes de reis e senhores feudais.

Presentifica-se, assim, a valorização do ser feminino em uma época em que a mulher é vista com inferioridade em relação ao homem, conforme registram os textos do *Cancioneiro Profano*, de D. Alfonso X.

O nosso estudo apresenta cinco tópicos em seu desenvolvimento, a saber: (1) Cantigas de Santa Maria; (1.1) Cantigas de louvor; (2) Cantigas profanas: a cantiga de amor; (3) Dom Alfonso X: breve histórico; (4) O culto à Maria e os perfis femininos nas cantigas de louvor e no *Cancioneiro Profano*; (4.1) Poesia e Imagem; (4.1.1) Cantiga de amor XII; (4.1.2) CSM 60 – *Esta é de loor de Santa Maria, do departamento que á entre Ave e Eva* e iluminura correspondente.

1. Cantigas de Santa Maria

Na Baixa Idade Média (séculos XI-XV), de acordo com Segismundo Spina,⁷ encontramos três diferentes tipos de formas literárias: literatura empenhada; literatura semi-empenhada e literatura de ficção.⁸ Spina,⁹ assim define cada uma das formas literárias:

Empenhada, no sentido em que uma intenção pedagógica, didática, apologética, missionária, edificante, preside a sua elaboração. [...] Por *semi-empenhada* entendemos um tipo de produção literária de feição intermediária, dirigida por intenções satíricas mas já com evidentes propósitos artísticos, e cujas formas mais representativas são os poemas líricos dos goliardos, a poesia alegórica (*Roman de Renart*, *Roman de la Rose*, *Divina Comédia*), os *fabliaux* e o teatro cômico. [...] A *literatura de ficção* [...] estaria representada pela poesia épica (as sagas escandinavas, as canções de gesta francesa e o *Nibelunglied* alemão), pela *lírica trovadoresca*, pela poesia narrativa romancística (as *baladas*) e pela *narrativa novelesca* (o romance cortês, cavalheiresco, o romance de aventura e a novela erótico sentimental).

No entanto, é a literatura de ficção que nos interessa, pois esta “consiste numa produção de evidentes intuitos estéticos”,¹⁰ levando-se em conta, como afirma Spina,¹¹ que “a lírica trovadoresca constitui, com o romance cortês, os dois maiores acontecimentos literários do século XII [...] pela capacidade de aclimação e difusão nas literaturas de quase toda a Europa”, comportando um número considerável de espécies poéticas, como é o caso das *Cantigas de Santa Maria*.

A produção lírica é composta estruturalmente por um estribilho seguido de um número variável de estrofes compostas de três versos monorrimos, mais um verso de rima igual à do estribilho. Ou seja: AA / bbba / (AA) / ccca / (AA) / etc. Esse esquema foi largamente utilizado nas *Cantigas de Santa Maria*. Guillaume de Machaut operou uma revolução poética inigualável, que consiste na sobreposição do ritmo poético ao melódico. Há, a partir de então, uma renovação na métrica francesa, o que exige um laborioso exercício técnico, dando ao poeta lugar de

⁷ SPINA, S. **Iniciação na Cultura Literária Medieval**. Rio de Janeiro: Grifo, 1973. p. 17.

⁸ De acordo com Spina (Op. Cit., p. 17), “a maioria dos historiadores da literatura medieval adota um critério sociológico: literatura cortês, literatura burguesa e literatura religiosa, classificação muito mais cômoda evidentemente, e válida, se virmos que a organização social na Idade Média é bem definida e constante na sua estrutura”.

⁹ SPINA, S. Op. Cit., p. 17.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ibidem. p. 22.

Trovador ou Trovadeiro. Assim, criam-se as funções especializadas: “o poeta compõe a letra, ficando a cargo do músico a melodia. A poesia deixa de ser *cantada* para se tornar *cantável*”.¹²

Nos séculos XII e XIII, a Igreja teve um papel fundamental na modificação da temática literária medieval, criando uma literatura cavalheiresca, registrada nas novelas de cavalaria, como em *A Demanda do Santo do Graal*. Um século mais tarde, os dominicanos, encarregados da perseguição aos hereges do Sul da França, desvirtuam, a mando da Igreja, a índole pagã do movimento trovadoresco e, instituem, por volta de 1209, o extermínio dos albigenses e a Virgem Maria como tema literário. Dentre os inúmeros temas da ficção medieval, como a Morte e a Fortuna, o culto à Maria foi propagado ao longo de toda a Idade Média, opondo-se ao tema da Morte, encarnando o princípio do Bem e passando a simbolizar a vida, a esperança e a piedade. De acordo com Spina:

O tema da Virgem pertence à literatura litúrgica, cujo culto data de fins do século IV, mas, como tema literário, já aparece em vários poemas líricos latinos do século seguinte, e na literatura profana faz um ingresso tardio, na altura do século XII, com as canções de gesta. A França foi o “habitat” por excelência do culto religioso e literário de *Notre-Dame*: vigente nos cantares de gesta, mantém-se vivo no romance cortês, aparecendo ainda nas novelas de aventura.¹³

Spina¹⁴ afirma que o culto mariano atinge a poesia lírica dos trovadores a partir da cruzada contra os cátaros, em 1209, adquirindo domínio temático graças à militância dos dominicanos que se instalaram em Tolosa, no ano de 1215, principalmente após a propagação da doutrina postulada por São Francisco de Assis, na sociedade medieval, dando uma nova fisionomia ao culto mariano.

De acordo com Leão,¹⁵

[...] o culto à Virgem, surgido na Europa ocidental nos séculos XI e XII sob a influência do Oriente próximo e médio, conheceu uma verdadeira explosão no século XIII, dando origem a um número considerável de catedrais e santuários, de ladainhas cantadas, de milagres

¹² SPINA, S. **Presença da literatura Portuguesa: Era Medieval**. São Paulo: Difel, 1981. p. 24.

¹³ SPINA, S. **Iniciação na Cultura Literária...** Op. Cit., p. 45.

¹⁴ Idem.

¹⁵ LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007. p. 83.

representados, de coleções de “milagres” e “mistérios” narrados, todos destinados a celebrar a Mãe de Deus.

Tendo por objetivo a divulgação do culto marial, é que surge, no século XIII, as *Cantigas de Santa Maria*. Escritas em galego-português e enriquecidas com iluminuras e partituras musicais no século XIII, as cantigas marianas constituem uma representação histórico-social da Península Ibérica e da época em que viveu Dom Alfonso X. De acordo com Lapa,¹⁶ nelas encontramos a verdadeira “comédia humana do século XIII”. Nessas cantigas, o trovador apresenta a figura de Maria sensível às dores do seu povo. Compadecida e solidária, não mais aquela “entidade hierática, enigmática, inefável. Mesmo assim, não obstante a sua humanidade, a Virgem não perde a aura sobrenatural e divina”.¹⁷ Reunidas em um cancionero, as cantigas dividem-se em dois tipos: cantigas de *loor* (louvor à Virgem), que seguem os moldes das cantigas de amor e cantigas de *miragre* (milagre), reveladoras dos milagres operados pela Virgem. Além do louvor e dos milagres, há também numerosas indicações pessoais sobre o monarca, como os fatos de sua vida e as viagens pela Espanha. Alfonso X tinha grande apreço pelas cantigas, revelado nos luxuosos manuscritos de partituras musicais e nas miniaturas, cuja figura da Virgem está posicionada sempre ao seu lado.

Consideradas uma das mais completas obras de Alfonso X, as cantigas são verdadeiros registros de uma cultura rica e complexa, com seus ritos, valores e expressões artísticas. Como afirmam Domínguez e Gajardo,¹⁸ a obra de Alfonso X expressa uma concepção de livro como conjunto e objeto artístico total, destinada à exposição em lugar de destaque e honra, oferecendo ao olhar do leitor e espectador, de maneira simultânea, texto e imagem. Serrano¹⁹ assevera que a miniatura alfonsina pertence aos exemplares artísticos mais suntuosos e com uma técnica ímpar, de expressiva beleza e conteúdo, sobressaindo algumas peculiaridades que atestam sua unidade e as tornam únicas, frente às demais

¹⁶ LAPA, M. R. Op. Cit.

¹⁷ MONTEIRO DE CASTRO, Bernardo. **As Cantigas de Santa Maria**: um estilo gótico na lírica ibérica medieval. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006. p. 202.

¹⁸ DOMÍNGUEZ, Ana Rodrigues; GAJARDO, Pilar Treviño. **Las Cantigas de Santa Maria**: forma e imágenes. Madrid: A y N, 2007. p. 48.

¹⁹ SERRANO, Matilde López. **Cantigas de Santa Maria de Alfonso X El Sabio, Rey de Castilla**. 3ª ed. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987. p. 40.

miniaturas europeias do século XIII. Dentre elas, destacamos o caráter cortesão do rei diante da Virgem Maria, o qual realça a efetiva e íntima participação do Sábio na produção literária por ele encabeçada.²⁰

1.1. Cantigas de louvor

As *cantigas de loor*, “verdadeiros hinos de louvor a Santa Maria”,²¹ diferentemente das cantigas de milagre, tanto no que diz respeito à quantidade quanto ao estilo, constituem a parte essencialmente lírica da coletânea alfonsina, embora apresentem, algumas vezes, o discurso direto na estrutura composicional. Representam pouco mais de dez por cento do total das cantigas dedicadas à Virgem Maria, ocupando, na estruturação da obra alfonsina, as dezenas, e, diferentemente das *cantigas de miragre*, não apresentam identificação geográfica ou histórica, tampouco são endereçadas a indivíduos previamente identificados. Conforme afirma Leão,²² “mostram o Rei-trovador diante da Virgem Maria, exaltando-lhe as qualidades ou oferecendo-lhe a sua devoção, da mesma forma que, nas iluminuras respectivas, a figura do Monarca é presença constante, na mesma postura humilde”.

Observa-se nessas cantigas a mescla entre os ideais do amor cortês e os do Cristianismo, característica marcante nas trovas do século XIII. Dessa forma, pode-se afirmar que a mulher amada é sublimada em Santa Maria, levando Leão²³ a afirmar que

A Virgem é, por antonomásia, a sem rival (*a que par non á* – cf. cant. 160), a que tira todo o mal (*a que todo mal tolle* – cf. cant. 220), a que tem em si todas as virtudes (*a que en si todas as bondades* – cf. cant. 290.), a que é cheia de graça (*a de ben mui conprida* – cf. cant. 110). E o Rei-trovador se entrega de tal forma ao sentimento amoroso que se declara *entendedor* da Virgem, isto é, seu namorado, segundo a nomenclatura que, na época, distinguia os seguintes graus de compromisso amoroso entre o homem e a mulher: o do *fenhedor*, aspirante; o do *precador*, suplicante; o do *entendedor*, namorado; o do *drudo*, amante. Em relação ao serviço amoroso que presta à Virgem

²⁰ DOMÍNGUEZ, A. R.; GAJARDO, P. T. Op. Cit., p. 167.

²¹ LEÃO, A. V. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011. p. 21.

²² LEÃO, A. V. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007. p. 28.

²³ Idem.

Maria, Dom Afonso se inclui, pois, na categoria de *entendedor* (*seu entendedor serei / enquanto eu viva* – cf. cant. 130).

A partir dessa constatação, conclui-se que Dom Afonso foi fiel trovador da Virgem Maria, cuja atitude e procedimento não se diferem do comportamento masculino observado nas cantigas de amor em relação à dona: o trovador prostrase diante daquela que é cortejada, enaltecendo-lhe a beleza, as virtudes, a moral e o equilíbrio, colocando-a em um patamar de perfeição e de qualidades inquestionáveis.

2. Cantigas profanas: a cantiga de amor

A atividade poética de Afonso X começou antes mesmo de ocupar o trono de Castela, em 1252. Apontando para a sua subjetividade, as cantigas profanas parecem indicá-lo como sendo o único autor, tanto pela quantidade quanto pela qualidade do discurso lírico. Observa-se a “expressão de um “eu” poético condicionado pelas convenções literárias e sociais”.²⁴ As cantigas pertencentes ao cancionero profano do Rei-trovador, diferem-se do cancionero mariano. De acordo com Spina,²⁵

[...] refletem um estilo de vida diferente: constituem um retrato da vida feudal da corte, portanto expressão de um meio culto, refinado, comprometido pelo convencionalismo da vida palaciana e com evidentes influxos da cultura clássica.

Nessas cantigas, observa-se “a coita, a paixão vivida pelo homem que está a serviço de uma dama”.²⁶ Nesse sentido, retratam o sentimento e a vida do monarca influenciado pela cultura senhorial. Num primeiro momento, dedica seu trovar a mulher amada que, ao se distanciar do trovador, causa-lhe dor e sofrimento.

Diferentemente do monumental conjunto artístico das quatrocentas e vinte *Cantigas de Santa Maria*, descontadas as sete repetições, o *corpus* do *Cancioneiro Profano* limita-se a um total de quarenta e quatro composições, conforme nos apresenta Paredes,²⁷ trinta e nove são denominadas de escárnio e maldizer e

²⁴ PAREDES, Juan. *Alfonso X – Cantigas profanas*. Madrid: Castalia, 2010.

²⁵ SPINA, Segismundo. *Presença da literatura Portuguesa...* Op. Cit., p. 16.

²⁶ *Ibidem*. p. 16.

²⁷ PAREDES, J. Op. Cit.

quatro são cantigas de amor. De acordo com Paredes,²⁸ há uma série de convergências temático-formais que sugerem um estudo global e unitário da obra poética de Alfonso X, capaz de exaltar Maria e, ao mesmo tempo, registrar obscenidades nas cantigas profanas.

Essa diferença entre as *Cantigas de Santa Maria* e as do *Cancioneiro Profano* confirma uma mudança radical do monarca “que vai do discurso poético ao profano”.²⁹ No texto abaixo, o trovador confessa seu desejo de ser apenas um trovador da Virgem Maria, deixando de compor as trovas dedicadas às demais mulheres:

E o que quero é dizer loor
Da Virgen, Madre de Nostro Sennor,
Santa Maria, que ést'a mellor
cousa que el fez; e por aquest'eu
quero ser ou mais seu trobador,
e rogo-lle que me queira por seu.

Trobador e que queira meu trobar
reçeber, ca per el quer'eu mostrar
dos miragres que ela fez; e ar
querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid'a cobrar
por esta quant'enas outras perdi³⁰

Alfonso X dedicou-se às composições de extrema espiritualidade, as *Cantigas de Santa Maria*, e escreveu versos irreverentes nas *cantigas profanas*, cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer. Sobre esse dual aspecto, afirma o historiador holandês Johan Huizinga:

Ver a um poeta medieval compor os hinos mais piedosos e logo versos profanos e obscenos como fazem muitos [...] é, todavia, menos que em um poeta moderno, razão bastante para atribuir estes produtos a hipotéticos períodos de mundalidade e arrependimento. Há de se aceitar a contradição que nos parece caso impossível.³¹

De acordo com a afirmação acima, justifica-se a mudança de concepção poética de Alfonso X, poeta medieval, seu desejo de dedicar seus versos

²⁸ Ibidem. p. 15.

²⁹ Ibidem.

³⁰ vv. 15-26

³¹ 1919 apud JIMÉNEZ, Manuel González. Alfonso X, Poeta Profano. **Boletín de la Real Academia de Buenas Letras**, Sevilla, n. 35, p. 105-126, 2007. p. 108. Tradução nossa.

exclusivamente à Maria, como na cantiga nº 10, quando expressa, claramente, a decisão de firmar sua espiritualidade no louvar à Virgem e oferecê-la ao demônio todos os outros amores da sua juventude, aos quais, até então, havia se dedicado:

Esta dona que tenno por Sennor
e de que quero ser trobador
se eu per ren pos'aver seu amor,
dou ao demo os outros amores.³²

Dessa forma, o trovador, se não renega, ao menos apresenta certo desinteresse pela sua produção lírica anterior, dedicando-se exclusivamente à Maria. Daí o motivo pelo qual há uma quantidade menor de cantigas profanas face ao número elevado de cantigas dedicadas à Virgem, sem o acompanhamento de iluminuras e partituras que são presentes e enaltecem a sua obra mariana.

3. Dom Alfonso X: breve histórico

Alfonso X, Rei de Leão e Castela, filho do rei Fernando III, o Santo, e da rainha Beatriz de Suábia, nasceu em Toledo, no dia 23 de novembro de 1221, dia de São Clemente. Sua educação, como era de costume na época, foi confiada a um casal de nobres de Burgos. O retorno ao seio familiar ocorrera somente aos 16 anos, quando ajudou seu pai na conquista da Andaluzia, herdando o trono de Castela e Leão, após a morte de seu pai, Fernando III. O Rei Sábio “reinou durante trinta e três anos (de 1252 até 1284 inclusive), durante os quais se celebrou tanto por sua atividade cultural quanto por sua ação política.”³³

É chamado *o Sábio*, não só pelo conhecimento intelectual adquirido ao longo da vida, mas pelo incentivo que ofereceu durante o seu reinado ao desenvolvimento das ciências e das artes. O Rei Sábio

[...] impulsionou conhecimentos de sua época, em várias áreas do saber, recebendo no seu *scriptorium*, em Toledo, sábios e artistas de diferentes procedências e das três culturas então reinantes na Península Ibérica: a cristã, a judaica e a mulçumana.³⁴

³² CSM 10, vv. 19-22.

³³ LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011. p. 19.

³⁴ Idem.

Dessa forma, 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, pertencentes a três culturas – a muçulmana, a judaica e a cristã.

Ao analisarmos a obra do Rei Sábio, somos conduzidos a um caminho que se estende do discurso poético profano ao religioso, validada pela confissão do autor no Prólogo B das *Cantigas de Santa Maria*, quando rende louvores à Santa, afirmando que louvar é a melhor coisa que faz, além de rogar que o aceite como seu trovador:

E o que quero é dizer loor
da Virgen, Madre de nostro Sennor,
Santa Maria, que ést'a mellor
cousa que el fez; e por aquest'eu
quero ser oy mais seu trovador,
e rogo-lhe que me queira por seu.

Trovador e que queira meu trobar
reçeber, ca per el quer'eu mostrar
dos miragres que ela fez; e ar
querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid'a cobrar
por esta quant'enas outras perdi.³⁵

Explícita é a devoção do Rei Sábio à Virgem Maria na Cantiga 10, onde manifesta de forma clara e convicta o anseio de ser seu trovador, oferecendo ao demônio todos os outros amores:

Esta dona que tenno por Sennor
e de que quero ser trovador,
se eu per ren pos'aver seu amor,
dou ao demo os outros amores.³⁶

Com esses versos, o poeta, se não renega, ao menos demonstra desinteresse em sua produção poética anterior para centrar-se única e exclusivamente à poética mariana. Talvez seja esse o fato de dedicar 420 cantigas à Virgem Maria (descontadas as sete repetições dentre os 427 poemas numerados), de acordo com a edição de Walter Mettmann, 1959-1972.

³⁵ vv. 15-26.

³⁶ vv. 19-22.

As *Cantigas de Santa Maria* são reunidas em um cancioneiro que pode ser dividido em dois tipos de cantigas: as de louvor à Virgem, seguindo os moldes das cantigas de amor e as narrativas que contam os milagres da Virgem. Quanto às fontes da literatura oral, os contos de milagres do folclore espanhol e alemão devem ser considerados, pois esta era a origem da mãe de Afonso X, Beatriz da Suábia, neta do imperador Frederico I, e até mesmo as experiências pessoais do rei.

Todas as escolas trovadorescas da Europa utilizaram como forma de expressão uma língua convencional, na Península Ibérica foi o galego-português. A corte de Afonso X adquiriu um caráter relevante, pois ele próprio, ao contrário das outras cortes que encomendavam aos trovadores a escrita poética, cultivou a arte de trovar em primeira pessoa.

Sobre a estrutura composicional, as *Cantigas de Santa Maria* seguem, de forma geral, a mesma ordem:

- a) um título em prosa, apresentando o resumo ou ementa do assunto que será tratado, com seus eventuais personagens lugares e ações;
- b) um refrão em versos, que se repete depois de cada estrofe e que enuncia o tema da cantiga, sendo esse tema uma verdade abstrata, relativa seja ao poder da Virgem, seja às suas relações com seu Filho ou com o gênero humano;
- c) um número variável de estrofes, que narram o milagre anunciado ou resumido no título ou, no caso das cantigas de louvor, que entoam louvores a Santa Maria, suplicando a sua ajuda.³⁷

A especial estima do autor às cantigas fica evidente nos luxuosos manuscritos permeados de partituras musicais e magníficas miniaturas, bem como na prece de cura que o poeta faz à Virgem Maria, no seu leito de morte, na cantiga 209: *Como el Rey Don Affonso de Castela adoeceu en Bitoria e ouv' há door tan grande que coidaron que morresse ende, e poseron-lhe de suso o livro das Cantigas de Santa Maria, e foi guarido.*³⁸

De acordo com Monteiro de Castro,³⁹

³⁷ LEÃO, A. V **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011. p. 21.

³⁸ Como o Rei Dom Afonso de Castela adoeceu em Vitória, sofrendo uma dor tão grande que julgavam que dela morreria; mas puseram-lhe sobre o corpo o livro das *Cantigas de Santa Maria*, e foi logo curado.

³⁹ MONTEIRO DE CASTRO, Bernardo. **As Cantigas de Santa Maria**: um estilo gótico na lírica ibérica medieval. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006. p. 189.

O rei se vale das *CSM* não só para fomentar uma obra sem igual, mas, principalmente, para apresentar uma espécie de autobiografia por meio de uma atuação trovadoresca em um “trabalho pessoal”, isto é, as *CSM* são um trabalho que revelam um “si mesmo” organizador. Afonso X era consciente de estar elaborando uma obra que louvasse Maria e que tocasse as pessoas, mas que registrasse a sua própria pessoa, sensível e artisticamente dotada (*persona*).

Embora haja um distanciamento temporal entre Dom Afonso X e o leitor atual, conclui-se que a passagem de sete séculos em nada ofusca a beleza e a contemplação dos versos, das composições de uma obra tão importante para compreensão das origens e expansão da poesia e do culto mariano no apogeu do século XIII.

4. O culto à Maria e os perfis femininos nas cantigas de louvor e no *Cancioneiro Profano*

A mulher aristocrata medieval desenvolveu um papel de extrema importância para a construção, transmissão e solidificação da poesia trovadoresca do século XIII. A construção de um modelo feminino, no contexto social medieval, foi possível graças à influência da Igreja Católica que, segundo Ferreira,⁴⁰ “tinha por vezes a função de medianeira entre o suserano e o vassalo, o que deve também ter contribuído para o seu prestígio moral e social, sancionado pela Igreja”, levando o trovador provençal a prestar homenagens “à dona ajoelhado, comprometendo-se a servi-la e a honrá-la”. De acordo com o historiador José Rivair Macedo:

Muitas mulheres, rompendo as disposições dos costumes, exerceram os direitos de um senhor feudal. Consequentemente, foram verdadeiras líderes, mais ou menos poderosas, de acordo com os domínios sob sua posse.⁴¹

É nesse contexto que se concebe o amor cortês como:

[...] um sentimento convencional e platônico, que consiste fundamentalmente no culto da mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impõe ao perfeito apaixonado um código em que dominam duas leis: “cortesia” e “mesura”.⁴²

⁴⁰ FERREIRA, M. H. T. Op. Cit., p. 11.

⁴¹ MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1999. p. 31.

⁴² FERREIRA, M. H. T. Op. Cit., p. 11.

Regido pela moral católica, o apaixonado, obedecendo à lei da “cortesia”, limitava-se a amar de forma desinteressada a sua senhora, pois o amor, como reitera Ferreira,⁴³ visava o “aperfeiçoamento moral do apaixonado” que jamais comprometeria a dignidade de sua *sennor*, caracterizando a lei da “mesura”.

O conceito de amor cortês, idealizado e platônico, faz-se necessário para compreender o surgimento do culto à Virgem Maria, pois:

Este amor que consiste essencialmente numa sublimação, transforma-se facilmente de amor profano em amor à Virgem, de acordo com o culto de Maria, instituído no século XIII e difundido entre o povo por Dominicanos e Franciscanos. [...] E a evolução da cantiga de amor em cantiga de louvor a Nossa Senhora está documentada na poesia de D. Afonso X, autor do cancionero sacro, já referido – *Cantigas de Santa Maria*.⁴⁴

Acerca da propagação e consolidação do culto à Virgem Maria, afirma Macedo:⁴⁵

[...] Ao longo da Alta Idade Média a popularidade de Maria se firmou entre os cristãos. Depois do século XI houve um desenvolvimento assombrado do culto marial. No século XII, Santo Anselmo e Abelardo celebraram o regozijo do sexo feminino com a “Nova Eva”, a mulher símbolo da pureza, da grandeza, da santidade. [...] assim como Eva foi a responsável pelo pecado original, a Virgem Maria, “nova Eva”, era a fonte de redenção. A extraordinária popularidade do culto marial depois do século XII é atestada nos sermões, tratados e poemas escritos em louvor da Virgem. Em meio à profusão de textos relacionados ao seu culto, um tipo merece destaque: as narrativas de milagres.⁴⁶

Desde a Antiguidade, a Virgem Maria é honrada com o título de Mãe de Deus, junto aos fiéis em prece, diante dos perigos e necessidades. Depois do Concílio de Éfeso, no ano 431, em que a Igreja Católica declarou por meio de um dogma à Maria como Mãe de Deus, o culto à Virgem cresceu ainda mais em veneração e amor, em invocação e imitação, confirmando, assim, as palavras proféticas contidas no evangelho de Lucas 1, 48s: “Doravante as gerações todas me

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem. p. 13.

⁴⁵ MACEDO, J. R. Op. Cit.

⁴⁶ Ibidem. p. 45.

chamarão de bem-aventurada, pois o Todo-poderoso fez grandes coisas em meu favor”.⁴⁷

“O fiel que se mirava na Maria sensível identificava-se com ela, reconhecia seus sentimentos e era remetido à consciência de si mesmo”.⁴⁸ A Virgem Maria, de Alfonso X, é uma personagem singular, pois, como afirma Monteiro de Castro,⁴⁹ aparece nas *Cantigas de Santa Maria*,

[...] a Maria sensível, passional, compadecida e solidária. Não é mais aquela entidade hierática, enigmática, inefável. Mesmo assim, não obstante a sua humanidade, a Virgem não perde a aura sobrenatural e divina. Ela faz seus milagres mas também sofre [...]. Em geral, nas cantigas de milagre, ela tem ação divina e sentimentos humanos, nas cantigas de louvor ela é divinizada, exaltada por suas virtudes inigualáveis.⁵⁰

Dessa feita, enquanto o cancionero profano é caracterizado por ações, gestos, atitudes e comportamentos integrantes do mundo cotidiano e da experiência de vida de cada ser humano, observa-se que o objetivo do Rei Sábio com a compilação das *Cantigas de Santa Maria* era espalhar a devoção e o louvor à Virgem. E, “como, no fundo, a canção trovadoresca é um louvor, e um louvor as mais das vezes interessado”,⁵¹ os poemas cantados pelos peregrinos ou por jograis itinerantes eram uma forma de difundir o culto à Maria de tornar conhecidos os principais santuários a Ela dedicados, como por exemplo o Santuário de Terena em Portugal.

Além do texto poético presente nas *Cantigas de Santa Maria*, observa-se a presença de iluminuras que, além de enriquecer a obra, propiciam ao leitor uma narrativa visual representada pela sequência de seis vinhetas. Nesse sentido, abordaremos no próximo tópico a relação entre poesia e imagem.

4.1. Poesia e Imagem

A estreita relação estabelecida entre a poesia e a imagem foi outro ponto de extrema importância em nossa pesquisa. A poesia e a pintura fundam-se na

⁴⁷ BÍBLIA SAGRADA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 2006. p. 1788.

⁴⁸ MONTEIRO DE CASTRO, B. Op. Cit., p. 201.

⁴⁹ Ibidem. p. 202.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ LAPA, M. R. Op. Cit., p. 12.

imitação, ou seja, na *mimese* da realidade, ao ponto de Plutarco (*De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c), citar um dito de Simónides de Céos, afirmando que a *pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante*. Nesse sentido, pode-se assegurar que a pintura complementa aquilo que a poesia, por meio da linguagem verbal, nem sempre consegue expressar. Aguiar e Silva⁵² complementa: “a pintura, sob esta perspectiva, poder-se-ia considerar como a expressão artística paradigmática, pois que ela realizaria melhor do que qualquer outra arte a relação mimética com o real”. Aristóteles, em sua obra *Poética*, afirma que a pintura usa as cores e as formas, enquanto a poesia utiliza a linguagem, o ritmo e a harmonia.

Quanto à *mimese*, explica Aguiar e Silva:⁵³

[...] era considerada como a matriz comum das duas artes irmãs e, por conseguinte, segundo as palavras de Leonardo da Vinci, “a pintura é uma poesia que é vista e não ouvida e a poesia é uma pintura que é ouvida, mas não vista. Em temos análogos, Camões refere-se à poesia como a pintura que fala (cf. *Os Lusíadas*, canto VIII, est. 41) e à pintura como a muda poesia (cf. *Os Lusíadas*, Canto VII, est. 76)”.

Essa estreita relação entre poesia e pintura explica a frequência com que os pintores, desde o Renascimento ao Neoclassicismo, escolheram temas extraídos de obras poéticas para a elaboração de seus quadros.⁵⁴

As imagens, de extrema relevância nas interações sociais, remetem-nos, por vezes, ao contexto histórico e social da época em que foram concebidas. Dessa forma, constituem um acervo histórico de suma importância para conhecimento e entendimento do medievo.

Baschet⁵⁵ justifica que a história ocidental das imagens pode ser resumida na aceitação progressiva da representação do sagrado pela sociedade medieval, bem como a ampliação dos usos das imagens, diversificação de suas funções e desenvolvimento de produção. Entretanto, como o próprio autor registra, as imagens sofreram fortes resistências por inúmeros fatores:

⁵² AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990. p. 163.

⁵³ Ibidem. p. 164.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 482.

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.⁵⁶

Os motivos da resistência à imagem são numerosos e, de fato, o mundo cristão conhece, ao longo da história, períodos de denúncia das imagens, sendo o período do Império bizantino (730-843) o de maior resistência e de combate ao uso e propagação da arte, alternando fases de iconoclastia e iconodulia. Enquanto o termo iconodulia, formado a partir do grego *douleia* (servidão, submissão), indica postura favorável de veneração das imagens, o termo iconolatria denota uma devoção indevida, aproximando-se da idolatria.⁵⁷

Quando o Império bizantino se restabelece, a iconodulia impõe-se definitivamente (843), tendo na base uma teologia do ícone, da qual o Ocidente jamais teve equivalente. Segundo Schmitt:⁵⁸

[...] 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.

Depreende-se que a aceitação das imagens devia passar pelo crivo da Igreja, pois se os ícones tornam visível aquilo que era invisível, ajudando o homem a aproximar-se de Deus, conseqüentemente não poderiam ser arbitrários nem

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ SILVEIRA, Josilene Moreira. **O perfil das mulheres religiosas em Cantigas de Santa Maria e miniaturas**: estudo da relação entre texto e imagem. Maringá, 2009. 182f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.

⁵⁸ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007. p. 52.

originais, ou seja, só podiam ser venerados exemplares cuja autenticidade fora declarada e transmitida pela tradição da Igreja. A justificativa para o culto às imagens retoma uma fórmula de João Damasceno, segundo a qual “a honra prestada à imagem transita em direção ao protótipo”, ou seja, remete-nos a pessoa divina ou santa que ela representa, não configurando idolatria, pois o culto é prestado não à imagem, mas à figura que por ela é representada.⁵⁹

Surgem sobre os altares os primeiros retábulos, no início do século XII, obras pintadas ou entalhadas em madeira, mármore ou outro material depositados sobre ou atrás do altar, formando um nicho e representando o santo padroeiro ou a Virgem Maria, tendo as laterais ornadas por episódios narrativos.⁶⁰ Entre o século XI e XIII, o autor destaca que a expansão das imagens operou-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 à crescente vastidão dos ciclos iconográficos e de sua decoração”.⁶¹

Tal fato pode ser observado no Códice Rico das *Cantigas de Santa Maria*, cujos quadros com ilustrações ultrapassam o número de mil e quinhentos, sendo as iluminuras das cantigas distribuídas em seis quadros por folha miniaturada.⁶² Portanto, “a literatura não pode ser entendida como uma atividade artística isolada. Ela não só se situa historicamente num dado momento, [...], como também dialoga com as demais formas de representação, as artes, suas irmãs”,⁶³ estabelecendo uma estreita relação de completude, ou seja, texto e imagem complementam-se.

4.1.1. Cantiga de amor (XII)

A *cantiga de amor* número XII é a primeira das quatro cantigas compiladas na obra de Paredes.⁶⁴ Composta por três estrofes singulares de dez versos,

⁵⁹ BASCHET, J. Op. Cit., p. 485.

⁶⁰ Ibidem. p. 488.

⁶¹ Ibidem. p. 490.

⁶² SILVEIRA, J. M. Op. Cit., p. 27.

⁶³ OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: UNESP, 1999. p. 15.

⁶⁴ PAREDES, Juan. **Alfonso X – Cantigas profanas**. Madrid: Castalia, 2010.

apresenta o esquema rimático ABABABCCCC e versos heptassílabos. Trata-se de uma cantiga de maestria que, como afirma Ferreira,⁶⁵ “não tem refrão e denunciam pela estrutura, pela retórica amorosa e até pelos provençalismos que adoptam a sua origem aristocrática”, imitando, assim, o estilo provençal de trovar.

Na primeira estrofe, presentifica-se a *coita* de amor, ou seja, a dor por ter se separado da mulher amada. O eu-lírico masculino revela sua grande dor, ao separar-se da sua senhora: *Ben sabia eu, mia senhor, / que, pois m1eu de vós partisse, / nunc'averia sabor / de ren, pois vos eu non visse.*⁶⁶ Em seguida, exaltando a beleza e as virtudes da senhora, como num culto à mulher, tece elogios à aparência da amada, cuja moral ninguém há de contestar: *porque vós sodes a mellor / dona de que nunca oisse / bom falar, / ca o vosso bõo semelhar / sei que par, / nunca lh'omen pod' achar.*⁶⁷

Na segunda estrofe, o eu-lírico julga ser vontade de Deus que esteja afastado da mulher amada: *E, pois que o Deus assi quis, / que eu são tan alongado.* Retomando as características classicistas, o trovador faz menção à mitologia grega ao citar os exemplos de Páris e Tristão. Páris, pela sua imaturidade, escolhe amar Afrodite e tal escolha leva Tróia à ruína. Páris não representa apenas a escolha do amor entre duas pessoas, mas a escolha de valores que, por sua vez, tem a destruição como consequência. Essa comparação exemplifica a *coita d'amor* (dor de amor) causada pelo afastamento da senhora (*mia sennor*).

Tristão, assim como Páris, também ilustra uma trágica história de amor entre um cavaleiro e uma princesa irlandesa. A princesa Isolda, casada, mantém um relacionamento extraconjugal com Tristão, violando as leis temporais e religiosas da época. Amor que vai contra todos e tudo. O trovador revela que, mesmo afastado de sua amada, jamais viverá um amor tão atormentado quanto o de Páris ou tão sofrido quanto

⁶⁵ FERREIRA, M. H. T. Op. Cit., p. 11.

⁶⁶ Bem sabia eu, minha senhora, que depois que me separasse de vós, nunca teria gosto de nada, depois que a vós não visse.

⁶⁷ Porque vós sois a melhor dama de que nunca ouvira ninguém falar, pois de vosso bom aparentar sei que ninguém nunca nada poderá falar.

o de Tristão: [...] *que nunca eu sen cuidado / en viverei, ca já Paris / d'amor non foi tan coitado / nen Tristan; / nunca sofreron tal afan, / nen [ter]na, / quantos son nen seeran.*⁶⁸

Na terceira e última estrofe, observa-se o questionamento e o lamento do eu-lírico, desejando morrer caso não tenha o amor da mulher amada, não sabendo o que fazer quando não pode contemplar a beleza de sua senhora: *Que farei eu pois que non vir / o mui bon parecer vosso?* E afirma não poder deixar de amá-la por nada no mundo: [...] *e porende per ren partir / de vos muit'amar non posso / nen farei.* Encerra-se a estrofe e a cantiga, desejando morrer, pois já não há mais sentido viver sem ter próximo a si o amor da mulher amada: *ante ben sei ca morrerei / se non ei / vós, que sempre i amei.*

Jiménez⁶⁹ assevera que:

Provavelmente se trata de uma cantiga de juventude e, se assim for, é muito provável que a dona em questão fosse dona Mayor Guillén de Guzmán, a amante do jovem Alfonso, a qual, quando ao ponto de dar à luz a dona Beatriz, a futura rainha de Portugal, decidiu abandoná-la, em 1243, para empreender a conquista do reino de Murcia.

A *coita* de amor é causada pela decisão de se afastar da mulher amada. Ao lhe tecer elogios, forma de culto, silencia o nome da senhora, de acordo com a lei da *mesura*, acima de tudo a dignidade da “sennor”, não a comprometendo nunca. Desde o início da cantiga fica evidente a decisão do eu-lírico em se afastar da amada, provavelmente para não prejudicá-la, pois já estava comprometida e aguardava um filho de outro homem, restando ao trovador cantar as dores da separação e do afastamento, ao ponto de desejar morrer.

4.1.2. CSM 60 – *Esta é de loor de Santa Maria, do departamento que á entre Ave e Eva*

A cantiga de *loor* de número 60 é composta por quatro estrofes com 4 versos mais dois versos iguais ao refrão que, diferentemente das outras cantigas,

⁶⁸ [...] estás bem segura de que nunca viverei sem tormento, pois Páris não esteve tão afligida de amor, nem Tristão; nunca sofreram tal afã, nem terão, tampouco serão.

⁶⁹ JIMÉNEZ, M. G. Op. Cit., p. 122.

por meio de sintagmas explicativos, aparecem sempre após o último verso de cada estrofe em forma de explicação. A repetição do refrão, ao longo da cantiga, tem a função de intensificar a ideia de oposição que há entre os modelos de mulher santa *versus* pecadora, evidenciando a diferença presente entre Eva e Maria (*Ave*).

O louvor a Santa Maria, nessa cantiga, realiza-se, desde o argumento, sobre a técnica da oposição entre *Ave e Eva: Esta é de loor de Santa Maria, do departamento* (distanciamento) *que há entre Ave e Eva* (CSM 60). Trata-se, portanto, de uma diferenciação entre figuras opostas, objetivando louvar e exaltar a figura de Maria face a figura de Eva. De acordo com Leão,⁷⁰ “o contraste é feito, desde o refrão, entre Eva e Ave, substituindo-se o nome pela saudação do Anjo – *Ave* –, que deixa de ser uma interjeição e assume o valor do próprio nome”.

O tema da cantiga apresenta a oposição entre as duas mães do gênero humano: Eva *versus* Maria. Eva, de acordo com os relatos bíblicos contidos no Antigo Testamento, mais especificamente no livro de Gênesis, capítulo 2, é a primeira mãe da humanidade, mas, pelo pecado cometido no paraíso, fora expulsa juntamente com seu esposo Adão, perdendo a graça e o bem concedidos por Deus. Silveira⁷¹ lembra-nos que os valores impostos a Eva e a Ave (Maria) refletem os preceitos difundidos pelo cristianismo: Eva é o reflexo da desgraça da humanidade (queda; pecado), pois, ao desobedecer a Deus que lhes havia proibido de comer o fruto da árvore da sabedoria, induzindo-os o demônio, personificado em cobra, seduz o homem ao pecado, conforme se observa nos relatos bíblicos. Maria, por sua vez, surge como forma de reestabelecer a aliança entre Deus e a humanidade, devolvendo aos filhos de Deus a graça perdida. Tal oposição é desenvolvida ao longo das quatro estrofes da cantiga, sempre começando por Eva, encerrando-se na figura de Maria, a *Ave*. Dessa forma, Eva se torna a porta de entrada no mundo para o pecado original, para a morte e para a condenação eterna.

O refrão enfatiza a distância que há entre *Ave e Eva*, “*Entre Av’ e Eva / gran departiment’ á*”. A primeira estrofe explica, de forma contrastante, o bem que fora perdido por *Eva*, resgatando-os a Virgem Maria, a *Ave*, ou seja, enquanto Eva nos

⁷⁰ LEÃO, A. V. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011. p. 176.

⁷¹ SILVEIRA, J. M. Op. Cit., p. 85.

fez perder o Paraíso e Deus, *Ave* reverte a situação, levando-nos de volta à terra prometida, próximos a Deus: *Ca Eva nos tolheu (tirou) / o Parays' e Deus, / Ave nos y meteu; / Porend', amigos meus: / Entre Av' e Eva / gran departiment'á* (CSM 60).

Na segunda estrofe, mantendo a oposição existente entre as duas figuras bíblicas, o trovador revela a aproximação entre o ser humano e o demônio. Por meio da tentação, a humanidade cai em pecado, sendo aprisionado na sela do demônio, tendo, por último, a morte como prêmio. Dessa forma, a estrofe nos revela que o pecado cometido por Eva submete o homem aos poderes do demônio, levando-o à morte, enquanto Maria proporciona, pelo seu bem indizível, o distanciamento do maligno: *Eva nos foi deitar / do dem' em as prijon / e Ave en sacar; / e por esta razon: / Entre Av' e Eva gran departiment'á* (CSM 60).

Se, por um lado, Eva fez com que o homem perdesse o amor e o bem provenientes de Deus, por outro, na terceira estrofe, o trovador revela que tudo foi revisto pela Virgem, evidenciando o distanciamento que há entre ela e Eva: *Eva nos fez perder / Amor de Deus e ben, / e pois Ave aver / no-lo fez; e poren; / Entre Av' e Eva / gran departiment'á* (CSM 60).

Na última estrofe, opondo as duas figuras femininas, há a afirmação que, enquanto *Eva*, pelo pecado, fechou as portas do céu sem as chaves, Maria, a *Ave*, pelo seu sim a Deus, ao dar à luz seu Filho, abriu, definitivamente as portas do céu, evidenciando que entre *Ave* e *Eva* a distância é permanente: *Eva nos enserrou / os ceos sen chave, / e Maria britou / as portas per Ave/ Entre Av' e Eva / gran departiment'á* (CSM 60).

Nesse sentido, configuram-se na Cantiga, as revelações dos aspectos qualitativos de Maria na relação com *Eva*. Se *Eva* representa o lado obscuro feminino, jamais poderá ser projetado sobre *Ave*, pois a cantiga explicita o bem perdido por *Eva*, resgatado por Maria. Desse modo, pode-se afirmar que, mais que uma inversão de letras ou oposição, *Eva* e *Maria* se complementam. Tal constatação é afirmada por Hilário Franco Júnior,⁷² quando afirma que:

⁷² FRANCO JUNIOR, Hilário. **A Idade Média**: nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 64.

[...] é característica do pensamento mítico a existência de pares de personagens nos quais um deles só cumpre totalmente suas funções graças ao outro, seu oposto e complementar. É o caso, para ficarmos com o maior exemplo da própria Idade Média Central, do par Satanás/Cristo. Da mesma forma, devido à função mítica que assumiram no Ocidente dos séculos XI-III, Eva só fazia sentido através de Maria, e vice-versa.

Portanto, a cantiga 60, ao enumerar atributos de Eva e Maria, apresenta circunstâncias em que Eva perdeu o bem. O trovador apresenta louvores à Virgem, *Ave*, por ter desfeito e reavido tudo quanto fora perdido pela primeira mulher da humanidade: levou-nos ao paraíso; livrou-nos da prisão maligna do demônio e recuperou o amor de Deus, abrindo-nos as portas do céu. É por esse motivo que, na última estrofe, observamos que o refrão, ganhando autonomia sintática, fecha de uma vez por todas o poema, confirmando a distância existente entre as duas personagens femininas da cantiga, Maria por oposição à Eva, a única digna de louvor e exaltação.

A cantiga número 60 também acompanhada de iluminura,⁷³ composta por seis vinhetas que ampliam a interpretação da cantiga. No entanto, observamos que novamente não há uma relação biunívoca entre a narrativa da cantiga e a iluminura. Pelo contrário, o que se vê na iluminura é um autêntico espelhamento entre as figuras femininas da cantiga: *Ave* e *Eva*, manifestando a oposição presente na cantiga desde o título-ementa, reforçado pelo refrão que afirma haver um grande distanciamento entre as figuras bíblicas femininas.

⁷³ **Figura 1**, CSM: 60, LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011. p. 210.

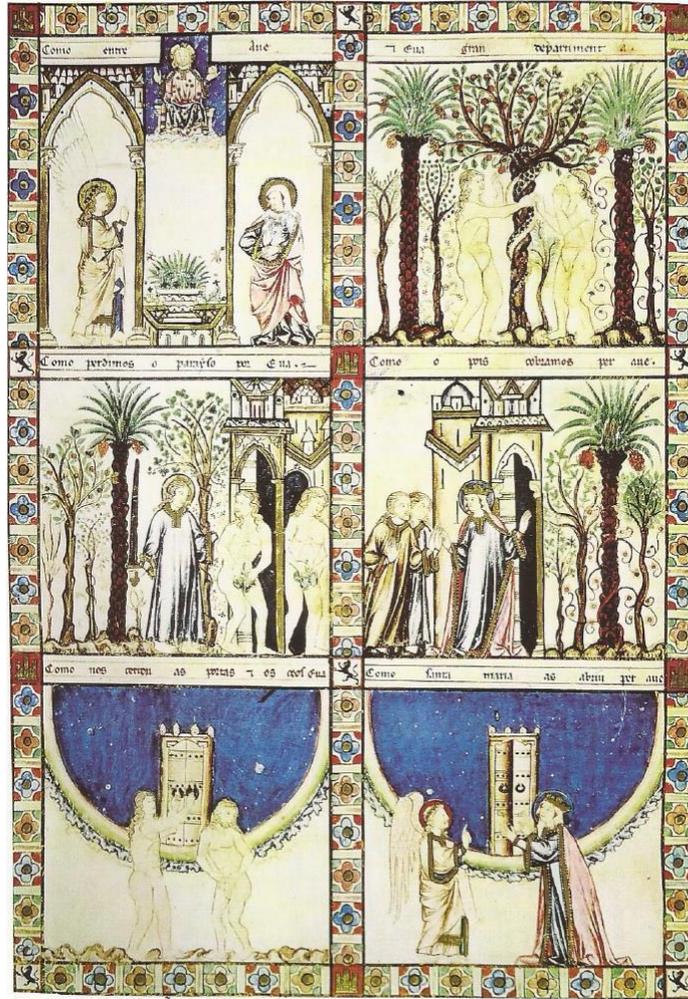


Figura 1: CSM 60 (LEAO, 2011, p. 210)

Na primeira vinheta, intitulada *Como entre Ave*, está representada a cena da Anunciação, quando o Arcanjo Gabriel, de acordo com os relatos bíblicos de Lucas, capítulo primeiro, anuncia à Virgem Maria que ela conceberá e dará à luz ao menino Jesus. A cena é reforçada pela presença majestosa de Deus Pai entronizado e em posição de destaque no centro, no alto da vinheta. A miniatura é dividida em três quadros: no quadro esquerdo está o Arcanjo Gabriel, com sua face voltada à Virgem. No quadro central, na parte superior, posiciona-se a imagem de Deus Pai, que envia o anjo, abençoando-o e protegendo-o. Na parte inferior do quadro central, a presença de um vaso de lírios simboliza a pureza e a virgindade de Maria. No quadro direito, Maria apresenta-se com o semblante assustado com a notícia recebida e ao fundo do quadro, como paisagem, o miniaturista retrata as casas do povoado, predominando as cores mais claras, contrastando-se com o azul e o vermelho das vestes de Maria.

Na segunda vinheta, o miniaturista apresentou uma releitura da cena bíblica do pecado original. A natureza surge como cenário, há árvores de vários tamanhos, ao centro e a mais alta está repleta de frutos, além da figura de uma cobra enrolada no tronco. As personagens bíblicas Adão e Eva, sem vestes, posicionam-se lado a lado da árvore, momento em que Eva estende a mão e oferece o fruto proibido a Adão. De acordo com a primeira estrofe da cantiga: *Ca Eva nos tolleu / o Parays' e Deus [...]*, Eva nos tirou o paraíso, deixando-nos aprisionados pelo demônio, sem o amor de Deus. Maria, ao contrário, abriu-nos as portas do céu, desfez tudo e levou-nos de volta ao paraíso, recuperando o amor de Deus.

As cores predominantes dessa importante vinheta são o verde das folhas das árvores, o marrom dos troncos, o laranja dos frutos e o tom pálido das personagens bíblicas, incluindo-se a serpente. A árvore da vida tem lado a lado, duas tamareiras com folhas verdes e cachos de frutos maduros, representando a influência moura em Sevilha. Ao fundo, há árvores menores que completam a paisagem. Observando o espelhamento que há entre as vinhetas dessa iluminura, a terceira retrata a expulsão de Eva e Adão do Paraíso. Após terem comido o fruto proibido da árvore, o casal é expulso do Paraíso por um anjo de roupa azul, coroado, portando uma grande espada, conforme a narrativa bíblica, que não consta na cantiga. Além do anjo e das personagens que escondem sua nudez com folhas, atravessando a porta do paraíso, observa-se a presença de um suntuoso portal dourado, fruto da influência arquitetônica árabe, muito presente na região de Sevilha, local do *scriptorium* de D. Alfonso e sua corte.

Na quarta vinheta, Adão e Eva regressam ao Paraíso, conduzidos pela ação de Maria, em oposição à expulsão e ao regresso ao Paraíso. Nesse quadro (*Como o pois cobramos por Ave*), a situação se inverte. As personagens posicionam-se no canto esquerdo da vinheta, seguidos pela Virgem às portas do Paraíso. As árvores ocupam o canto direito da vinheta, completando o cenário. Os dois quadros divididos por uma coluna permitem um real espelhamento entre as vinhetas: enquanto Eva e Adão são expulsos do Paraíso pelo pecado, Maria, pela sua bondade, virtude e honra, devolve à humanidade o Paraíso: *Ca Eva nos tolleu / o Parays'e Deus, / Ave nos y meteu; [...]*.

Na quinta vinheta (*Como nos cerrou as portas e os ceos Eva*), Eva, acompanhada de Adão, fecha as portas do Paraíso que, em seguida, são abertas por Ave na sexta e última vinheta (*Como Santa Maria as abriu por Ave*). Diferentemente dos primeiros quadros, a natureza desaparece e dá lugar ao Paraíso representado por um semicírculo azul estrelado. As personagens dos versos da cantiga (Adão e Eva) fecham as portas douradas e, na última vinheta, o Arcanjo Gabriel e a Virgem Maria, no mesmo cenário, abrem as portas do céu: *Eva nos enserrou / os ceos sen chave, / e Maria britou / as portas per Ave*. Apesar de não retratar de forma linear as estrofes da cantiga, a iluminura amplia a interpretação, ilustrando a grande distância que há entre Eva, a primeira mulher da humanidade e Maria, a Virgem Santa, que devolve à humanidade o paraíso celeste.

Conclusão

Dom Alfonso X foi um apaixonado trovador da Virgem Maria, não se diferenciando do comportamento masculino observado nas *cantigas d'amor*, cujo sentimento e exaltação à dona levam-no a prostrar-se diante da mulher cortejada, enaltecendo-lhe a beleza, as virtudes, a moral e o equilíbrio, colocando-a em um patamar de perfeição e de qualidades inquestionáveis. As *cantigas de loor* (louvor), segundo Leão, “mostram sempre o Rei-trovador diante da Virgem Maria, exaltando-lhe as qualidades ou oferecendo-lhe a sua devoção, da mesma forma que, nas iluminuras respectivas, a figura do Monarca é presença constante, na mesma postura humilde”.⁷⁴

Se por um lado as *Cantigas de Santa Maria* são “verdadeiros hinos de louvor a Santa Maria”⁷⁵ e revelam o serviço amoroso prestado à Virgem pelo Rei trovador, por outro, as *cantigas de amor*, pertencentes ao *Cancioneiro Profano*, distinguem a subjetividade do monarca, indicando-o como o único autor, tanto pela quantidade quanto pela qualidade do discurso lírico. De acordo com Paredes,⁷⁶ as cantigas

⁷⁴ LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007. p. 28.

⁷⁵ LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011. p. 21.

⁷⁶ PAREDES, Juan. **Alfonso X – Cantigas profanas**. Madrid: Castalia, 2010. p. 12.

profanas de Alfonso X são a “expressão de um “eu” poético condicionado pelas convenções literárias e sociais”.

Diferentemente do monumental conjunto artístico das quatrocentas e vinte *Cantigas de Santa Maria*, descontadas as sete repetições, o *corpus* do *Cancioneiro Profano* limita-se a um total de quarenta e quatro composições, conforme nos apresenta Paredes⁷⁷ em sua pesquisa. Dessas, somente quatro são denominadas *cantigas d'amor*, referidas em nosso artigo.

A diferença existente entre as *Cantigas de Santa Maria* e as *Cantigas Profanas* conduz-nos a uma mudança radical do monarca “que vai do discurso poético ao profano”,⁷⁸ culminando na entrega ao demônio dos amores que tivera na vida, dedicando-se, a partir desse gesto, exclusivamente, aos louvores a Virgem Maria. Dessa feita, concluímos que as *Cantigas Profanas*, em especial as quatro *cantigas d'amor*, pertencem à fase juvenil do infante Alfonso X, fato recordado por Jiménez,⁷⁹ quando, ao abordar a primeira das quatro *cantigas d'amor*, explica que

Provavelmente se trata de uma cantiga de juventude e, se assim for, é muito provável que a dona (sennor) em questão seja a dona Mayor Guillén de Gusmán, a amante do jovem Alfonso, a qual, quando ao ponto de dar à luz a dona Beatriz, a futura Rainha de Portugal, decidiu abandoná-la, em 1243, para empreender a conquista do reino de Murcia [tradução nossa].

A diferença existente entre as duas obras é ressaltada pela expressiva beleza artística presente no *cancioneiro mariano*, distinguindo-se do *cancioneiro profano*. As *Cantigas de Santa Maria* contêm partituras musicais e iluminuras que ampliam e reforçam a narrativa poética e sua compreensão.

O amor dedicado à senhora da corte (amor profano) e à Virgem Maria (amor sagrado) prioriza a figura de Maria, modelo de beleza e de virtude, pois ela é a “*Rosa das rosas e Fror das frores / dona das donas / Sennor das sennores*” (CSM 10). Maria devolve à humanidade o Bem e o Paraíso perdidos pelo pecado de Eva (CSM 60). “Era imprescindível que uma Grande-Mãe fosse santa, humana, acessível a Deus e capaz de interceder junto a Ele, poupando, valorizando e livrando seus

⁷⁷ PAREDES, Juan. *Alfonso X – Cantigas profanas*. Madrid: Castalia, 2010.

⁷⁸ *Ibidem*. p. 12.

⁷⁹ JIMÉNEZ, M. G. Op. Cit, p. 122.

súditos fiéis: Maria”.⁸⁰ Em se tratando da figura de uma mulher, cujo grande atributo, dentre outros, era a maternidade, é inevitável a não relação da Virgem Maria com a primeira “mãe da humanidade”: Eva. Afinal, Eva é a mulher pecadora, aquela que nos tirou o paraíso, enquanto Maria é a mãe da redenção, modelo de perfeição, capaz de salvar os homens e mulheres das tentações e dos pecados e que nos reconstituiu o paraíso.

As iluminuras constituem uma releitura do texto poético, uma forma não verbal (pictórica) de apresentar as figuras constantes nas narrativas de Alfonso X para melhor compreendê-las. Possuem relação intrínseca com o texto poético e revelam a interpretação do artista/miniaturista, seu modo de interpretar e representar as crenças dos fiéis do século XIII. Além disso, ampliam as informações ao apresentarem detalhes não existentes nos textos poéticos, seja pelas expressões fisionômicas, seja no movimento das personagens, nas cores ou no cenário em que revelam os fatos. A iluminação das páginas apresenta flores, em especial o lírio, simbolizando a pureza e a virgindade de Maria, também as árvores, as casas, as torres de igrejas como cenário, além das vestimentas das personagens que marcam o período histórico, a moda da época. Observamos, também, a centralidade da imagem de Alfonso X em todas as iluminuras estudadas, sempre ao lado de Maria. São constantes também os símbolos que compõem as armas do brasão de seus reinos: Leão e Castela.

As imagens da Virgem Maria e a do Rei Alfonso X estiveram presentes em todas as iluminuras pesquisadas e analisadas, comprovando a divindade da figura da santa. O vermelho e o azul repetem-se nas iluminuras, simbolizando a soberania e o poder da Igreja, bem como a santidade de Maria, de expressão suave e serena, sempre vestida com seu manto azul. Texto e imagem, portanto, completam-se, conduzindo o leitor de todas as épocas a um encantamento único e completo.

Referências

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

⁸⁰ MONTEIRO DE CASTRO, Bernardo. **As Cantigas de Santa Maria**: um estilo gótico na lírica ibérica medieval. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006. Op. Cit., p. 201.

- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.
- BÍBLIA SAGRADA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 2006.
- DOMÍNGUEZ, Ana Rodrigues; GAJARDO, Pilar Treviño. **Las Cantigas de Santa Maria: forma e imágenes**. Madrid: A y N, 2007.
- FERREIRA, Maria Hema Tarracha. **Poesia e prosa medievais**. Lisboa: Ulisséia, 1988.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1480.
- FRANCO JUNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- JIMÉNEZ, Manuel González. Alfonso X, Poeta Profano. **Boletín de la Real Academia de Buenas Letras**, Sevilla, n. 35, p. 105-126, 2007.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa – época medieval**. Coimbra: Coimbra, 1973.
- LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria: antologia, tradução e comentários**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.
- _____. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria: antologia, tradução e comentários**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011.
- MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1999.
- METTMANN, Walter. Afonso X, O Sábio. In: ____ (Ed.). **Cantigas de Santa Maria**. Coimbra: Acta Universitatis Coninbrigensis, 1959-1972.
- MONTEIRO DE CASTRO, Bernardo. **As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões**. São Paulo: UNESP, 1999.
- PAREDES, Juan. **Alfonso X – Cantigas profanas**. Madrid: Castalia, 2010.
- 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 Maria de Alfonso X El Sabio, Rey de Castilla**. 3ª ed. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987.

SILVEIRA, Josilene Moreira. **O perfil das mulheres religiosas em Cantigas de Santa Maria e miniaturas**: estudo da relação entre texto e imagem. Maringá, 2009. 182f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.

SPINA, Segismundo. **Iniciação na Cultura Literária Medieval**. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.

_____. **Presença da literatura Portuguesa: Era Medieval**. São Paulo: Difel, 1981.

ENDEREÇOS PARA CORRESPONDÊNCIA:

Carlos Henrique Durlo
Universidade Estadual de Maringá
Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Departamento de Letras.
Avenida Colombo, 5790, Zona 7.
Maringá-PR - Brasil. CEP: 87020-900.

Clarice Zamonaro Cortez
Rua Pioneiro Otaviano Selicani, 137, Parque Residencial Aeroporto.
Maringá-PR - Brasil. CEP: 87055-240.