

A IMAGEM DO SAGRADO FEMININO NO SETENARIO DE AFONSO X

THE IMAGE OF THE SACRED FEMININE IN THE SETENARIO OF AFONSO X

Janaína de Fátima Zdebskyi¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: O presente trabalho teve como objetivo geral investigar de que forma o arquétipo do feminino sagrado, de deusas ligadas à sexualidade e à guerra no Oriente Antigo, é presentificado na imagem de Maria na obra Setenario, produzido na corte do rei Afonso X, sendo esta a principal fonte adotada. O Setenario foi escrito no século XIII, em articulação com outras fontes da mesma corte e também com mitos e iconografias de deusas do Antigo Crescente Fértil. Como aporte teórico metodológico, foram utilizadas discussões de Aby Warburg e seu Atlas Mnamosyne. Entre as teses levantadas está a ideia de que o feminino sagrado se expressa por meio de uma infinidade de imagens, em diversos contextos, tanto no politeísmo da Antiguidade quanto no cristianismo na Idade Média. Essas imagens não são as mesmas, não são cópias umas das outras, são ressignificadas e atribuídas a diferentes contextos, mas compartilham de aspectos comuns que constituem essa ideia de feminino sagrado.

Palavras-chave: Feminino e Sagrado; Península Ibérica, Afonso X.

Abstract: The corrent work had as general objective investigate in which way the sacred feminine archetype, of goddess conected to sexuality and the Ancient Orient war, is presented in Maria's image in the work Setenario, produced in king Afonso X court, which is the main source adopted: the Setenario wrote in XIII century, articulated with other sources from the same court and also with myths and ichonographies from goddessess of Ancient Fertile Crescent. As a theoretical-methodological contribution, discussions by Aby Warburg and his Mnemosyne Atlas were used. Between the theses raised is the idea that the sacred feminine express itself through an infinity of images, in different contexts, both in politheism of Antiquity and in christianism of Middle Age and those images aren't the same, aren't copies of each other, are resignified and attributed to different contexts, but share common aspectos, which constitute the idea of sacred feminine.

Keywords: Feminine and Sacred; Iberian Peninsula; Afonso X.

¹ E-mail: janazdebskyi@gmail.com. Doutora em História pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com bolsa CAPES.

Introdução

Afonso X, rei de Castela e Leão, que ficou conhecido como “o Sábio”, mas em algumas ocasiões também chamado de “o Astrólogo” ou “o Grande” (GREGORIO, 2008, p. 61-62), nasceu na cidade de Toledo, em 23 de novembro de 1221 (MARTÍNEZ, 2003, p. 23). Era filho de Beatriz de Suábia e Fernando III de Leão e Castela e governou entre 1252 e 1284 (FONTES, 2014, p. 1). Esse rei teve uma educação judeu-muçulmana e possuía o domínio de todas as línguas peninsulares: o galego-português, o catalão, o árabe e o hebreu, além do francês e o provençal e, talvez, o grego (MARTÍNEZ, 2003, p. 82-83). Foi profundamente influenciado pelas sete artes liberais (MARTIN, 2003, p. 2): gramática, lógica, retórica, aritmética, geometria, música e astronomia, além de estudos sobre a medicina e a metafísica (MARTÍNEZ, 2003, p. 62).

A corte de Afonso X reunia sábios representantes das culturas latina, grega e muçulmana, repleta de personalidades, obras e traduções das mais diversas culturas (MARTÍNEZ, 2003, p. 12). Sendo que essa “corte produziu vasto material textual, de cunho poético, normativo, histórico, científico, narrativo, filológico, religioso e até místico” (FONTES, 2014, p. 1-2). A produção desse material e também as traduções feitas na corte de Afonso X foram um grande marco de seu reinado.

Dentre as produções da Corte de Afonso X está a obra *Setenario*, publicada pela *Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, em 1945. O *Setenario* teria sido a obra mais pessoal atribuída à Afonso X e a única que é citada explicitamente em seu testamento (MARTÍNEZ, 2003, p. 47). Nela estão contidos diversos aspectos do pensamento do rei Afonso X, como a filosofia política, o interesse pelo direito, pelas ciências², pela astrologia e a literatura, pela interpretação alegórica dos mitos pagãos e pelos mistérios cristãos (MARTÍNEZ, 2003, p. 61).

A escrita dessa obra foi iniciada em 1252, no final do reinado de Fernando III e foi continuada – sem ter sido finalizada – por seu filho Afonso X (FONTES, 2014, p. 2). O próprio Afonso afirma que foi encarregado de escrever o *Setenario* por seu pai. Sendo considerada uma obra que deveria servir de manual para os futuros reis, além de ensinar ao povo as normas de convivência cristã e a educação nas ciências e nas letras

² Ao utilizar a palavra “ciência”, Martinez está fundamentado nas obras de Afonso X, nas quais o próprio rei menciona esse termo, não tendo a mesma conotação da ciência moderna, mas sim enquanto ideia de “conhecimento” e “saber”.

(MARTÍNEZ, 2003, p. 13). De forma que o rei buscou afirmar nessa obra “a verdade do cristianismo diante do paganismo e a superioridade de sua fé em um momento de turbulência religiosa na península ibérica” (FONTES, 2014, p. 3), “tornando-se veículo para a afirmação do poder régio e da fé cristã” e objetivando “ratificar os princípios do cristianismo e, concomitantemente, cristianizar as tradições pagãs” (FONTES, 2014, p. 8).

No primeiro trecho da fonte que pode ser considerado para a presente discussão, Afonso X – em um contexto onde narra que os antigos que adoravam divindades relacionadas à astros quiseram adorar Maria e a Santíssima Trindade -, descreve as semelhanças entre Santa Maria com o Signo de Virgem:

Virgo llamauan los antigos al sexto signo. E dáuanle ssemeiança ro de mugier; ffermosa; virgen; cinta por los pechos; con alas; que tiene los braços tendidos; e las palmas abiertas. Et estas vii cosas ffueron a ssemeiança de los ffechos de Santa María. Que ella ffué mugier benedicta êscogida entre todas las otras em ffortaleza; ca vençió la fflaquiza de las mugieres e las tentaciones del mundo e del diablo. Que ffué ffermosa sobre todas las que nasçieron e nasçeran; ca ella ffué ffermosa em el cuerpo e em el alma, segunt dixo el ángel SSant Gabriel, que ella era benedita entre todas las mugieres. Virgen ffué eteramiente, non tanto por nonbre nin por ssemeiança como lo era este ssigno de Virgo, mas por uoluntad e por obra uerdadera. Ca bien sí como dauan a la ffigura de Virgo cintura por los pechos, esto muestra cómmo Santa María ffué prenada ssin uoluntad e ssin ajuntamiento de nul uarón. Et así como a la ffigura de Virgo dauan alas, assí las ouo Santa María; ca tanto sopo alçar ssu uoluntad que Dios quiso dela fazer ssu madre maguer ella era donzela pobre, commo quier que ffuese de tan gran linage. Et porque ffué ssu madre, ssubióla [33r] a los çielos e coronóla por rreyna dellos, em quer dó alas com que boló tan alto que cubrió todo el mundo. Que assí commo la ffigura de Virgo dizíern que tenía los braços tendidos, bien assí Ssanta María tiene tendidos los ssus braços para rreçibir e perdonar los pecadores e auerles merçet, rroganto a Dios por ellos. Que assí commo la ffigura de Virgo tenía las palmas abiertas, esto sse entiende por los miraglos que ffaz Ssanta María cada día por la uertud del poder de Dios. Onde estas ssignifficaciones que pusieron al ssigno de Virgo, Ssanta Marí alas deve auer por derecho et porque los orauan al ssigno, a ella aorauan ssi de tan buena uentura fuese que la connosçiesen (AFONSO X, 1945, p. 100)

Essa descrição do signo de Virgem proposta pelo Rei Afonso X é bastante próxima da imagem que se considera ser uma iconografia da deusa Inanna, que também se fazia conhecer pelo atributo de rainha dos céus (DUPLA, 2016, p.51). Assim como Maria é colocada como aquela que subiu aos céus e foi coroada como rainha, conforme

descrição acima, na imagem, a deusa aparece com os seios expostos, com duas grandes asas, utilizando uma coroa real e tendo os braços estendidos para o alto com as mãos abertas para frente.

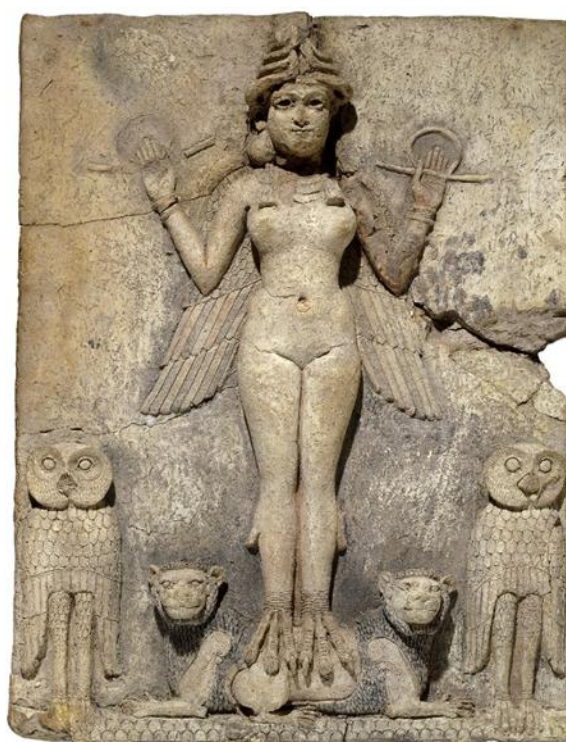


Figura 1. O artefato denominado “Queen of the Night”. Fonte: Está no Museu Britânico e pode ser acessada no link <<http://bit.ly/2MmunyQ>>.³

Nesse sentido, partes da obra o *Setenario* se constitui de uma narrativa que entrelaça divindades e cultos antigos com divindades e cultos cristãos do período medieval, trazendo uma descrição imagética dessas divindades e a permanência dos seus atributos.

Para compreender esse caminho de análise, se faz importante falar sobre aquilo que em debates do campo da história, dos mitos, da psicologia e das ciências da religião constitui a ideia do “feminino sagrado” (MARTINS, 2006) ou divino, ou mesmo da imagem primordial da Grande Deusa (BONETTI, 2013). Podemos entender como um Grande Feminino. Este reúne atributos diversos enquanto arquétipo primordial e é expresso pelos atributos de deusas em diferentes culturas, que estão relacionados à

³ Não há um consenso sobre essa imagem apresentar Inanna ou sua irmã Ereshkigal, conforme Joshua J. Mark (2017) afirma em um artigo publicado no *Ancient History Encyclopedia*, disponível em: <http://bit.ly/31YP5vk>. Apesar disso, na descrição da imagem em minha tese de doutorado apresentei critérios para que possamos considerar que a imagem se refere à deusa Inanna (ZDEBSKYI, 2022).

fertilidade e ao poder de gerar a vida, mas também ao poder “da morte para aquilo que deve morrer, e a vida ao que deve viver” (MARTINS, 2006, p. 20). A deusa é colocada como fonte divina do nascimento, da morte e da regeneração do ciclo natural (EISLER, 1997 *apud* MARTINS, 2006, p. 28).

As deusas que podem ser percebidas como imagens desse arquétipo do feminino divino foram cultuadas por diversos povos, em diferentes culturas. Entre esses estão os povos da região do Crescente Fértil que cultuavam deusas que tinham seus atributos principalmente relacionados com a sexualidade, a fertilidade e com a guerra. Entre essas deusas, encontramos justamente aquela mencionada acima, a deusa Inanna, como era conhecida entre os Sumérios, que regia exatamente esses atributos. A qual também pode ser identificada como Ištar entre os Amorreus, Semitas e Assírios (GRAY, 1982), tendo sido a deusa tutelar da cidade de Uruk, na antiga Mesopotâmia (DUPLA, 2016a, p. 16). Principalmente durante III Dinastia de Ur (c. 2150- 2100 a.E.C.) “foi associada ao desejo sexual e a energia libidinal” (DUPLA, 2016a, p. 93).

Considerando esse tema central, o de entrelaçar as imagens desse sagrado feminino presente no *Setenario* com as imagens de divindades femininas da antiguidade oriental, esse artigo será dividido, a partir daqui, em três temas, iniciando pela contextualização da vida e da corte de Afonso X. Em um segundo tópico uma discussão teórica acerca de teoria da imagem e da metodologia utilizada para análise das fontes. O último tópico constitui-se de uma aplicação do método nas fontes, analisando-as e discutindo-as, detalhadamente, de forma a apresentar as conexões identificadas.

Afonso X de Leão e Castela: o estreleiro

Primeiramente, é necessário apresentar o contexto de produção da fonte central discutida aqui, mais especificamente, a corte de Afonso X e a vida desse rei. Ele foi rei de Castela e Leão, nasceu em Toledo, em 23 de novembro de 1221, filho de Fernando III de Leão e Castela e Beatriz da Suábia (MARTINEZ, 2003, p. 25). Afonso foi herdeiro de diferentes linhagens dinásticas, tanto por seu pai, seu avô e bisavô Alfonso IX de Leão e Alfonso VIII, respectivamente; por sua mãe, Beatriz de Suábia e pelo bisavô Frederico II, o Imperador Staufen do Sacro Império Romano-Germânico (NASCIMENTO, 2015, p. 35).

No decorrer de sua vida, Afonso X teve experiências religiosas que o levaram a

desenvolver expressões de fé direcionadas para Maria. Visto que o rei relata nas cantigas, as quais dedica a essa divindade, a realização de milagres de cura que teria recebido (MARTÍNEZ, 2003).

Um aspecto importante a ser considerado é a formação intelectual de Afonso X. Martínez (2003, p. 53) afirma que desde os 10 anos Afonso já participava da “cavalgada” contra os mouros e supõe que foi por volta dos 14 anos que o rei adquiriu formação humanística com foco nas artes liberais. As quais são uma grande base para a escrita do *Setenario* e também divididas em sete. As três primeiras, conhecidas como disciplinas do *trivium* são gramática, lógica e retórica e as demais constituem o *Quadrivium*: aritmética, geometria, música e astronomia – que nas *Siete Partidas* é mencionada como astrologia -, sendo que Afonso ainda adiciona a medicina (*ffísica*) e a metafísica (MARTÍNEZ, 2003, p. 62).

Afonso X, viveu um contexto de efervescência cultural e de saberes. Seu avô paterno, Afonso VIII, foi o fundador da primeira universidade castelhana (Palencia). Além disso, o rei Sábio obteve formação na cultura judaico-muçulmana e se familiarizou com ambas desde sua infância (MARTÍNEZ, 2003, p. 98-99), tendo vivido entre os dias de difusão das obras científicas de Aristóteles (MARTÍNEZ, 2003, p. 76). Esses diversos fatores influenciaram para que o rei estabelecesse, em Sevilha, capital do reino, um grande centro cultural com escolas de latim e árabe (MARTÍNEZ, 2003, p. 100).

Para falar sobre vida e o reinado de Afonso, que justamente ficou conhecido como “O Sábio”, é preciso considerar algumas obras produzidas em sua corte, sempre sob sua tutoria. Seria impossível resumir em poucas linhas todo o projeto intelectual de Afonso X, visto que no decorrer dos 32 anos de seu reinado esse rei dedicou os esforços de sua corte a empreitadas de cunho científico, jurídico e artístico. Citando, nominalmente apenas algumas das obras alfonsina temos: “Especulo” (1254, 1255, depois de 1276); “Fuero Real” (1255); “Siete Partidas” (1276); “*Setenario*”; “Primera Crónica General de España, General Estoria”; as “Cantigas de Santa María”; dentre outras produções (NASCIMENTO, 2015, p. 34).

É relevante também, informar que na corte de Afonso X os trabalhos não se resumiam a traduções literais de obras, mas também passavam pela criação. Este é o caso das *Cantigas de Santa Maria* e do próprio *Setenario*, que foram construídas com base em conteúdos que Afonso teve acesso por meio de documentos traduzidos em sua

corte.

Para entender o contexto da corte de Afonso X, é preciso recuar um pouco mais na história, depois da conquista de Toledo por Afonso VI, em 1085. Período em que essa região se converteu em um grande centro de convivência e Afonso VI ficou conhecido como rei dos três povos – judeus, muçulmanos e cristãos. Povos que compartilhavam suas diferentes culturas e também seus diferentes idiomas, o latim, o árabe, o hebreu e o romance (DÍEZ, 1984, p. 23). Já em 1252, na conjuntura em que Afonso X assumiu o trono, o rei encontrou uma situação política mais tranquila, conseguindo dar continuidade à unificação legislativa que seu pai almejava.

A unificação da sociedade e a divulgação do saber também estavam entre os objetivos das produções da corte de Afonso, considerando que nos prólogos de suas obras sempre está expressa a ideia de pertença a um mesmo reino, pelo estabelecimento de uma lei comum (GREGORIO, 2008, p. 72). Sendo assim, as obras legislativas de Afonso consistem de um fator importante para a organização estatal do reino (MARTIN, 2003, p. 1), fazendo com que seus escritos fossem também uma forma de comunicação entre o rei e o povo (MARTIN, 2003, p. 5).

Como coloca Fontes (2014, p. 1), o reinado de Afonso X foi marcado “pelo uso da retórica enquanto construtora de identidade e instrumento de poder”, onde “escrever é dominar. Escrever é monumentalizar”. Podemos considerar que esse projeto empreitado, por meio da retórica, de fato era um projeto do rei Afonso, de acordo com a perspectiva desse rei, expressa na obra “General Estoria”

El rey faze un libro non por quel él escreva con sus manos mas porque compone las razones d'él e las emienda et yegua e endereça e muestra la manera de cómo se deven fazer, e desí escrívelas qui él manda. Però dezimos por esta razón que el rey faze el libro (AFONSO X, General estoria I, 477 b apud FONTES, 2014, p. 1).

Além dos saberes de diferentes áreas e de reunir um entrelaçamento de culturas e línguas, as obras produzidas pela corte de Afonso X também reúnem um grande número de fontes de diversas temporalidades, escritos antigos e medievais, de “gentis”, cristãos e muçulmanos (MARTIN, 2003, p. 7). De forma que na obra, aborda-se desde Nemrod, até Saturno, Júpiter, Troia e Roma (MARTIN, 2003, p. 13-14). Sob esse viés, é possível apontar que, nas obras produzidas na corte de Afonso X, saberes históricos,

teológicos, naturais, a astrologia e o direito se entrelaçam e são utilizados visando um projeto político, didático e propagandístico (MARTIN, 2003, p. 3).

Toda essa combinação de saberes, áreas de conhecimentos e de interesses podem ser encontrados na narrativa do *Setenario*. Essa obra pode ser considerada como um tributo de Afonso à memória de seu pai, Fernando, que teria encarregado-o de escrevê-la (MARTÍNEZ, 2003) e antecipa leis e passagens que seriam posteriormente documentas nas “*Siete Partidas*” (LAPESA, 1980, p. 247-248). Sobre isso, se faz importante pontuar que o *Setenario* foi iniciado “em 1252, no final do reinado de Fernando III e continuada, mas nunca finalizada, por Afonso X” (FONTES, 2014, p. 2), de forma que “Kenneth Vanderford – editor e tradutor da versão do *Setenario* utilizada nas citações deste artigo -, um de seus principais estudiosos, afirma que ela é – como seu próprio texto medieval diz – uma continuação de Afonso X do esboço traçado por seu pai” (FONTES, 2014, p. 2).

Sobre o título da obra: *Setenario*, este é relacionado com o número sete, o qual já recebe um valor especial nos prólogos das Partidas (LAPESA, 1980, p. 248). A Ley XI do *Setenario* chama-se, justamente, “*Por quelles rrazones pusiemos nonbre a este libro Ssetenario*”, na qual Afonso X justifica que todas as coisas que estão nessa obra estão ordenadas pelo número sete: “*Setenario pusiemos nonbre a este libro porque todas las cosas que en él sson van ordenadas por cuento de siete*” (AFONSO X, 1945, p. 25).

Tendo em vista o contexto de escrita e as finalidades do *Setenario*, pontuaremos fatores importantes que conduzem as discussões a partir daqui. Uma das principais ideias presentes nessa obra é a de que o paganismo idólatra era falso, porém vislumbrava – de maneira inconsciente – aspectos da verdadeira crença, no caso o cristianismo (LAPESA, 1980, p. 249). Ou seja, na retórica do *Setenario*, o rei Afonso expressa ser tributário da cultura dos antigos, ao mesmo tempo que atualiza os elementos dessa cultura pela cristianização dos símbolos pagãos (FONTES, 2014, p. 9). Quando Afonso evoca essas formas de pensamento - um pensar com imagens (WAIZBORT, 2015, p. 13-14) - ele evoca imagens de deuses e deusas, fazendo com que suas formas retornem ao pensamento ao serem narradas, mas logo em seguida ressignifica-as com base nas ideias do cristianismo. Assim, essas imagens passam a adquirir a conotação de uma crença falsa e carente do verdadeiro conhecimento, que nesse caso seria a verdadeira crença nas divindades do cristianismo: Deus, Espírito

Santo e Maria. Fica evidente que essas imagens não estão presas em um passado, não são imutáveis, mas sim dialéticas, pois são sempre ressignificadas e recontextualizadas.

Essa “atualização” do passado era desenvolvida pela corte de Afonso com fins políticos para o presente (MARTIN, 2003, p. 10), de forma que se reafirmasse “a verdade sobre o cristianismo diante do paganismo e a superioridade de sua fé num momento de turbulência religiosa na península ibérica. Daí a associação da fé não-cristã ao erro, recorrente em grande parte do texto” (FONTES, 2014, p. 3).

Essa associação pode ser percebida em diversos trechos do *Setenario*, principalmente a partir da Ley XVIII, na qual Afonso X coloca que:

El aquél [Dios] ssolo deue sser orado, e non otra cosa. Et por ende los que las otras cosas aorauan, qe eran comenzadas e sse auyan acabar, yuan contra la crençia uerdadera de Dios e contra la ley cierta, assí commo vnos que ouo y primeramiente que comenzaron âorar los helementos, assí commo la tierra e el agua e el ffuego (AFONSO X, 1945, p. 49).

Nessa narrativa, Afonso defende que não se deve adorar se não apenas a Deus, que é a crença verdadeira, a lei certa, ao contrário das práticas pagãs daqueles(as) que adoravam os elementos da natureza como a terra, a água, o fogo e também o ar. É a partir disso que o rei começa a discorrer sobre as práticas dos(as) que adoravam a cada um desses quatro elementos e depois passa a mencionar “aqueles que adoravam uns aos outros” (Ley XXIII), aqueles(as) que adoravam os planetas e o Sol e a Lua e aqueles(as) que adoravam aos signos, narrando as imagens de cada um desses astros e de como se assemelham ao Deus cristão ou mesmo à Maria e ao Espírito Santo.

Além da lei XVIII supracitada, podemos identificar que as divindades do paganismo são ressignificadas pelo cristianismo a partir da lei XXXV do *Setenario*, na qual Afonso afirma que:

Ca tanto era grande el su desentendimiento, e veyendo los cielos e las otras cosas tan marauillosas e estrannas que non podíe otrofazer synon Dios, que dexaron de creer en el fazedor e creyen en las fechuras. E yuan aorar las cosas que se mudauan e se desfazíen e dexauan de orar a aquel que non se muda nin puede ser desfecho. E desta guisa se arredrauan de la verdad e allegáuense a la mentira (...) (AFONSO X, 1945, p. 66).

Nesse trecho, Afonso argumenta que era por desentendimento que se adoravam as coisas do universo, visto que essas eram apenas as criações, as coisas feitas, quando na verdade, se deveria adorar ao criador que teria feito essas maravilhas.

É nesse arcabouço de argumentos e conexões entre cristianismo e paganismo, entre divindades antigas e divindades cristãs, feitas pelo próprio Afonso X, que serão produzidas conexões entre a antiguidade e o medievo e as imagens produzidas ou apresentadas pelas fontes desses períodos. Para seguir com essa discussão, é importante apresentar, em seguida, o aporte teórico que fundamenta essa discussão: da possibilidade de se utilizar conhecimentos do campo de teoria da imagem para analisar fontes antigas e medievais e materializar a conexão entre elas.

Por que imagens?

As imagens apresentadas neste artigo estão relacionadas com o que Márcio Seligmann-Silva (2012) chama de hiperimagens, definidas como sendo “imagens que se imprimem de modo duradouro na mente ou em determinadas culturas, ou até mesmo em toda uma espécie” elas são indelévels, cuja força não se desgasta com o tempo” (SELIGMANN, 2012, p. 63). Essas imagens não estão presas no tempo passado, pois atravessam o tempo chegando ao presente, e resistem ao tempo (SELIGMANN, 2012, p. 66) ou, melhor dizendo, contém em si as marcas de diversas temporalidades e até mesmo espaços.

Apesar de o *Setenario* ser uma fonte escrita, um documento que não parece nos apresentar imagens, está repleto de imagens em sua narrativa, mesmo que não traga iluminuras em sua constituição. Desta forma, podemos considerar o campo das imagens verbais, da narrativa e da simbolização, como chama Márcio Seligmann-Silva (2012, p. 65). Hans Belting (2014), menciona que Debray atribui peso igual – em comparação com o que chama de imagens físicas - às imagens que vivem apenas em nosso pensamento e na nossa imaginação (2014, p. 13). Para o autor, ainda fundamentado em Debray, essas imagens mentais têm natureza intangível e o olhar seria então o vetor para transmitir imagens mentais para o retrato material ao invés de para dele receber (2014, p. 13). No presente artigo, será apresentada uma tentativa de ler as imagens nas narrativas do *Setenario*, encontrar aquelas imagens que Afonso X estava descrevendo, as quais se projetavam do olhar de Afonso para a externalidade, na produção do *Setenario*.

Mas essas imagens que Afonso imprime no *Setenario*, um dia também já foram contempladas por seu olhar no mundo externo. Sobre isso, Hans Belting (2014) afirma ainda que “nunca houve imagens físicas sem a participação de imagens mentais, já que

uma imagem é por definição o que se vê” (2014, p. 14). Assim, as imagens mentais apoiam-se reciprocamente em imagens objetivas, no sentido que elas são o retorno ou a reminiscência destas. “A questão da imagem relaciona-se sempre com a do vestígio e da inscrição” (2014, p. 14) e “as imagens mentais inscrevem-se nas externas e vice-versa” (2014, p. 14), de forma que não existem apenas nas “paredes” nem apenas em nossas cabeças, pois esse âmbito “externo” e “interno” interage continuamente (2014, p. 13). Por isso, também serão apresentadas, em outras produções ligadas à Afonso, imagens físicas as quais o rei teve acesso ou mesmo as que foram produzidas em sua própria corte, como as iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*, bem como a imagem da virgem e seus decanos, do livro de Astromagia também produzido na corte de Afonso X, que serão expostas no tópico a seguir.

Ao ler a narrativa do *Setenario* é possível perceber de forma recorrente que Afonso X descreve imagens, busca imprimir, detalhadamente, no texto as características das imagens que ele assemelha com Maria ou com a Santíssima Trindade. Em diversas outras passagens do *Setenario*, Afonso X descreve imagens de planetas que assemelha com Cristo, Deus ou Maria. Ao se referir a Saturno na Lei LIV, por exemplo, Afonso afirma que os “gentis” da antiguidade o faziam em “*ffigura de omne muy vieio e cansado e que sse mou) e tarde e andaua muy a paso. Et las obras que ffazíe eran muy tardineras*” (1945, p. 89). No *Setenario*, Afonso também se refere de forma recorrente a esses planetas e astros como sendo figuras, ou mesmo menciona figuras que são relacionadas com signos. Como por exemplo, na Lei LVII, ele se refere ao signo de Gêmeos e o que significa sua figura (1945, p. 94) e no título da Lei LV é “*De cómmo la ffigura de carneiro que dauan al ssigno de Aries, a Ihesu Cristo la deuyeran dar, que es cordero uerdadero de Dios*” (1945, p. 91), ou seja, a relação não era feita somente assemelhando atributos dessas divindades cultuadas pelos antigos com o deus cristão, mas sim conectando imagens.

Esse aspecto também aparece na Lei LVIII, onde Afonso faz uma descrição detalhada da imagem do caranguejo e a seguir passa a ligar cada característica que menciona como atributo de Jesus Cristo:

Cancro es llamado el quarto ssigno, que quier tanto dezir em nuestro lenguaie commo cangreio. Ésta es vna animalia que sse cría en la mar e ha muchos pies, commo langosta, e es todo cubierta de casco e ha la boca

ascondida en los pechos e los oíos puestos en los onbros, que anda quando quiere a todas partes, tambien atrás commo adelante commo atrauyeso. E es animal que mora pegándose en las pennas de la mar e ffaziendo fforados en el lodo a la oriella, bien commo el coneio. Otrossí es ssabidor e artero, bien commo oyredes adelante. Este ssigno dauan los gentiles por cosa alabada e teníen que auya grant uertud e oráuanlo mucho em ssiete maneras: que ffué animal biuo; et cubierto de casco; com muchos pies; que anda a todas partes; que vee todo en derredor; que sse asconde en los fforados en tierra commo coneio; que es artero e ssabidor (AFONSO X, 1945, p. 96).

Ao ler essa passagem conseguimos visualizar mentalmente o caranguejo ao qual ele se refere e cada um e aos seus movimentos de se esconder nos buracos que abre na terra. Além disso, é importante destacar que Afonso considerava que os antigos adoravam os astros e signos por uma falta de entendimento, por não compreender quem seria o verdadeiro deus, conforme o rei expressa no próprio título da lei LV, afirmando que Jesus Cristo é o verdadeiro cordeiro de Deus e, também na lei supracitada LVIII, que se intitula “*De cómo los que aorauan al Cangreio, a Ihesu Cristo deuyeran aorar si bien lo entendiesen*” (p. 96).

Assim, entendendo que o *Setenario* é em si um documento que nos traz uma série de imagens, podemos retomar a discussão de teoria da imagem dialogando com Aby Warburg, mais especificamente, no que tange à capacidade dessas imagens viajarem no tempo (SELIGMANN, 2012, p. 67), sob o viés da ideia de fórmulas patéticas na sua sobrevida (*Nachleben*) em Warburg.

Na obra “Histórias de Fantasma para Gente Grande” (2015), na sua apresentação escrita por Leopoldo Waizbort, o autor apresenta a expressão Warburguiana de “vida póstuma” (*Nachleben*) para se referir àquelas imagens (nesse caso, obras produzidas na antiguidade) que, como se, embora mortas, permanecessem vivas e assombrando épocas posteriores, como mortas-vivas. Essas imagens permanecem presentes ao longo do tempo, tendo seus sentidos sempre transformados, da mesma forma que o olhar sobre elas também se transforma. De forma que conseguem romper com uma temporalidade linear (2015, p. 6).

Para Seligmann (2012, p. 67), *Nachleben* seria justamente a sobrevida das fórmulas patéticas, ou sua aparição, que tem a forma de retorno do recalcado (DIDI-HUBERMANN *apud* SELIGMANN (2012), pois são o resto de memória enterrado que devido à sua intensidade e força expressiva, volta a se manifestar” (SELIGMANN, 2012,

p. 67-68). Ao pensar sobre hipermagens, fórmulas patéticas e *Nachleben* temos aí um modelo de imagens que congelam os movimentos e os preservam para a posteridade (SELIGMANN, 2012, p. 68). Essas imagens irrompem em outras épocas, “como citações que brotam e desarranjam os contextos” (2012, p. 67).

Warburg e suas discussões acerca de teoria da imagem têm grande importância para produção do presente artigo, pois são a inspiração para a construção do *atlas mnemosyne* a ser apresentado no tópico seguinte. Antes disso, gostaria de apresentar o autor e discorrer sobre o que exatamente seria esse atlas da memória. Aby Warburg nasceu em 1866, herdeiro de uma família de banqueiros judeu-alemão de Hamburgo, além de ser historiador das artes e antropólogo. Durante sua vida construiu uma grande biblioteca elíptica, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* ou Biblioteca Warburg das Ciências da Cultura, localizada em Hamburgo, a qual chegou a reunir 65 mil volumes até 1929, quando ele morreu (SAIMAN, 2011, p. 33).

Nessa biblioteca, a *Mnemosyne* já estava presente. A palavra estava gravada na entrada interna da biblioteca de Hamburgo, que era dividida em quatro andares, sendo o primeiro deles dedicado à Imagem. Saiman (2011) afirma que nessa biblioteca os livros estavam sempre em movimento e não obedeciam a uma disposição cronológica e nem foram catalogados a partir de nomes de autores ou de seus títulos. Eles eram dispostos de acordo com a forma como se relacionavam uns com os outros. Pensando na forma com que as obras se relacionavam e se conectavam umas com as outras, Warburg passou a fazer o mesmo com as imagens que estavam sempre em movimento. Assim, *Mnemosyne*, nesse contexto da biblioteca, passou a ser também o nome da grande obra à qual Warburg se dedicou até 1924: a construção de um Atlas de imagens (SAIMAN, 2011, p. 36).

Mais especificamente, esse *Atlas Mnemosyne* consiste de um conjunto de pranchas (66 pranchas) nas quais são agrupadas uma série de imagens (900 imagens no total), montadas por Warburg, sem que se tivesse uma ordem linear e podendo ser deslocadas – assim como os livros que estavam dispostos na biblioteca -. Essas imagens eram montadas em painéis de madeira de 1,5m x 2m que recebiam um fundo feito de tecido preto (SAIMAN, 2011). O objetivo de Warburg com essas pranchas era fazer com que essas imagens entrassem em diálogo, estabelecessem conexões e se pensassem entre si, no tempo e no espaço de uma longa história, “na grande arquitetura dos tempos

e das memórias humanas” (SAIMAN, 2011, p. 36).

Nesse sentido, mesmo correndo o risco de decepcionar o(a) leitor(a) com falsas expectativas que podem ter sido criadas a partir das descrições da magnitude da obra de Warburg, é importante revelar que, neste artigo, a proposta não é exatamente construir um *Atlas Mnemosyne*, mas sim formular apenas uma prancha com a montagem de uma série de imagens agrupadas e conectadas.

Um atlas mnemosyne do feminino divino na longa duração

A partir das ideias anteriores acerca do método adotado, agora passaremos para o momento de aplicá-lo na fonte, com a apresentação da prancha de imagens desse sagrado feminino que conecta as fontes medievais e antigas.

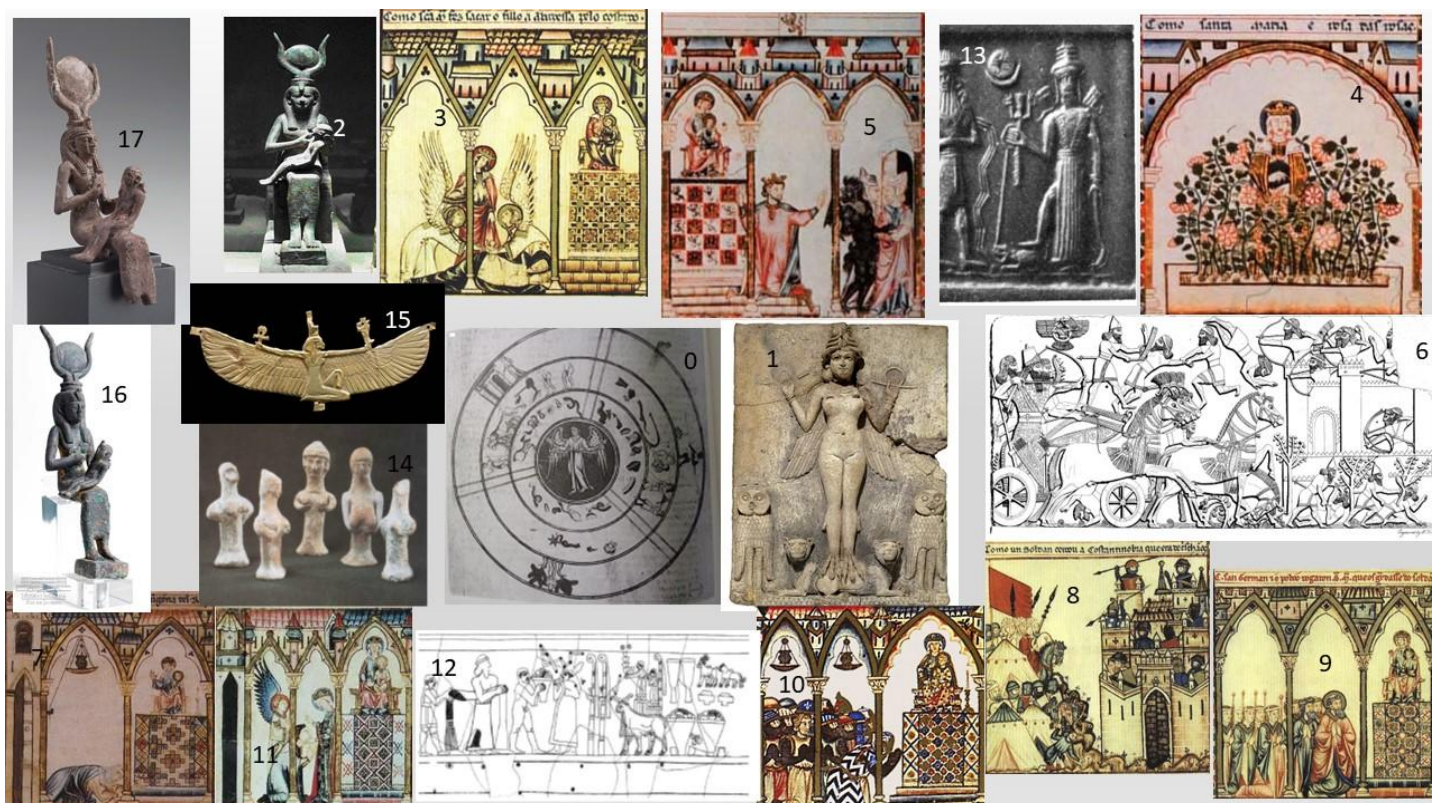


Figura 2: Atlas Mnemosyne (autoria nossa).

Considerando todo o exposto, as imagens não estão dispostas seguindo uma ordem. Pelo contrário, a prancha forma uma imagem única, composta de diversas imagens que estão entrelaçadas e são atravessadas por múltiplas linhas de conexão, de forma que qualquer tentativa de estabelecer uma ordem ou uma organização linear

serviria apenas para anular o objetivo com a qual essa montagem foi construída.

É importante destacar que serão mencionados outros elementos sobre as imagens para além daquilo que conseguimos “enxergar” em suas formas. Elementos sobre seu contexto, pois – como alegorias - elas falam de si, mas de diversas outras coisas. As iluminuras de Afonso X falam de cantigas dedicadas à Santa Maria, sendo suas letras importantes para compreender as imagens. Falam também de um projeto regencial, bem como apresentam as imagens Assírias. Essas imagens se encontram para nos contar histórias que se entrecruzam, para nos mostrar sobrevivências e permanências.

Passemos então para a jornada de pensar sobre cada uma dessas imagens. Conforme já sinalizado anteriormente, a primeira imagem apresentada foi a do artefato chamado de *Queen of the Night*, numerada como imagem 1. Esse artefato de origem Paleobabilônica (datando aproximadamente dos séculos XIX ou XVIII a.E.C), se encontra atualmente no Museu Britânico⁴ pelo qual foi comprado e consiste de um painel de relevo de barro retangular queimado que, antes de desbotar, era fortemente pigmentada com as cores vermelha e preta. De acordo com Joshua J. Mark (2017), não existe um consenso sobre essa imagem realmente apresentar a deusa Inanna/Ištar, mas nós consideramos que temos a confluência de elementos comumente atrelados à Ištar, como os leões em seus pés, a touca real e as asas.

Essa imagem pode ser evocada quando lemos uma passagem do *Setenario*, já citada anteriormente, na qual se descrevem as semelhanças entre Santa Maria com o Signo de Virgem, sendo Virgo uma “*mugier; ffermosa; virgen; cinta por los pechos; con alas; que tiene los braços tendidos; e las palmas abiertas*” (AFONSO X, 1945, p. 100). Ao ler essa descrição, cada palavra pode nos remeter a um pedaço da imagem do artefato da Rainha da Noite⁵.

Além dessa imagem da Rainha da Noite, a qual se refere a uma deusa que pode ter sido conhecida por Afonso X, considerando seu contato com uma grande diversidade de fontes da antiguidade que circularam em sua corte - conforme já pontuado na

⁴ A imagem está disponível em <<http://bit.ly/2lyqg1A>>. Acesso em 08 out. 2019.

⁵ Podemos considerar que essa imagem de uma divindade feminina nua, com os seios exuberantes a mostra, é uma imagem arquetípica do divino feminino que está ligado à sexualidade, entre outros atributos, estatuetas com esse perfil, como a imagem 14 da prancha, foram encontradas em quantidade abundante no Antigo Crescente Fértil e Steike (2012) afirma foram encontradas em espaços domésticos de culto, podendo ter exercido, inclusive, a função de amuletos de proteção (p. 14).

introdução a respeito de traduções que teriam feito dos escritos caldeus, por exemplo -, se faz importante registrar uma imagem crucial para esse debate, que está em uma obra de autoria atribuída ao próprio Afonso X, o *Livro de Astromagia* (1992). Essa imagem, numerada como imagem 0 na prancha de montagens, é mencionada por Afonso como sendo a virgem e seus decanos, sendo que a imagem central da esfera também atende a descrição sobre a virgem que Afonso faz no *Setenario*: de uma mulher com asas, uma cinta abaixo dos peitos, tendo seus braços estendidos com as palmas da mão aberta, conforme podemos visualizar abaixo com maior nitidez.

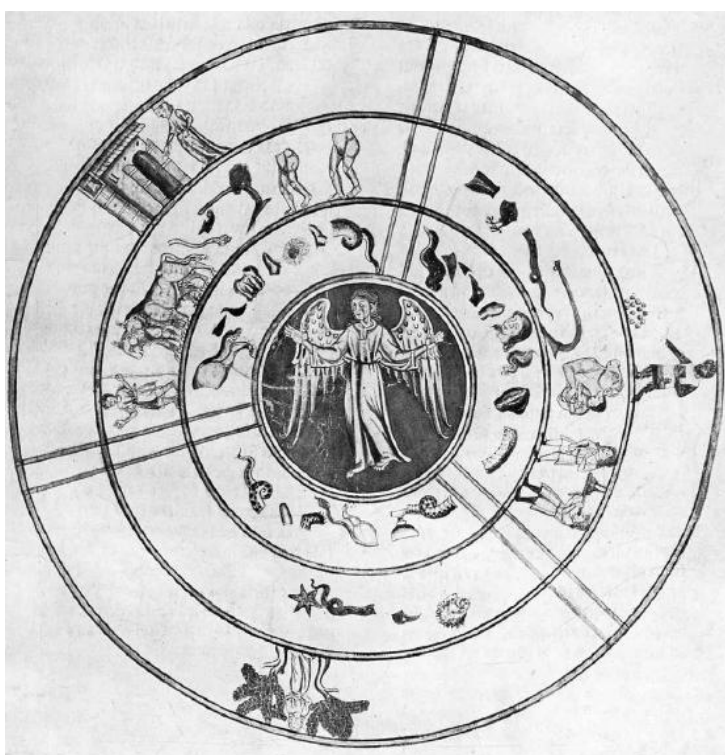


Figura 3: A virgem e seus decanos do Livro de Astromagia de Afonso X (AFONSO X, 1992, P. 318)

Nesse sentido, essas imagens de divindades aladas com seus braços estendidos foram colocadas lado a lado, o objetivo aqui é perceber a repetição das formas, dos gestos que permanecem, mas não enquanto uma simples continuidade, pois também apresentam rupturas, são transformados e misturam-se com novas formas em diálogo com as ideias apresentadas sobre *nachleben* em Warburg.

Sobre essa conexão dos gestos que se repetem em divindades aladas, ao ler a descrição de Afonso sobre o signo de Virgem, além da imagem da Rainha da Noite e da

esfera com a virgem, presentes no *Livro de Astromagia*, essa passagem do *Setenario* nos remete a imagem de número 15, chamada de *Winged Isis pectoral*⁶, atualmente localizada no *Museum of Fine Arts Boston*. Trata-se de um peitoral de ouro que mostra a deusa Isis também alada, com as asas e os braços estendidos. Na própria descrição do artefato nos é informado que a deusa carrega em sua mão direita um *ankh*, o símbolo da vida e na mão esquerda ela segura o que pode ser o hieróglifo de uma vela, símbolo do sopro da vida. Sobre a cabeça dela está um trono, o hieróglifo para o nome da própria deusa. Esse artefato provém da Pirâmide 10 de Nuri, onde se localiza túmulo de Amaninatakelebte e foi escavada, em 1916, pela Universidade de Harvard - Boston *Museum of Fine Arts Expedition* e atribuído ao MFA pela divisão de achados com o governo do Sudão, sendo que sua datação é do Período Napatan, reinado de Amaninatakelebte (538-519 a.E.C.).

A mesma Isis – conectada com a Rainha da Noite, a qual está ligada ao signo de Virgem que Afonso X assemelha com Maria – aparece em outra imagem sentada em seu trono, coroada, amamentando seu filho Hórus, de forma muito conectada com as mais diversas imagens de Maria das iluminuras das *Cantigas de Afonso X*. Essa imagem de Isis com Hórus, numerada como figura 2, está atualmente no *Museu Imhotep*, em Sakara, no Egito⁷. Essa imagem de Isis parece ter sido bastante veiculada no Antigo Egito, considerando que podemos encontrar uma estátua muito parecida no Museu Nacional da UFRJ⁸, conforme a imagem 16, que traz uma iconografia de Isis, coroada em seu trono, amamentando Hórus, que tem a data de produção do início do Período Ptolomaico, 310 a.E.C.

É importante destacar que a própria descrição do artefato feita pelo Museu Nacional da UFRJ informa que “as imagens de Ísis, feitas em bronze, foram muito populares nos períodos que antecederam a chegada do cristianismo ao Egito, e podem ter originado as imagens que representam a Virgem Maria”. Além disso, essa correlação da Virgem segurando uma criança com a imagem de Isis e Hórus também é feita por Aby Warburg (2010, p. 316), que relaciona a pintura de Sandro Boticelli, conhecida como *Madonna Chigi*, com artefatos arqueológicos do antigo Egito (30 a.E.C), onde a deusa Isis

⁶ A imagem está disponível em: <<http://bit.ly/2og3BjS>>. Acesso em 08 out. 2019.

⁷ Disponível em <<http://bit.ly/2nsA1ae>> Acesso em 08 out. 2019.

⁸ Disponível em <<http://bit.ly/2odKhDP>>. Acesso em 08 out. 2019.

aparece segurando seu filho Hórus. Bem como com a imagem do segundo decano de Virgem do século XIV, de Abu Ma'schar, que apresenta um ser com cabeça bovina segurando outro ser com formas humanas, sendo identificado como Ísis, segurando Hórus. Além de outros elementos comuns presentes na figura acima do decano de virgem do *Livro de Astromagia*, como a perna que parece ser de um cavalo, a cabeça de pássaro, uma cabeça humana e a parte traseira de um animal bovino, conforme podemos perceber abaixo:



Figura 4: Paranatellonta do segundo decano de Virgem (com Ísis e Horus) do Liber astrologiae, Abu Ma'schar. Traduzido do persa por Gergius Z.Z. Fenduli, século XIV. Londres, British Library (WARBURG, 2010, p. 316)

Um artefato com as mesmas formas e elementos da imagem de Isis - imagem número 15 – é o da imagem 17, localizado no *Museum of Fine Arts Boston*⁹, datado do Período Tardio Egípcio (760-332 a.E.C.) e feito também de bronze. Essas iconografias de Isis e Hórus, podem nos remeter a diversas imagens de Maria com seu filho Jesus nas

⁹ Disponível em <<http://bit.ly/35kHFo3>>. Acesso em 08 out. 2019.

iluminuras das *Cantigas de Afonso X*. Em todas elas (imagem 2, 5, 7, 11, 10 e 9), Maria aparece coroada em seu trono, em um lugar elevado – assim como Ištar sobre a montanha – amamentando seu filho. Porém, essas iluminuras de Santa Maria também falam sobre as cantigas, ao mesmo tempo em que se conectam com outras imagens, fator que gera a necessidade de falar sobre cada uma delas.

A imagem 3 é a iluminura da cantiga número 7¹⁰, na qual Maria aparece em seu trono elevado, com seu filho no colo e ao mesmo tempo aparece em pé no chão atrás de dois anjos que se colocam sobre a abadessa que adormeceu em seu altar chorando e rogando à mãe de Deus. De forma que essa iluminura está conectada com o seguinte trecho da cantiga: “*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*”¹¹.

Esse contexto de Maria como aquela que é evocada nas súplicas dos fiéis, principalmente daqueles que rogam para serem livrados do mal e dos poderes do demônio é um contexto bastante comum nas cantigas. É o que aparece também na figura número 5, uma iluminura da cantiga 10¹², que tem por título “Rosas das rosas”. A iluminura está relacionada com o trecho da cantiga que diz “*Rosas das Rosas e Fror das Frores, Dona das Donas, Sennor das Sennores*” e nela Maria aparece na mesma posição em seu trono enquanto no chão, abaixo dela, o demônio é contido por seus devotos.

Essa imagem nos leva, novamente, ao início da montagem desta prancha: a Ištar, que assim como Maria, é evocada por seu povo para derrotar os inimigos. Na imagem 13, Ištar aparece pisando e domando um leão e segurando uma rédea que o controla nas mãos. Na imagem completa, a deusa está ao lado de outras duas divindades masculinas. Essa imagem está em um selo cilíndrico da região de Diyala, disponibilizado pelo *Oriental Institute da University of Chicago*¹³, datada de 1800 a 1700 a.E.C. Na imagem 13, a deusa alada com a coroa real, dominando o leão aos seus pés traz um de seus aspectos que é o de divindade ligada à guerra, bem como foi evocada, por exemplo, em um discurso atribuído a Hammurabi, que consta no Código de Hammurabi, um compilado de leis do período Paleobabilônico, onde o rei evoca Ištar em seus atributos de divindade da guerra, defensora de seu povo:

¹⁰ Disponível em <<http://bit.ly/2IAh3G9>>. Acesso em 08 out. 2019.

¹¹ Disponível em <<http://bit.ly/2pWIXpi>>. Acesso em 08 out. 2019.

¹² Disponível em <<http://bit.ly/2VnOBwp>>. Acesso em 08 out. 2019.

¹³ Disponível em <<http://bit.ly/2ItBiFp>>. Acesso em 08 out. 2019.

Que Iŝtar, a senhora do combate e da luta, aquela que prepara minhas armas para a luta, minha boa Protetora, aquela que ama o meu governo, em seu coração enfurecido, com grande ira, amaldiçoe a sua realeza, que ela mude o seu bem em mal, que ela quebre sua arma lá onde há combate e luta, que ela lhe prepare confusão e revolta, que ela abata os seus guerreiros, que ela embeba a terra com o sangue deles, que ela amontoe no campo os cadáveres de suas tropas, que ela não conceda graça a seus homens e a ele, que ela o entregue nas mãos de seus inimigos e que ela o conduza ao país inimigo! (BOUZON, 1976, p. 113).

A deusa, nesse discurso, é evocada como boa protetora de seu povo, que abate os guerreiros inimigos e os extermina, que concede graça a seus homens! Assim, Maria também é evocada na cantiga de número 10, como aquela que de todo o mal pode guardar: *“Atal Sennor dev' ome muit' amar, que de todo mal o pode guardar; e pode-ll' os peccados perdõar, que faz no mundo per maos sabores”*. É importante destacar que, nessa cantiga, é Maria que é evocada como “Senhor”. Temos em outro trecho a passagem: *“Rosas das rosas e Fror das frores, Dona das donas, Sennor das sennores. Esta dona que tenno por Sennor”*.

Considerando a expressão “Sennor” como um título feudal, Aline Dias da Silveira (2009) também tece discussões importantes ao analisar as *Cantigas de Santa Maria*, afirmando que, no contexto das fontes e da corte de Afonso X, todos que reconhecessem o poder da Virgem Maria e a superioridade cristã podiam receber a proteção da Santa, mesmo os mouros. Nesse sentido, o culto à Maria também fazia parte das estratégias políticas centralizadoras de Afonso X, de uma aproximação entre mouros e cristãos, um “acordo social” (SILVEIRA, 2009, p. 51). Para isso, é enfatizado nas cantigas o aspecto bélico da Virgem e que uma “guerra contra os cristãos significa uma guerra contra Maria” (p. 50), exaltando o aspecto protetor da Virgem.

Para Silveira (2009, p. 52), essa aproximação do devoto com a “mãe de Deus” favorece a “construção de uma relação religiosa com a expectativa de proteção pessoal” e assim, também fica evidente o aspecto da lealdade do devoto para com Maria, o qual é expresso em cantigas, como a supracitada de número 10, na qual a Santa “assume o papel de *Sennor das Sennores*, protetora de todos que nela creem” (SILVEIRA, 2009, p. 52). Esse discurso está dentro de uma “lógica senhorial”, na qual seria atributo de Maria proteger sua cidade (SILVEIRA, 2009, p. 54).

É considerando justamente esse aspecto bélico de Maria, de protetora de seu

povo, mas acima de tudo ao considerar outra iluminura, a imagem de número 4¹⁴ da prancha, que podemos enxergar ainda mais conexões entre Maria e Ištar. A imagem 4 também é uma iluminura da cantiga número 10, que diz “Rosas das rosas e Fror das frores, Dona das donas, Sennor das sennores” e esse é mais um aspecto que entrelaça a santa com a deusa: as rosas. Se Maria era a rosa das rosas, Ištar também era presentificada pela roseta de 8 pontas, a roseta de Ištar, que aparece na imagem 6 da prancha.

Essa imagem 6 faz parte dos relevos do Palácio Noroeste de Assurnasirpal II e está no catálogo de imagens denominado *The monuments the Nineveh* (LAYARD, 1853, p. 29), e é intitulada de “*the king in his chariot before the walls of a besieged city*”, ou seja, o tema da imagem é o rei em sua carruagem diante das muralhas de uma cidade sitiada. Nessa cena de batalha os guerreiros assírios atiram flechas contra o povo inimigo que já aparece vencido e cercado. Acima da cabeça do monarca, que empunha seu arco, está o deus Aššur. Quanto as rosetas de Ištar, elas estão em toda parte presentificando a deusa, por toda a roupa do rei, bem como em sua touca real e seu bracelete, também nos adereços dos cavalos, conforme se pode conferir abaixo no detalhe ampliado.

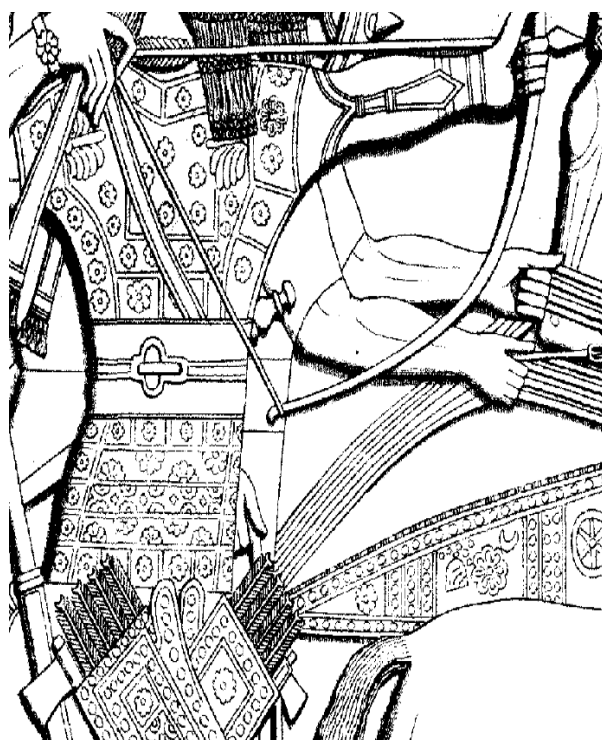


Figura 5: Fonte: LAYARD, H. A. *The monuments the Nineveh*, London, vol II, pr. XIII, John Murray, 1853, p. 29. Prancha 13.

¹⁴ Disponível em: <<http://bit.ly/2AQum0S>>. Acesso em Acesso em 08 out. 2019.

Essa imagem dos guerreiros assírios sitiando a cidade inimiga sobre a proteção da deusa Ištar, tem suas formas bastante comuns à imagem 8¹⁵ da prancha, uma iluminura da cantiga 28, intitulada “*Todo Logar Mui Ben Pode*”, que mostra como Santa Maria defendeu Constantinopla dos Mouros que tentavam tomá-la. Eis o trecho da cantiga referente à essa iluminura:

Esta é como Santa Maria deffendeu Costantinobre dos mouros que a combatian e a cuidavan fillar.

Todo logar mui ben pode sseer deffendudo o que a Santa Maria á por seu escudo.

(...)

De com' eu escrit' achei, pois que foi de crischãos Costantinobre, un rei con oste de pagãos vo a vila cercar mui brav' e mui sannudo, pola per força fillar por seer mais temudo.

*Todo logar mui ben pode sseer deffendudo o que a Santa Maria á por seu escudo. E começou a dizer, con sanna que avia, que sse per força prender a cidade podia, que faria en matar o poboo myudo e o tesour' en levar que tian ascondudo.*¹⁶

Essa imagem é complementada pela de número 9¹⁷, que também está atrelada à cantiga 28. Na imagem vemos Maria, coroada em seu trono elevado, com seu filho no colo e com as mãos estendidas sobre seu povo que lhe suplica por proteção – no mesmo gesto do signo de virgem, bem como da imagem 1, da Rainha da Noite - da mesma forma como é descrita no *Setenario*, por Afonso X:

Que assí commo la ffigura de Virgo dizíern que tenié los braços tendidos, bien assí Ssanta María tiene tendidos los ssus braços para rreçebir e perdonar los pecadores e auerles merçet, rroganto a Dios por ellos. Que assí commo la ffigura de Virgo tenié las palmas abiertas, esto sse entiende por los miraglos que ffaz Ssanta María cada día por la uertud del poder de Dios (AFONSO X, 1945, p. 100).

O trecho da cantiga 28 que está atrelado à imagem 9 da prancha narra a continuidade da batalha contra os Mouros:

Na cidade, com' oý, se Deus m' ajud' e parca, San German dentr' era y, un santo Patriarcha, que foi a Virgen rogar que dela acorrudo foss' o poblo sen tardar daquel mour' atrevudo.

Todo logar mui ben pode sseer deffendudo o que a Santa Maria á por seu escudo.

¹⁵ Disponível em: <<http://bit.ly/2Iyt9iK>>. Acesso em 08 out. 2019.

¹⁶ Disponível em <<http://bit.ly/2pWIXpi>>. p. 5. Acesso em 08 out. 2019.

¹⁷ Disponível em: <<http://bit.ly/30XYzpt>>. Acesso em 08 out. 2019.

*E as donas ar rogou da mui nobre cidade mui de rrig' e conssellou que ant' a majestade da Virgen fossen queimar candeas, que traudo o poboo do logar non fosse, nen rendudo*¹⁸.

Ou seja, de acordo com esse trecho da cantiga, a salvação de Constantinopla foi graças às preces de San Germán, que junto das senhoras da cidade, rezou à Virgem Maria e acendeu-lhe velas em sinal de prece pela proteção contra os Mouros.

Nesse caso, no contexto da cantiga 28 e suas iluminuras, Santa Maria é evocada como um escudo no campo de batalha, que defende seu povo, defende Constantinopla - sitiada pelo rei dos inimigos, os mouros, descritos na cantiga como pagãos - e seu exército, de maneira muito parecida com as formas iconográficas onde Ištar defende seu povo que ataca a cidade sitiada e é evocada como protetora no campo de batalha.

Em muitas outras iluminuras, Maria aparece atendendo à súplica de seus fiéis, os quais rogam à santa aos pés de seu trono. Esse contexto também é tema da imagem 10¹⁹, atrelada com a cantiga número 63, intitulada “*Quen ben serv' a Madre*”. Na iluminura, Maria aparece em seu trono recebendo o cavaleiro a quem ela concede milagres, junto com seus companheiros que se encontram todos prostrados diante da santa.

Essa mesma forma se encontra na imagem 7²⁰, na qual uma senhora da Bretanha se encontra prostrada diante de Maria, em sinal de súplica deitada aos pés da santa que a recebe com os braços estendidos para cima e a palma da mão aberta. Da mesma forma que fez com o cavaleiro da imagem 10, em trecho da cantiga 23, que está atrelado à imagem 7. Maria também atende às súplicas da senhora que à roga, livrando-a de uma vergonha. De forma que esse trecho é justamente o da prece feita pela senhora: “*Ai, Santa Maria, ta mercee seja que me saques daquesta vergonna tan sobeja; se non, nunca vestirei ja mais lãa nen lo*²¹”.

Cenas de súplica e de prece também aparecem em iconografias ligadas à deusa Ištar. Na imagem 1,2 temos o croqui da parte superior do Vaso de Uruk, um artefato que leva esse nome justamente por ter sido encontrado no templo de Uruk, considerado um dos vestígios dos cultos dedicados à Inanna/Ištar. O Vaso de Uruk Warka, como ficou

¹⁸ Disponível em <<http://bit.ly/2pWIXpi>>. p. 66. Acesso em 08 out. 2019.

¹⁹ Disponível em: <<http://bit.ly/2og4Sra>>. Acesso em 08 out. 2019.

²⁰ Disponível em: <<http://bit.ly/2Mv8A8q>>. Acesso em 08 out. 2019.

²¹ Disponível em <<http://bit.ly/2pWIXpi>>. p. 53. Acesso em 08 out. 2019.

conhecido, é datado de 320 a.E.C e foi encontrado no complexo templário do Eanna, em 1940, durante a uma expedição de arqueólogos alemães. Foi produzido em alabastro e atualmente o vaso se encontra no Museu de Bagdá (DUPLA, 2016a, p. 111-112).

Na imagem 12, que é parte do vaso, temos também um contexto onde uma sacerdotisa da deusa, em pé nas portas do templo, recebe uma fileira de fiéis que vêm trazendo diversas oferendas para entregar em louvor à deusa. Nesse sentido, podemos confrir abaixo o registro de uma prece dedicada à Ištar, mas que traz muitos dos elementos de evocações à Maria nas *Cantigas de Afonso X*:

À Inanna/Ištar

*Eu te imploro, Senhora das Senhoras, Deusa das Deusas!
Ištar, Soberana de todas as regiões e Regente dos homens.
Nobre Irnini, a maior de todos os deuses celestiais,
Rainha toda-poderosa, de nome sublime;
Você é a lâmpada do Céu e da Terra,
filha belicosa de Sin.
Adornada com a coroa real,
Você reúne todos os poderes em suas mãos.
Ó Senhora de fama reputada,
superior a de todos os deuses!...
Onde seu nome não aparece?
Onde seu culto não foi encontrado?
Onde seus projetos não são executados?
Onde suas capelas não foram erguidas?
Onde você não é grande?
Onde você não é sublime?
Anu, Enlil e Ea exaltaram você:
Eles aumentaram sua soberania entre os deuses,
Eles colocaram você muito alto entre eles, no céu,
Eles elevaram seu trono.
À menção do Teu nome, o Céu e a Terra tremem,
Todos os deuses do Céu tremem e os do Submundo temem.
Os homens glorificam esse nome terrível,
Pois, você é grande, superior a todos...
Ó gloriosa Leoa celestial!
Você que subjuga os deuses, mesmo quando eles estão com raiva,
mais poderosa que todos os monarcas,
Você tem as rédeas de todos os reis.
Tocha brilhante do Céu e da Terra,
brilho de todas as regiões,
Aceite minha genuflexão, ouça minha oração,
sempre olhe para mim com carinho...
Só Ishtar é sublime, só Ela é Soberana,
só Ela é Senhora, só Ela é Senhora.*

*Ó Irnini, corajosa filha de Sin,
ninguém pode rivalizar com você!...²²
(JENSEN, 1915, apud BOTTÉRO, 2001, p.31, tradução nossa)*

Aqui, a deusa é evocada como senhora, assim como é Maria, na cantiga 10. Ištar, assim como a santa, é descrita como aquela que se situa muito alto entre os céus, em um trono elevado. Esse fator, além de estar na grande maioria das imagens da prancha, na forma como Maria está posicionada, também é narrado no *Setenario*, onde Maria é descrita como uma santa alada que sobe aos céus: “*Et porque ffuê ssu madre, ssubióla a los çielos e coronóla por rreyna dellos, em quer dó alas com que boló tan alto que cubrió todo el mundo*” (AFONSO X, 1945, p. 100). A deusa aparece como aquela que é superior a todos os monarcas e a todos os deuses, assim como Maria tem a seus pés reis e santos, exércitos e grupos de senhoras.

Por fim, outra conexão que podemos identificar está na ideia de que nada pode rivalizar com Ishtar, pois ela é grande, superior a todos e reúne em suas mãos todos os poderes. Da mesma forma, Maria é descrita no excerto da cantiga 189, que está relacionado com a imagem 11²³ da prancha, onde temos novamente um devoto prostrado aos pés da santa, que se encontra no trono elevado. Diz o excerto que: “*Ningún poder de gente de este mundo vale nada contra el de la Virgen, porque es todo espiritual*”.

Considerações finais

Com as discussões feitas aqui, onde foi abordada a longa duração das imagens do feminino sagrado, compreendemos como as imagens “viajam no tempo”, como elas permanecem e chegam até nós, pensando as discussões em teoria da imagem, mas ao mesmo tempo pautando-se pela História e pela Historiografia, pois o foco adotado durante todo o percurso de escrita foi o de articular todas essas perspectivas com as fontes adotadas e com o contexto histórico da corte de Afonso X.

Podemos considerar que o feminino sagrado se expressa por uma infinidade de imagens, em diversos contextos, tanto no politeísmo da Antiguidade quanto no cristianismo na Idade Média. Essas imagens não são exatamente as mesmas, não são cópias umas das outras, elas são transformadas e atribuídas a diferentes contextos, mas

²² Invocação dedicada à Ištar que pode remontar mais tardar ao segundo terço do segundo milênio a.E.C.

²³ Disponível em: <<http://bit.ly/2opd9ZL>>. Acesso em: 08 out. 2019.

compartilham de aspectos comuns, os quais constituem essa ideia de feminino sagrado.

Considerando essas pontuações, principalmente a afirmação de que são imagens que adquirem novos sentidos, é que não podemos falar, simplesmente, em continuidades ou sobrevivência, pois essas imagens não se “arrastam no tempo, imutáveis, sempre iguais”. Vimos imagens utilizadas neste artigo como formas recontextualizadas, transformadas e até mesmo adquirindo novos sentidos, mas justamente por compartilharem de aspectos comuns, conforme mencionado acima, é que podemos considerar possível afirmar que as imagens de Maria presentificam as deusas antigas dos cultos politeístas, pois seriam atualizações e ressignificações desse tema.

Sobre esses aspectos comuns das imagens, do início ao fim desta discussão, encontramos esses “temas” compartilhados pelas deusas e Maria, ficando bastante evidente, principalmente nas imagens do *Atlas Mnemosyne*, o aspecto da maternidade e da fertilidade, expressos pelo gesto da amamentação e de trazer o filho no colo, mas também pelo gesto de acolher e proteger seus fiéis.

Sobre esse atributo de proteção, uma consideração importante que foi apresentada é que o feminino sagrado não se resume aos aspectos de maternidade, fertilidade e intercessão com uma conotação pacífica e acolhedora, mas também assume o caráter de força destrutiva, de fúria, guerra e poder. Esses últimos aspectos são pouco atribuídos à ideia do feminino – sobretudo à Virgem Maria - atualmente, mas apareceram com recorrência tanto nas imagens quanto nas narrativas das deusas na Antiguidade e da Santa Maria na Idade Média.

Sobre Afonso X e o *Setenario*, fonte adotada para ser o fio condutor deste debate, é uma narrativa que expressa grande parte de todos os aspectos apresentados como parte constituinte do sagrado feminino. As leis presentes no *Setenario* trazem uma narrativa explícita que articula divindades do antigo politeísmo com divindades cristãs e, nesse sentido, minhas discussões partiram de um fenômeno que já estava presente na fonte adotada, o qual visei discutir sob diversas perspectivas.

As fontes utilizadas também permitiram compreender características do reino de Afonso X e do próprio Afonso. Sendo possível destacar os interesses do rei pela astromagia, pelos conhecimentos dos sábios antigos e pelas crenças e práticas de culto politeístas. Além disso, a relação pessoal do rei sábio com a devoção à Maria também é

um fator muito importante, visto que aparece nas principais obras produzidas em sua corte e permite discutir de forma entrelaçada a fé particular de Afonso nessa santa, os milagres que recebeu e sua atitude de devoção, ao mesmo tempo em que mostra indícios do projeto político do rei.

Apesar dessas considerações, é importante destacar que Afonso X foi um rei cristão e a forma com que ele descreve Maria e a Santíssima Trindade no *Setenario* era a forma como ele as compreendia dentro de sua fé cristã conectada com seus conhecimentos sobre o paganismo e a astromagia.

Bibliografia:

AFONSO X, El Sabio. **Astromagia**. Itália: Liguori Editore, 1992.

AFONSO X, El Sabio. **Cantigas de Santa Maria**. Disponível em: <<http://bit.ly/2pWIXpi>>. Acesso em 08 out. 2019.

AFONSO X, El Sabio. **Cantigas de Santa Maria**. Disponível em: <<http://bit.ly/2IAh3G9>>. Último acesso em 08 out. 2019.

AFONSO X, El Sabio. **Setenario**. Argentina: Facultad de Filosofía y letras de La Universidad de Buenos Aires, 1945.

BAHRANI, Zainab. Iraq's Cultural Heritage: Monuments, History, and Loss. **Art Journal**, v. 62, n. 4, p. 10-17, 2003. Disponível em: <<http://bit.ly/2IzsD48>>. Acesso em 8 out. 2019.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BOTTÉRO, Jean. **La religión más antigua**: Mesopotamia. Madrid: Trotta – Pliegos de Oriente. 2001.

BOUZON, Emanuel. **O Código de Hammurabi**. Petrópolis: Vozes, 1976. 116p.

BRADLEY, Marion Zimmer. **As brumas de Avalon**: o prisioneiro da árvore. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

BRITISH MUSEUM. <<http://www.britishmuseum.org/>>. Acesso em 31 março 2018.

DÍEZ, Mariano Brasa. Alfonso X el Sabio y los traductores españoles. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 410, p. 21-33, 1984.

DUPLA, Simone Aparecida. **Construções do imaginário religioso no culto a Inanna na antiga mesopotâmia**: Símbolos e metáforas de uma deusa multifacetada (3200-1600 a.C.). 2016. 179p. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta

Grossa, 2016a.

DUPLA, Simone Aparecida. **Os domínios de Inanna**: permanências de um culto ao sagrado feminino na mesopotâmia. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 57, p. 193-212, 2012. Disponível em: <<http://documentslide.com/documents/os-dominios-de-inanna-permanencias-de-um-culto-ao-sagrado-feminino.html>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

ETCSL: The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/#>>. Acesso em 31 março 2018.

FONTES, Leonardo Augusto Silva. A retórica medieval no Setenario de Afonso X: os saberes entre a antiguidade clássica e a cristandade. In: XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas, 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPUH-RIO, 2014. p. 1-10.

GRAY, John. **Próximo oriente**. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1982. 144 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HOERNI-JUNG, Helene. **Maria**: Imagem do feminino. São Paulo: Editora Pensamento. 1991. 195 p.

IMHOTEP MUSEUM. **Goddess Isis with child Horus on her**. Disponível em <<http://www.touregypt.net/featurestories/imhotepmuseum11.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

GREGORIO, Daniel. **Alfonso X de Castilla, o la sabiduría como herramienta del poder**. *De Arte*, v. 7, p. 61-76, 2008.

KRAMER, Samuel-Noah. Le Rite de Mariage Sacré Dumuzi-Inanna. **Revue de l'histoire des religions**, p. 120-146, 1972. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1972_num_181_2_9833>. Acesso em: 16 maio 2018.

LAPESA, Rafael. Símbolos y palabras en el “Setenario” de Alfonso X. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, v. 29, n. 2, p. 247-201, 1980. Disponível em: <<http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1748/1741>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

LAYARD, Austen Henry. **The monuments of Nineveh**. London: John Murray, Albemarle Street. 1853. 118 p. Disponível em: <<http://etana.org/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

LOUVRE. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en>>. Acesso em 31 março 2018.

LOUVRE. Cratère en calice paestan à figures rouges. Disponível em: <<http://bit.ly/2oqcUxA>>. Acesso em 08 OUT. 2019.

MARK, Joshua J. Ereshkigal. Ancient history encyclopedia, 2017. Disponível em: <https://www.ancient.eu/Ereshkigal/>. Acesso em: 10 dez. 2017.

MARTÍNEZ, H. Salvador. Alfonso X, El Sabio, Una biografía: Crónicas y Memorias. Madrid: Ediciones Polifemo, 2003. 756 p.

MARTIN, Georges. Determinaciones didáctico-propagandísticas en la historiografía de Alfonso X el Sabio. **Hal archives-ouvertes.fr**, p. 1-22, 2003. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00160899/document>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

MARTINS, Camila Alves. Faces do Feminino Sagrado: O arquétipo da mulher selvagem. 2006. 138 p. Dissertação de Mestrado – Mestrado em Ciências da Religião, Departamento de Filosofia e Teologia da Universidade Católica de Goiás. Goiás, 2006.

METTMANN, W. Glossário. In: AFONSO X, O SÁBIO. **Cantigas de Santa María.** Coimbra: Universidade, Vol. IV, 1972.

MUSEU NACIONAL. Estátua de Ísis Lactante. Disponível em <<http://bit.ly/2odKhDP>>. Acesso em 08 out. 2019

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. Winged Isis Pectoral. Disponível em <<http://bit.ly/2og3BjS>>. Acesso em 08 out. 2019.

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. Statuette of Isis nursing Horus, Disponível em <<http://bit.ly/35kHFo3>>. Acesso em 08 out. 2019.

NASCIMENTO, Rafael do. As vozes do Rei: A oralidade medieval nas cantigas de Santa María à projeção da vassalagem no reinado de Alfonso X, El rey sabio (1252-1284). 2015. 101 p. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de Santa Catarina – Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Departamento de História, Florianópolis, 2015.

ORIENTAL INSTITUTE DA UNIVERSITY OF CHICAGO. Lost Treasures from Iraq. Disponível em: <<http://bit.ly/338MTBw>>. Acesso em 08 out. 2019.

SAIMAN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. Revista Poiésis, n. 17, p. 29-51, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens. In: CORNELSEN, Elcio L. et. al. (orgs). **Imagem e Memória.** Belo Horizonte: UFMG, 2012, pp.

63-79.

SILVEIRA, Aline Dias da. Política e convivência entre cristãos e muçulmanos nas Cantigas de Santa Maria. In: Pereira, Nilton M.; Almeida, Cybele C. de; Teixeira, Igor S.. (Org.). **Reflexões sobre o Medievalo**. São Leopoldo: OIKOS, 2009, p. 39-59.

STEIKE, Elisabeth Cook. **La cultura religiosa de las mujeres**: Una mirada desde el antiguo Israel. Costa Rica: Editorial SEBILA, 2012.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **História de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: Escritos, esboços e conferências. São Paulo Companhia das Letras, 2010.

ZDEBSKYI, Janaina de Fátima. **A deusa precisa ser satisfeita**: guerra, morte e sexo na Suméria nos atributos da deusa Inanna. 2022. 179p. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2022. Disponível em: <<https://tede.ufsc.br/teses/PHST0767-T.pdf>>. Acesso em 07 jul. 2024.

Recebido: 09/12/2024

Aprovado: 09/01/2025