

O CAVALEIRO E A VIRGEM MARIA: UMA ANÁLISE DE ILUMINURAS NA CANTIGA DE SANTA MARIA N° 63

THE KNIGHT AND THE VIRGIN MARY: AN ANALYSIS OF
ILLUMINATIONS IN THE CANTIGA DE SANTA MARIA N°

63

CAROLINA MINARDI DE CARVALHO *

Resumo: A partir de textos e iluminuras extraídos da Cantiga de Santa Maria n° 63, *Quen bem sérv' a Madre do que quis morrer*, busco compreender as incontáveis possibilidades oferecidas pela documentação em relação ao estudo da cavalaria, que se mostra como oportunidade para novas leituras sobre as relações sociais do reinado afonsino. O olhar sobre as relações dos cavaleiros, num primeiro momento, recai sobre a religiosidade explícita de suas interações com a Virgem Maria e aos poucos se amplia para que sejam percebidas relações implícitas, sobretudo em suas imagens. Os aspectos vassálicos se mostram preponderantes no comportamento daqueles eleitos como bons cavaleiros, sendo responsáveis por os projetarem mesmo a posições de destaque.

Palavras-chave: Cavalaria; Cantigas de Santa Maria; Península Ibérica.

Abstract: Through texts and illuminations extracted from Cantiga de Santa Maria n° 63, *Quen bem sérv' a Madre do que quis morrer*, I try to understand the countless possibilities offered by the documentation in relation to the study of the chivalry, which shows itself as an opportunity for new readings on the social relations of Afonso X's Reign. The gaze on the relations of the knights, at first, falls on the explicit religiosity of their interactions with the Virgin Mary and, little by little, is extended so that implicit relations are perceived, especially in their images. The vassal's aspects are preponderant in the behavior of those elected as good knights, being responsible for projecting them to prominent positions.

Artigo recebido em 17 de agosto de 2017 e aprovado para publicação em 02 de setembro de 2017.

*Mestre Profissional em História Ibérica pela Universidade Federal de Alfenas. E-mail: cau_minardi@hotmail.com

Keywords: Chivalry; Cantigas de Santa Maria; Iberian Peninsula.

A cavalaria: um referencial historiográfico

A abordagem pretendida por este trabalho parte das perspectivas de Dominique Barthélemy acerca da cavalaria e, de modo mais específico, se centra em aspectos da cavalaria em Leão e Castela durante o reinado de Afonso X (1252-1284).

Para Dominique Barthélemy, “podemos chamar de ‘Cavalaria’ quase tudo que gira em torno da glória e da superioridade do guerreiro nobre a cavalo, o que cria uma densa gama de qualidades excessivas ou contraditórias”¹. Quando pensamos na instituição a partir dos conceitos já estabelecidos, devemos ter em mente que:

Foram os modernos que arrastaram mais sistematicamente a “Cavalaria” no sentido da moderação e da justiça (sem ver o bastante a tensão latente entre as duas). Dessa forma eles puderam escrever, como Guizot em 1830, histórias da civilização de costumes bárbaros, germânicos ou feudais por volta de 1100, “por obra da Igreja e da poesia”.²

Para Barthélemy, há uma desvalorização exagerada dos historiadores modernos a respeito da justiça e da guerra feudal, proveniente de uma idealização do período carolíngio. São modernas as concepções que atribuem a rudeza e a violência à sociedade feudal, bem como a crença de que a agressividade “só poderia ser canalizada pela guerra santa contra o Infiel – e nisso consistiria todo o empenho da Igreja no século XI, da paz de Deus à cruzada”³. E se distanciam da realidade do século XII as projeções sobre uma cavalaria desinteressada e justa, pretendida sobretudo pelo movimento da Paz de Deus. A moderação da agressividade ocorria, mas internamente, a partir de uma consciência de classe que se sobrepunha aos aspectos normatizadores circundantes à cavalaria. A feudalidade dos cavaleiros se expressava de modo que:

Seu gosto pela proeza e muitas de suas condutas para com os adversários são sinais de indisciplina em relação a seus reis e príncipes, ou à Igreja que lhes prescreve a guerra santa. É uma reivindicação individualista que os empurra a se distinguir, a brilhar, a rivalizar em valentia, mas também a colocar condições ao serviço a seu senhor.⁴

¹ BARTHÉLEMY, Dominique. *A cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII*. Campinas, 2010, p. 16.

² *Ibidem*, p. 17.

³ *Ibidem*, p. 146.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

Para explicar os excessos das perspectivas modernas sobre a relação desses cavaleiros com os senhores aos quais serviam, Barthélemy critica a concepção de que as declarações de lealdades vassálicas estariam todas fundamentadas no ato simplificado e descontextualizado da homenagem de mãos. A crítica se origina em uma usual desconsideração de que as fidelidades deveriam ser mútuas, sendo preciso que os interesses das partes envolvidas fossem contemplados. Esse aspecto pode ser percebido nas cantigas analisadas no decorrer deste artigo, em que as homenagens de mãos são prestadas sempre em relação a graças e favores concedidos a vassallos que servem a um senhor (ou Senhora) muito superior. Um cavaleiro servir a alguém de nível correspondente ao seu é algo vexatório, “pois isso tenderá a classificá-lo um degrau abaixo na hierarquia das famílias nobres”⁵, enquanto o serviço a reis e duques comporta oportunidades para aquisição de terras e favores.

Assim, “a homenagem de mãos oferece a todos aqueles que a prestam, mesmo aos cavaleiros medíocres, um rito que permite distingui-los da condição servil, ou seja, aquilo que é necessário para evitar que sejam confundidos com os servos ministeriais”⁶. Analisando essa homenagem fora de seu contexto, estabelecendo-a como um pacto privado em que senhores aliciam guerreiros, os historiadores modernos deixam de enxergá-la como “um acordo entre guerreiros nobres em suas assembleias”⁷.

E admitir a observação dos cavaleiros a certo número de códigos e suas habilidades na condução de negociações sutis conduz à percepção de que a complexidade dos juramentos prestados extrapolaria aqueles voltados à fidelidade senhorial, e atingiria, também, os juramentos da Paz de Deus. Em oposição aos clássicos apontamentos de Georges Duby⁸, parece contraditório pensar nos concílios da Paz de Deus como pertencentes a um movimento antifeudal, afinal:

Trata-se de um grande ato social e religioso, de tradição carolíngia, uma vez que é então habitual que nos concílios regionais (ou sínodos diocesanos) os laicos e primeiro os poderosos participem também: eles escutam as injunções dos bispos, discutem e negociam com eles assuntos particulares. É importante para um príncipe do ano 1000, como já o era para os reis merovíngios, mostrar-se em meio aos bispos.⁹

⁵ *Ibidem*, p. 150.

⁶ *Idem, Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 151.

⁸ DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. Lisboa, 1989. 211p.

⁹ BARTHÉLEMY. *Op. cit.*, p. 190.

Se os bispos mantinham-se ainda voltados à cavalaria, era no intuito de minimizar o que se pode classificar como “danos colaterais” da guerra feudal.¹⁰ No entanto, inúmeros atos de exceção de justiça e guerra eram tolerados e praticados não apenas com permissividade, mas dentro daquilo que se estabelecia como normal, a exemplo da falta de questionamentos sobre os direitos de vingança e de propriedade feudal. E, assim, o papel do cavaleiro na sociedade era fortalecido, o que não eximia os pactos de paz do poder de estabelecerem “a paz entre aqueles que se associam e oportunidades de guerra contra aqueles que os recusam, ou que são acusados de não respeitá-los”¹¹. Em reforço à perspectiva de que a Paz de Deus não assumia uma postura antifeudal, contrária aos senhores e à violência a eles associada, a leitura de Barthélemy indica que “a Igreja tem mais frequentemente tendência e interesse em caucionar, em apoiar a ação dos príncipes. Ela é mais indulgente com suas guerras do que com qualquer outra, menos reticente em contribuir com elas, e até em justificá-las e suscitá-las”¹².

Apontamentos sobre a cavalaria afonsina

De modo mais específico, assim, tomo por referência as obras de Olga Písnitchenko, que permitem um vislumbre das relações estabelecidas entre o reinado de Afonso X e a cavalaria em Castela. Em dois estudos dedicados à cavalaria nas obras jurídicas afonsinas, a autora ressalta os impasses existentes na comparação entre a gênese da nobreza franco-germânica – em que se baseiam os autores supracitados para encontrar as origens da cavalaria clássica – e a nobreza ibérica.

A conquista muçulmana sobre a Península Ibérica “destruiu não somente o poder da monarquia Visigótica, mas também, em larga escala, a classe dominante que a apoiava”¹³. A formação da aristocracia que sucedeu a essa presença muçulmana se deu em função da *reconquista*, e, se em outras regiões europeias a fragmentação dos domínios fundiários e o aumento populacional aristocrático contribuíram para uma redução da riqueza da nobreza, ao processo de desenvolvimento ibérico do poder foram acrescidos territórios retomados pelos cristãos, havendo necessidade de distribuição e proteção das terras para que estas pudessem ser repovoadas.

¹⁰ *Ibidem*, p. 191.

¹¹ *Ibidem*, p. 193.

¹² *Ibidem*, p. 196.

¹³ PÍSNITCHENKO, Olga. *Aristocracia, cavalaria, nobreza: alguns momentos historiográficos sobre o nascimento e instalação da dominação social na Idade Média*. Natal, 2013, p. 07.

Pisnitchenko aponta um cenário de frequentes conflitos entre Afonso X e sua nobreza, e um conseqüente esforço do monarca em conter a instabilidade causada pela fragilidade dessas relações. A nobreza, apesar de se voltar contra o monarca, jamais esteve apartada de sua estrutura de governo e a cavalaria, por sua vez, também estaria inclusa nessa estrutura, a partir do momento em que foram estabelecidas relações entre cavaleiros e nobres.

Inicialmente, a cavalaria em Castela não poderia ser interpretada como sinônimo de nobreza, ainda que, em certo ponto, a legislação afonsina tenha estabelecido relações entre a ordem dos *defensores* (nobres) e os cavaleiros. É no governo de Afonso X, ou seja, apenas no século XIII que a cavalaria “deixa de ser considerada como um ofício ou simples profissão se convertendo em um dos três estados em que se divide a ordem social”¹⁴. O estudo de Pisnitchenko revela que, no *Especulo*, apenas o atributo da nobreza conferia a um indivíduo o merecimento a terras ao mesmo tempo em que havia, na organização social, uma brecha para que alguns homens não nobres pudessem receber a cavalaria e se distinguir dos “*omnes de menor guisa*”¹⁵. Os cavaleiros não eram todos nobres e, a princípio, não eram sequer ornados pela investidura. Eles deviam comprovar suas habilidades, cumprindo fundamentalmente papéis relacionados aos assuntos da prática e do aconselhamento nas guerras.

E, então, o papel desses guerreiros na organização social se alterou nas *Siete Partidas*, e os cavaleiros passaram a se inserir na ordem política do reino, sendo associados pela legislação afonsina aos *defensores* (nobres). A linhagem passou a ser um critério para a entrada na cavalaria e cavaleiros e *fijos de algo* se tornaram sinônimos, sendo a investidura um pré-requisito para o ingresso no serviço cavaleiresco.

A respeito das relações estabelecidas entre cavalaria e nobreza nessa documentação, Pisnitchenko alega a existência de um projeto afonsino voltado à sujeição da nobreza ao modelo ético, político e social que a cavalaria passava a representar. Em outras palavras, o interesse de Afonso X, ao delimitar em suas obras as formas da cavalaria, era menos o de moldar o perfil militar do segmento e mais o de, através de exemplos cavaleirescos, delimitar perfis desejáveis para a nobreza.

Se no *Especulo* os cavaleiros eram eximidos, por exemplo, de algumas responsabilidades penais por não ser uma exigência que eles fossem indivíduos *sábios*, as *Siete Partidas* passavam a expressar o desejo de cavaleiros cujas honras se estruturassem sobre a sabedoria, uma linhagem reconhecível, e a bondade. A eles eram garantidos, então,

¹⁴ *Idem. Cavalaria em Castela através das obras legislativas de Alfonso X*. Mariana, 2012, p. 01.

¹⁵ *Ibidem*, p. 04.

alguns privilégios notáveis, como na lei XXIII que definia que “ninguém pode ficar na frente dos cavaleiros na igreja”¹⁶, exceto os reis e outros grandes senhores aos quais tais cavaleiros servissem. Essa definição também se expressa de forma clara nas cantigas analisadas, pois, em todas as imagens em que os cavaleiros aparecem dentro das igrejas, notavelmente assumem uma posição adiantada dos demais e mais aproximada do altar.

Eduardo Cursino de Farias Chagas apresenta alguns aspectos dos perfis cavaleirescos afonsinos, associando-os à vassalagem à Virgem Maria. Tendo recebido o título de “rainha celeste” no século XI, Maria substitui as outras mulheres e encarna, nas cantigas, a figura da dama cortejada, a quem os cavaleiros se colocam a servir. Farias demonstra que “as CSM possuem em comum a mensagem moralizante acerca da perdição da alma para aquele que se envolve com os desejos da carne e, em contrapartida, evidenciam também o deleite da alma que segue os preceitos morais do exemplo da Virgem”¹⁷.

Assim, o amor cortês se manifesta a partir de preceitos cristãos, sendo o cavaleiro servidor da Virgem sempre recompensado por seus favores milagrosos. Para Farias, “além das virtudes como ser hábil com as armas e mostrar-se valente e generoso, o cavaleiro deveria ainda praticar a fé, bem servir à Virgem e, acima de tudo, ser casto”¹⁸. O aspecto da fé é, sobretudo, relacionado à lealdade vassálica atribuída ao papel do bom cavaleiro e é, provavelmente, o mais evocado nas cantigas, estando presente em todas as que aqui serão analisadas. Em seguida, tem papel preponderante na delimitação do papel do cavaleiro a luta contra os orgulhosos.

No conjunto das cantigas, há aquelas que evidenciam comportamentos cavaleirescos condenáveis, mas, de modo geral, tais comportamentos se mostram como passíveis de correção pelo arrependimento expresso na homenagem vassálica, relacionada à Santa Maria. O mesmo se aplica, inclusive, a homens pertencentes a outra religião, sendo frequentes os momentos em que a Virgem demonstra compaixão e intercede em favor de todos aqueles que reconhecem seu poder.

Tornam-se, então, muito claros os papéis dos cavaleiros em combater aquilo que se desvia da fé, mesmo quando os desvios partem de sua própria conduta, mas, sobretudo, ficam claras as obrigações de combaterem o que se distancia do poder de sua Senhora. E, sendo Afonso X representado nas próprias cantigas como receptor das graças de Santa Maria,

¹⁶ *Ibidem*, p. 09.

¹⁷ CHAGAS, Eduardo Cursino de Faria. *Cantigas de Santa Maria: o topos da “larguesa” nos relatos de milagres e nas cantigas de louvor*. Belo Horizonte, 2015, p. 33.

¹⁸ *Ibidem*, p. 40.

colocando-se como o poeta da Virgem e seu fiel seguidor, torna-se lícito pensar que os ideais expressos como bem quistos pela figura religiosa se mesclam, em alguma medida, com aqueles desejados pelo rei.

E muitos dos valores atribuídos ao cavaleiro nas cantigas correspondem àqueles assinalados pelo *Livro da Ordem de Cavalaria*, uma das mais importantes obras de Raimundo Lúlio. Considerando que os cavaleiros “têm honra e senhorio sobre o povo para o ordenar e defender”¹⁹, o filósofo compôs, no século XIII, um manual que se propunha a propagar entre os cavaleiros os valores apreciáveis da Ordem de Cavalaria. Sobre a origem desses guerreiros, a obra diz que:

No começo, como veio ao mundo menosprezo de justiça devido à minguagem de caridade, conveio que pelo temor a justiça retornasse à sua honra. E por isso, de todo o povo foram divididos em grupos de mil e de cada mil foi eleito e escolhido um homem, mais amável, mais sábio, mais leal e mais forte, e com mais nobre coragem, com mais ensinamentos e bons modos que os outros.²⁰

E, para acompanhá-lo,

Buscou-se em todas as bestas qual era a mais bela besta e a mais veloz, e a que pudesse sustentar maior trabalho, e qual era a mais conveniente para servir ao homem; e porque o cavalo é a mais nobre besta e a mais conveniente a servir ao homem, por isso, de todas as bestas, o homem elegeu o cavalo, que foi doado ao homem que foi dos mil homens eleito. E por isso aquele homem tem o nome de cavaleiro.²¹

Dos valores, os essenciais são a força, a lealdade, a justiça, a caridade, a humildade, a amabilidade, a nobreza de coragem, os bons modos e a sabedoria. A função do cavaleiro inclui “manter e defender o senhor terreno, pois o rei, nem o príncipe, nem nenhum outro barão sem ajuda poderia manter justiça em suas gentes”²². É função, também, a manutenção da justiça e dos costumes como portar armas, caçar e justar, pois “menosprezar o costume e a usança disso pelo qual o cavaleiro é mais preparado a usar de seu ofício é menosprezar a Ordem de Cavalaria”²³. E é ofício do cavaleiro “manter terra; porque pelo pavor que as gentes têm dos cavaleiros, duvidam em destruir as terras e por temor dos cavaleiros, os reis e os príncipes hesitam em vir uns contra os outros”²⁴.

Conjugando atributos físicos e espirituais, é preciso delimitar que:

¹⁹ LLULL, Ramon. *O Livro da Ordem de Cavalaria*. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo, 2000, p. 03.

²⁰ *Ibidem*, p. 13.

²¹ *Idem, Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 29.

²³ *Idem, Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 31.

Se Cavalaria estivesse na força corporal mais que na força de coragem, seguir-se-ia que a Ordem de Cavalaria concordaria mais fortemente com o corpo que com a alma, e se assim fosse, o corpo teria maior nobreza que a alma. Ora, como nobreza de coragem não possa ser vencida nem apoderada por um homem nem por todos os homens que existem, enquanto que um corpo pode ser vencido e preso por outro, o malvado cavaleiro que teme mais fortemente a força do corpo quando foge da batalha e desampara seu senhor, que a maldade e a fraqueza de sua coragem, não usa do ofício de cavaleiro nem é servidor obediente à honrada Ordem de Cavalaria, que teve seu início pela nobreza de coração.²⁵

É preciso reiterar que pensar no significado dessas figuras no contexto das obras afonsinas exige cautela em relação a considerações tradicionais sobre os reinos de Leão e Castela. Afonso X é prestigiado por uma historiografia que o destaca de seu tempo e o posiciona à frente de reis que nutriam práticas semelhantes às suas. O fortalecimento da imagem pessoal desse governante reflete o empenho dessa historiografia em apontar características positivas de ideias centralizadoras, como se delas dependessem a ordem e a civilidade de uma região, em termos políticos. Não podemos deixar de pensar que parte da popularidade de Afonso X e das fontes produzidas durante seu reinado se dá pelo bom estado de conservação de uma vasta documentação, sobretudo no Brasil. E, quando pensamos na profusão de obras brasileiras a respeito dessas temáticas, é também inevitável considerar essa popularidade como atrelada à facilidade de acesso ao idioma em que esses documentos foram produzidos. Seria imprudente reduzir a importância desses fatores na recorrência dos estudos sobre as obras afonsinas, colocando-os como subordinados a um suposto vanguardismo das medidas centralizadoras de Afonso X. Enquanto governante de um reino multifacetado, a fundamentação de seus projetos políticos muito provavelmente se centrava nas terras que ele mesmo senhoriava, sendo parte da ordem política castelã-leonesa as interações com a rede de poderes estabelecidos da qual o próprio Afonso X fazia parte.

As inclinações artísticas de sua corte não eram exclusivas, mas é notável que os incentivos à produção trovadoresca tenham possibilitado a elaboração de um conjunto tão rico de obras como as Cantigas de Santa Maria. Dentre as incontáveis possibilidades oferecidas pela documentação, o estudo da cavalaria se mostra como oportunidade para novas leituras sobre as relações sociais do reinado afonsino.

O olhar sobre as relações dos cavaleiros que, num primeiro momento, recaí sobre a religiosidade explícita na interação dos guerreiros com uma figura celestial, a Virgem Maria, aos poucos se amplia para que sejam percebidas relações implícitas, sobretudo em suas

²⁵ *Ibidem*, p. 35.

imagens. Os aspectos vassálicos se mostram preponderantes no comportamento daqueles eleitos como bons cavaleiros, sendo responsáveis por os projetarem a posições de destaque.

Assim, torna-se pertinente a análise de uma das Cantigas de Santa Maria a partir de suas iluminuras, que nos mostram cavaleiros condizentes com esse modelo, fisicamente hábeis e espiritualmente honrados, sendo a elevação de suas atitudes sempre associada à devoção pela Virgem Maria.

As imagens medievais e as iluminuras nas Cantigas de Santa Maria

O trabalho com as fontes visuais, para o historiador, ainda é um caminho permeado por consideráveis fragilidades metodológicas e teóricas e, a esse respeito, Ulpiano Menezes nos chama a atenção em *Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares* (2003). O texto apresenta uma compreensão da História Visual não como mais uma ramificação da História, mas como um conjunto de recursos operacionais capazes de proporcionar pesquisas mais densas, a partir do desvio do olhar dos estudiosos – que se centram nas fontes visuais – para a consideração da historicidade do campo da visualidade e para o reconhecimento da Cultura Visual como aspecto de relevância nas abordagens dos pesquisadores. A inexpressividade de estudos históricos que se concentrem nas funções e potenciais cognitivos das imagens provém, sobretudo, das metodologias adotadas pelos pesquisadores, que se detêm na análise das fontes sem atentarem para suas relações com a visualidade que compõe a vida social e que se integra aos processos históricos.

Em sentido muito próximo, caminha Jean-Claude Schmitt que, em *O corpo das imagens* (2007), evidencia a centralidade dos aspectos visuais no modo de pensar e agir das sociedades ocidentais, tendo em foco o período medieval. O medievalista ressalta que:

Todas as imagens, em todo caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de ‘caça’ do historiador.²⁶

Com base nesses dois autores, as reflexões a seguir serão conduzidas com o objetivo de elucidar as formas escolhidas para a análise das iluminuras das Cantigas de Santa Maria,

²⁶ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP, 2007, p. 11.

sendo considerados, sobretudo, os apontamentos metodológicos trabalhados pelas obras mencionadas.

Menezes aponta sucintamente algumas percepções acerca das imagens que, ao longo da História, conduzem a uma compreensão melhor de como elas são trabalhadas hoje. Sobre seus usos na Idade Média, o autor afirma que “não há traços de usos cognitivos da imagem, sistemáticos e consistentes”²⁷. Ele complementa dizendo que:

Ao contrário, dominava o valor afetivo, envolvendo não só relações de subjetividade, mas sobretudo a autoridade intrínseca da imagem. Autoridade independente do conhecimento, mas derivada do poder que atribuía efeito demiúrgico ao próprio objeto visual. Daí ser ele relevante em contextos religiosos ou de poder político e com funções pedagógicas edificantes.²⁸

Perceber que a História preconiza as funções ilustrativas dos recursos visuais, se esforçando para elucidar as imagens com informação histórica externa a elas, precipita a necessidade de um raciocínio inverso, que leva à busca pela produção de conhecimento histórico a partir delas, tomando-as por documentos expressivos de informações a serem também consideradas e exploradas. É necessária a constante lembrança de que as imagens ganham uma nova dimensão quando deixam de ser vistas como objeto de análise e assumem a posição de instrumentos através dos quais o conhecimento histórico é produzido, afinal “não se estudam fontes para melhor compreendê-las (...) mas elas são compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade”²⁹.

Como qualquer fonte histórica, é preciso pensar que as imagens não são produções neutras e que “exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas”. O que torna necessário “levar em conta, tanto quanto os motivos iconográficos, as relações que constituem sua estrutura e caracterizam os modos de figuração próprios de certa cultura e de certa época”³⁰.

Sobre as iluminuras nas Cantigas de Santa Maria, é notório que “(...) as cores produzem alternâncias, cruzamentos e ecos, que, reunidos, dão sua dinâmica à imagem, associando certas figuras entre si, conferindo certa temporalidade ao espaço figurativo, sustentando um eixo narrativo”³¹. Tratam-se de imagens extremamente ricas, cujas

²⁷ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual*. Balanço provisório, propostas cautelares. São Paulo, p. 12.

²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²⁹ *Ibidem*, p. 26.

³⁰ *Ibidem*, p. 34.

³¹ *Ibidem*, p. 38.

informações complementam (e extrapolam) as narrativas textuais às quais se associam. Em cada cantiga, elas se dispõem em páginas constituídas de quadros ilustrados que, juntamente com os textos, narram os milagres da Virgem Maria.

Os quadros de cada cantiga são ornados por padrões florais e em cada vértice são postos emblemas de Castela e de Leão. Os painéis são sequenciais e, ainda que possam ser analisados isoladamente, só atingem seu pleno sentido quando vistos em conjunto, pois contam a história por partes, como fazem nossas revistas em quadrinhos atuais. Além disso, trechos do texto das cantigas são dispostos acima e abaixo de cada painel, acompanhando a narrativa. Embora fosse ideal a inclusão da análise desses pequenos textos, optei por me ater às imagens propriamente ditas, recorrendo esporadicamente à estrutura textual completa da cantiga para comparar ou complementar as observações. Assim, apresento a seguir a análise da cantiga selecionada.

Análise da Cantiga 63 – Quen bem sérv' a Madre do que quis morrer

A primeira análise se refere à Cantiga 63, intitulada *Quen bem sérv' a Madre do que quis morrer*. Ela narra uma ocasião inusitada envolvendo um valoroso cavaleiro, de habilidade singular no manejo de armas, devotado à Virgem e praticante de bons costumes, pouco inclinado à paz com os mouros. O cavaleiro foi a San Esteban de Gormaz em auxílio ao conde D. Garcia, um homem de bom coração que combatia a tentativa do rei Almançor de tomar a região. Antes de acompanhar o conde em batalha, o cavaleiro decidiu ir à igreja, onde se arrependeu de seus pecados e assistiu a três missas celebradas em homenagem à Virgem. Seu escudeiro o alertou da grande vergonha em que cairia se, porventura, não se fizesse presente em batalha, mas o cavaleiro rezou e pediu à Virgem que o livrasse da humilhação.

Enquanto isso, a batalha em que o cavaleiro lutaria transcorreu sem que ele estivesse presente. Quando as missas acabaram, o cavaleiro pôs-se a cavalgar e encontrou o conde já retornando do combate. Dom Garcia saudou o cavaleiro, agradecendo pelo dia em que o conheceu e disse que sem ele a batalha certamente teria sido perdida, pois os mouros mortos pelo cavaleiro foram tantos e sua proeza tão notável que nenhum outro poderia com ele se parrear. O conde recomendou que ele fosse cuidar de suas feridas com um bom médico seu. Diante da aclamação recebida, o cavaleiro sentiu enorme constrangimento e se deu conta da vergonha que representava sua ausência. Mas, então, ele olhou para suas armas e viu que nelas havia sinais da batalha. O cavaleiro imediatamente reconheceu o milagre da Virgem que

não quis deixar que ele caísse em vergonha e, então, ele foi oferecer a ela suas homenagens em gratidão.

San Esteban de Gormaz é uma comunidade pertencente a Leão e Castela, de fato. Do mesmo modo, o rei Almançor não é uma personagem fictícia, tendo governado al-Andalus no século X. Contudo, a apresentação de tais fatos se limitará a um apontamento de curiosidades. Não serão aprofundados, aqui, os aspectos históricos ligados à trajetória do rei muçulmano nem tampouco convém, no momento, especular sobre a verdadeira existência e identidade das demais personagens apresentadas pela cantiga. Trata-se de uma lacuna de grande potencial para trabalhos futuros, pois os moldes cavaleirescos apresentados pela cantiga podem indicar projeções anacrônicas do século XII a respeito de uma cavalaria que, no século X, ainda sequer existia. Assim, vamos à análise dos quadros para acessar as informações expressas em suas imagens e em alguns elementos dos textos da fonte.

O quadro 01 é encabeçado pela legenda, que diz “o conde don Garcia recebeu um bom cavaleiro que veio em sua ajuda”. É necessário ressaltar que a opção por traduzir os dizeres das legendas reside na dificuldade de transcrição do texto literalmente grafado, uma vez que nele constam abreviações de palavras que poderiam dificultar a compreensão das mensagens expressas. O primeiro quadro se ocupa da cena em que o cavaleiro oferece seus serviços a Dom Garcia. Trata-se de um cenário urbano, em que as construções podem ser vistas ao fundo com seus telhados e janelas. Em destaque, aglomeram-se pessoas abaixo de um pórtico em formato ogival.



Quadro 1: Cantiga de Santa Maria nº 63.³²

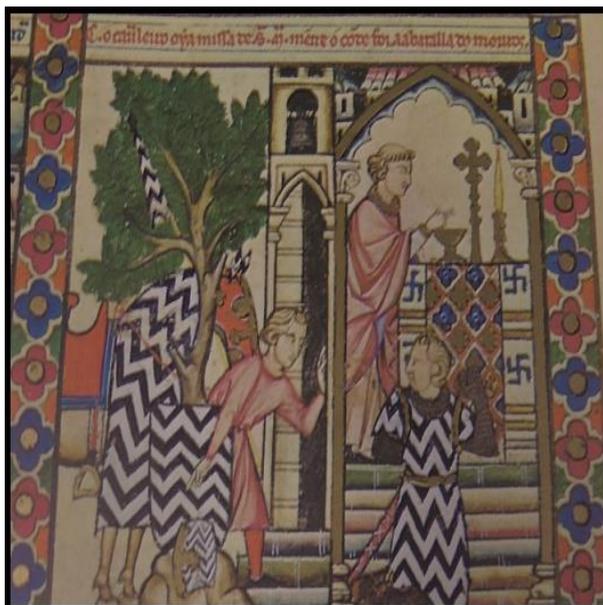
Na figura, podemos perceber a presença de um cavalo e de homens que, embora usem padrões semelhantes de vestimenta, se distinguem pelas cores trazidas nelas. Duas figuras trazem adornos na cabeça, possivelmente indicativos de posição social. Uma delas é o conde Dom Garcia, no canto direito da imagem, que podemos identificar não precisamente por elementos distintivos em sua própria figura mas, sobretudo, por sua interação com a figura do cavaleiro. Figura central da cantiga, o cavaleiro se destaca dos demais presentes na cena por suas vestes e por sua postura. Ele está coberto da cabeça aos pés por sua malha, tendo exposta apenas a face, e traz nas vestes um padrão de cores visível também nos adornos de seu cavalo, no estandarte e no escudo levados pela figura de seu escudeiro, que aguarda ao longe, no canto esquerdo da imagem. O cavaleiro se curva diante do conde e não podemos ver suas armas. Seus joelhos estão flexionados e suas mãos se sobrepõem, num gesto indicativo de que o guerreiro presta uma homenagem vassálica. Esse elemento confirma, até mesmo sem que sejam necessários recursos ao texto, a superioridade hierárquica da posição social assumida pelo conde em relação àquela assumida pelo cavaleiro. Afinal, a prestação de homenagem vassálica àqueles de posição semelhante é revestida de uma inconveniência vexatória para o cavaleiro, sendo que a “homenagem de mãos oferece a todos aqueles que a prestam, mesmo aos cavaleiros medíocres, um rito que permite distingui-los da condição servil, ou seja, aquilo que é necessário para evitar que sejam confundidos com os servos ministeriais”.³³

Embora se trate de uma cena em que o cavaleiro oferece seus serviços para o combate, não há, na primeira imagem, indícios de que os homens nela presentes estariam se preparando para a batalha. A informação nos vem, sobretudo, do texto da cantiga, que acusa a tentativa de tomada do rei muçulmano e a necessidade de defesa por parte dos cristãos: “Este conde de Castéla foi sennor e ouve gran guérra con rei Almançor, que Sant' Estevão tod' a derredor lle vëo cercar, cuidando-lla toller.”

A cena seguinte traz, acima da imagem, a legenda que diz que “o cavaleiro ouvia missa de Santa Maria enquanto o conde foi à batalha dos mouros”. A figura salta a preparação bélica narrada no texto e retrata o cavaleiro indo até a igreja para se redimir de seus pecados. De um lado da cena vemos a porta de entrada da igreja, enquanto do outro vemos seu interior.

³² **CANTIGAS DE SANTA MARIA.** Disponível em: <http://warfare.totalh.net/Cantiga/Cantigas_de_Santa_Maria.htm?ckattempt=1>. Acesso em 08 de fevereiro de 2016.

³³ BARTHÉLEMY. Op. cit., p. 150.



Quadro 2: Cantiga de Santa Maria nº 63.³⁴

Do lado de fora, o escudeiro guarda o cavalo ornado, o elmo e o escudo do cavaleiro. A despeito da ausência de distintivos visíveis, podemos imaginá-lo como alguém também pertencente a uma linhagem notável. E pensar a origem do escudeiro importa na medida em que ela influencia a honra do cavaleiro que o acolhe, pois, como apontado por Raimundo Lúlio, “porque linhagem e Cavalaria se convém, se fazes cavaleiro homem que não seja de linhagem, tu, por isto, que fazes, fazes serem contrários linhagem e Cavalaria”³⁵. O escudeiro deve manter os costumes da cavalaria pois será, ele mesmo, um cavaleiro. Assim, é em nome desses costumes, que ainda estão sendo aprendidos por ele, que esse jovem escudeiro sinaliza ao guerreiro, que está no interior da igreja, para alertar sobre a partida das hostes de D. Garcia.

Dentro da igreja, o cavaleiro devotado está de joelhos diante de um altar decorado, enquanto a missa acontece. Mais adiante, nas próximas cantigas a serem analisadas, será possível perceber que, nos altares, a Virgem Maria entronizada ocupa, predominantemente, a posição mais destacada na imagem. Aqui, entretanto, temos um altar com uma base decorada em cores vivas, onde podem ser vistas suásticas que despertam a curiosidade, nos levando a questionar que sentidos seriam empregados a tais formas nesse contexto. Sobre o altar, encontram-se uma vela acesa, um crucifixo e um cálice para o vinho da eucaristia, usado por um sacerdote que é facilmente reconhecível pela tonsura e pelas vestes litúrgicas que porta.

³⁴ CANTIGA DE SANTA MARIA. *Op. cit.* Quadro 02.

³⁵ LLULL. *Op. cit.*, p. 57.

Suas mãos sugerem o momento de consagração da hóstia, indicando que a missa já se encontra em avançado desenvolvimento. O cavaleiro, que na cena anterior estava com a cabeça quase completamente coberta por sua malha, agora está completamente descoberto. O texto nos diz que tamanha é a entrega do guerreiro ao cumprimento de sua missão que “por nulla ren que lle disséss’aquelel seu escudeiro, ele nulla ren non déu, mais a Santa Maria diz: ‘São téu, e tól-me vergonna ca ás ên poder’”. Mais uma vez, recorro a’ *O Livro da Ordem de Cavalaria* para evidenciar o papel da fé no ofício desempenhado pelo cavaleiro, pois é à fé que se ligam os *bons costumes*, e:

Usança de cavaleiro deve ser ouvir Missa e sermão e adorar e pregar e temer a Deus; porque, por tal costume, cavaleiro cogita na morte e na vileza deste mundo e demanda a Deus a celestial glória e teme as infernais penas, e por isso usa das virtudes e dos costumes que pertencem à Ordem de Cavalaria.³⁶

Sua posição, assim como no quadro anterior, é marcada pela flexão dos joelhos, que agora é mais acentuada e remete a um gesto vassálico diante da eucaristia. Embora a aparente vulnerabilidade da dispensa de proteção possa parecer um recuo em sua prontidão para o combate, podemos ver atado à sua cintura um gládio, sinal de que ele está preparado para a batalha ao término das missas. Mas, também, é sinal de que enquanto participa da missa, o cavaleiro não se despoja de seu mais emblemático instrumento de trabalho porque não se furta ao cumprimento de um dever que é seu tanto quanto o dever da batalha, ou seja, seu serviço à Virgem extrapola os aspectos da fé e assume o caráter de uma missão que é por ele cumprida como parte de seu ofício. A presença dessa arma junto a seu corpo nesse momento é de grande importância, também, na observação do milagre vindouro. Se, então, o cavaleiro manteve embainhada sua espada e não a entregou a seu escudeiro durante a missa é sinal de que, como aponta Jean Flori em *A Cavalaria*, a espada “tem um significado social e político mais que profissional ou militar”³⁷, Mas, é também um sinal de que suas armas não poderiam, em circunstâncias naturais, terem sido usadas durante as missas.

Na cena subsequente, no painel 03, a legenda diz que “o conde foi ferir os mouros e viu adiante o cavaleiro que ficou na igreja”. Nesse momento, a visão do milagre se torna mais clara: a imagem se ocupa de uma cena da batalha contra o rei Almançor, com um exército de cavaleiros com ornamentos e proteções diversas.

³⁶ *Ibidem*, p. 103.

³⁷ FLORI, Jean. *A cavalaria. A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo, 2005, p. 33.



Quadro 3: Cantiga de Santa Maria n° 63.³⁸

Os guerreiros usam dois tipos distintos de elmos, o que sugere uma distinção entre os componentes de um exército. Os elmos mais simples pertencem aos combatentes comuns, ou seja, àqueles que batalham desmontados ou aos guerreiros a cavalo que não compõem a cavalaria. Os elmos maiores, fechados na frente e mais elaborados, em geral decorados de acordo com as armaduras e os adereços dos cavalos, pertencem aos cavaleiros investidos, componentes de uma aristocracia bélica que se sobressai não apenas na guerra, mas também em sua posição social. Outro distintivo está nas figuras dos cavalos, pois todos os que aparecem na cena são associados a um cavaleiro de elmo fechado. Esses cavalos são ajaezados e protegidos para a batalha, sendo a cena uma excelente exemplificação do caráter espetacular de exibição da riqueza e do poder através das vestes, das armas e dos ornamentos bélicos. Seguem, todos, em uma linha contínua e ordenada, demonstrando estratégia e organização para o combate. Na disciplina visível, estão expressos valores de combate que também foram trabalhados por Raimundo Lúlio. Podemos perceber no ordenamento, a equivalência das posições ocupadas pelos cavaleiros em combate, havendo entre os guerreiros a *humildade*, pois “homem orgulhoso não deseja haver par nem igual e por isso ama estar só”³⁹. Vemos na concomitância dos movimentos, também, a *prudência*, afinal “prudência é

³⁸ CANTIGA DE SANTA MARIA. *Op. cit.* Quadro 03.

³⁹ LLULL. *Op. cit.*, p. 99.

quando, por algumas cautelas e maestrias, sabe o homem se esquivar dos danos corporais e espirituais”⁴⁰ e:

usança de cavaleiro de guarnecer e de combater não convém tão fortemente com o ofício de Cavalaria como faz usança de razão e de entendimento e de vontade ordenada; porque mais batalhas são vencidas pela maestria e sensatez que pela multidão de gentes ou de guarnições ou de cavaleiros.⁴¹

Logo à frente, pelo número de patas dos cavalos que seguem adiante, podemos dizer que há uma nova fileira de cavaleiros. No entanto, em sobressalto à composição do exército em cena, vemos a parte traseira de um cavalo ornado em preto e branco, com uma estampa de padrão geométrico que sugere a presença do cavaleiro que protagoniza a cantiga. O mesmo cavaleiro que, a essa altura, ainda estaria na igreja, é sujeito ao milagre da bilocação, sendo duplicado pela Virgem para que possa cumprir suas missões concomitantemente. Uma vez que o guerreiro se decidiu pela missão mais importante, faz a escolha acertada e permaneceu na igreja para ouvir as missas. Assim, a própria Virgem se encarrega de que sua batalha seja lutada, demonstrando a verdadeira importância das missões desse cavaleiro.

No quadro seguinte, o quarto da cantiga, tem a imagem precedida por legenda cuja paleografia não pôde ser decifrada. Nele, acontece o embate propriamente dito entre os cristãos, à esquerda, e muçulmanos, à direita, sendo simples identificar os exércitos pelo conjunto de elementos expressos na cena. Os muçulmanos aparecem em maior quantidade, ocupando mais da metade do painel, e compõem uma hoste heterogênea que dá a sensação de avançar sobre os cristãos. Há, entre eles, homens vestidos de modos variados e com características físicas igualmente diversas. Aqui, temos um elemento que também reflete a historicidade da figuração, pois as potências islâmicas da Península Ibérica foram formadas por diversos troncos étnicos, incluindo árabes e berberes, havendo entre eles homens negros. Sobre esses, é importante pensar nos contornos apresentados por Al-Idrisi⁴², estudioso ibérico do século XII que, em *La première Géographie de l'Occident*, já apontava os berberes como mais ou menos confiáveis, respeitáveis e preferíveis por serem *mais ou menos negros*. Na imagem, alguns usam turbantes nas cabeças, uns possuem barbas fartas, outros são homens negros, e há soldados com armaduras e armas semelhantes às usadas por alguns dos

⁴⁰ *Ibidem*, p. 93.

⁴¹ *Idem, Ibidem*.

⁴² ÎDRISÎ. *La première Géographie de l'Occident*. Présentation, notes, indes, chronologie et bibliographie par Henri Bresc e AnnaliseNef. Paris, 1999. pp. 78-83.

combatentes de D. Garcia, o que nos conduz a pensar nos possíveis intercâmbios entre as culturas bélicas dos exércitos que se opõem. Seus cavalos são aparatados com simplicidade, sua ação é desordenada e poderíamos dizer que essa característica tenta exprimir o movimento do ataque, mas a ordem permanente do exército cristão nos leva a questionar esse raciocínio, sendo possível afirmar que há uma tentativa de exprimir a desordem como característica própria do elemento bárbaro, que aqui é representado apenas pelos muçulmanos, sendo os berberes ignorados (ainda que o termo bárbaro a eles se associe mais diretamente) ou interpretados como se todos integrassem o mesmo grupo. Uma evidência que confirma essa ideia é a presença exclusiva de homens brancos compondo o exército cristão. Não podemos afirmar com certeza se havia negros no grupo de guerreiros que acompanhavam D. Garcia. Mas, certamente, seria errôneo negar a presença deles em outras hostes e grupos de cristãos, ainda que as representações das cantigas, de um modo geral, reservem os negros apenas aos grupos de muçulmanos.



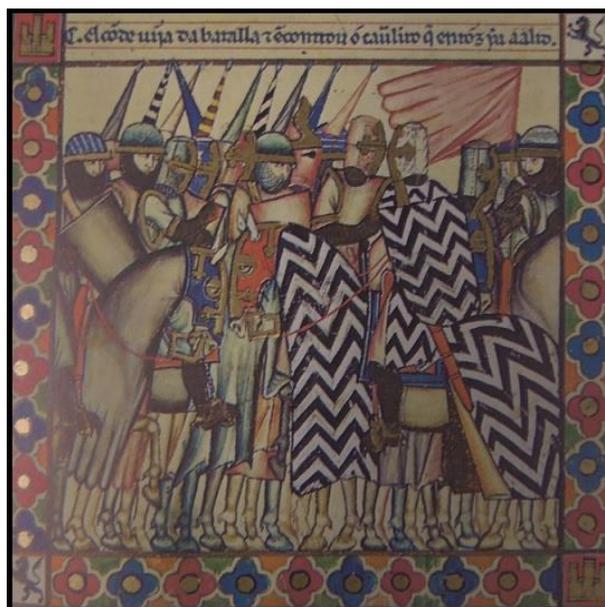
Quadro 4: Cantiga de Santa Maria nº 63.⁴³

Os cavaleiros cristãos, então, permanecem com suas cabeças alinhadas em uma fileira à esquerda da imagem, com seus cavalos enfeitados e segurando espadas. O primeiro a aparecer, e em pleno destaque, é o cavaleiro protagonista, que empunha seu escudo e traz a cabeça recoberta por um imponente elmo fechado. Aos pés de seu suntuoso cavalo, tomba

⁴³ CANTIGA DE SANTA MARIA. *Op. cit.* Quadro 04.

outro animal montado por um dos guerreiros muçulmanos, ferido e subjugado pelo cavaleiro protagonista.

E então, no quinto painel, a batalha já está encerrada. A legenda não foi completamente decifrada. Os guerreiros marcham, da esquerda para a direita, carregando suas armas e bandeiras. Recorrendo à narrativa textual, podemos dizer que eles retornam do combate e, a respeito da imagem, o elemento que pode reforçar essa ideia é o cavaleiro que, novamente assumindo uma posição de destaque na cena, é o único a se voltar para o lado oposto.



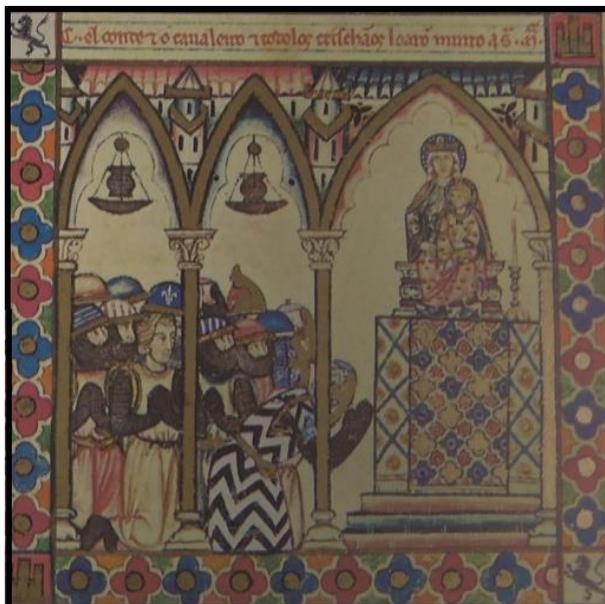
Quadro 5: Cantiga de Santa Maria nº 63.⁴⁴

Ele segue da direita para a esquerda, indo somente agora para a batalha. Não há, na imagem, sinal que demonstre seu constrangimento ou a aclamação de D. Garcia por seu desempenho em batalha, sendo esses elementos presentes apenas na narrativa textual.

No sexto e último quadro, vemos na legenda que “o conde e o cavaleiro e todos os cristãos louvaram muito a Santa Maria”. A cena se transporta novamente para a igreja que não podemos identificar, apenas pelas imagens, se é a mesma em que o cavaleiro estava na cena do segundo quadro. Atrás dela, podem ser vistas construções da cidade, mas os padrões internos não deixam pistas claras sobre a possível repetição do local. O destaque da imagem não é mais o cavaleiro, mas a Virgem que, entronizada num altar ricamente trabalhado em cores e formas, segura no colo o Menino Jesus e ocupa o maior dos três arcos da igreja. À

⁴⁴ CANTIGA DE SANTA MARIA. *Op. cit.* Quadro 05.

esquerda, sob os dois arcos restantes, pendem dois turbulos e abaixo deles estão os combatentes, ainda vestindo seus trajes de batalha, embora suas armas não possam ser vistas. Eles estão de joelhos, com as mãos sobrepostas, repetindo o já mencionado gesto vassálico, que será associado à oração. No arco central, vemos com clareza o cavaleiro que, além de ajoelhar, se curva mais que todos os outros.



Quadro 6: Cantiga de Santa Maria nº 63.⁴⁵

Suas mãos também estão sobrepostas, mas extrapolam o espaço de seu arco e invadem o arco reservado à Virgem na cena, quase tocando o altar. A singularidade de sua postura ilustra não apenas a sua prerrogativa, enquanto cavaleiro, em ocupar uma posição dianteira dentro da igreja, mas, sobretudo, seu reconhecimento pela graça recebida e sua gratidão e entrega aos desígnios da Virgem, sua protetora. Mas, mais uma vez, a informação só pode ser apreendida dessa maneira através do recurso ao texto escrito, uma vez que ler a imagem como elemento isolado do conjunto da obra e absolutamente independente poderia conduzir a interpretações equívocas e a simplificações da narrativa. Assim, a cantiga poderia se transformar em uma jornada apenas relacionada à vitória dos homens de D. Garcia sobre os homens do rei Almançor.

Enfim, a religiosidade expressa nas interações cavaleirescas com a Virgem Maria, ao longo de toda a cantiga, ganham novas dimensões quando ampliamos a observação para buscar os aspectos implícitos, sobretudo em suas imagens. A fonte expressa uma forte ideia

⁴⁵ CANTIGA DE SANTA MARIA, *Op. Cit.* Quadro 06.

do período de sua produção, em que a vassalidade dos cavaleiros à Virgem ganha destaque e se torna, por excelência, a característica comportamental definidora de guerreiros passíveis da alcunha de *bons cavaleiros*, merecedores das posições de destaque asseguradas a esses indivíduos no contexto analisado.

Referências Bibliográficas

Livros

- BARTHELEMY, Dominique. *A cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII*. Campinas: Unicamp, 2010.
- DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FLORI, Jean. *A cavalaria. A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. São Paulo: Madras, 2005.
- ÎDRISÎ. *La première Géographie de l'Occident*. Présentation, notes, indes, chronologie et bibliographie par Henri Bresc e AnnaliseNef. Traduciondu Chevalier Juabert, revue par Annalise Nef. Paris: Flammarion, 1999.
- LLULL, Ramon. *O Livro da Ordem de Cavalaria*. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: Edusc, 2007.

Periódicos:

- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual*. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n.45, p. 12.
- PISNITCHENKO, Olga. *Cavalaria em Castela através das obras legislativas de Alfonso X*. In: *Anais do XVIII Encontro Regional (ANPUH-MG) Dimensões do Poder na História*, Mariana. 2012.
- PISNITCHENKO, Olga. *Aristocracia, cavalaria, nobreza: alguns momentos historiográficos sobre o nascimento e instalação da dominação social na Idade Média*. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, Natal, 2013.

Dissertação:

- CHAGAS, Eduardo Cursino de Faria. *Cantigas de Santa Maria: o topos da “larguesa” nos relatos de milagres e nas cantigas de louvor*. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) – Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

Página virtual:

- CANTIGAS DE SANTA MARIA. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://WARFARE.TOTALH.NET/CANTIGA/CANTIGAS_DE_SANTA_MARIA.HTM?CKATTEMPT=1](http://WARFARE.TOTALH.NET/CANTIGA/CANTIGAS_DE_SANTA_MARIA.HTM?CKATTEMPT=1)>. (ACESSO EM 08 DE FEVEREIRO DE 2016).