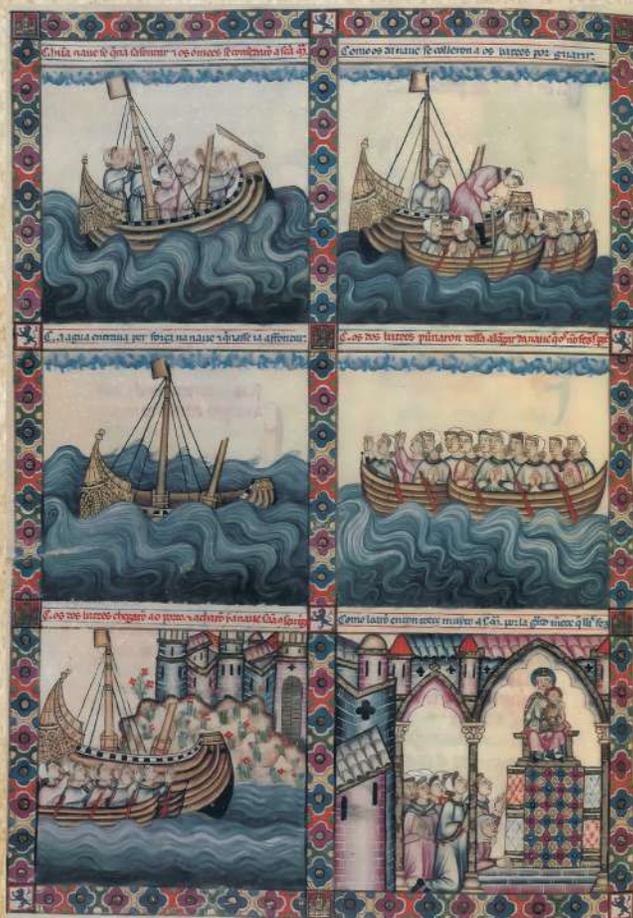


Carlos Henrique Durlo

Pureza e Purificação:

A água nos milagres da Virgem, em Cantigas de Santa Maria, de Dom Afonso X, o Sábio



PUREZA E PURIFICAÇÃO:

A ÁGUA NOS MILAGRES DA VIRGEM, EM *CANTIGAS*
DE SANTA MARIA, DE DOM AFONSO X, O SÁBIO



Pedro & João
editores

CARLOS HENRIQUE DURLO

PUREZA E PURIFICAÇÃO:

**A ÁGUA NOS MILAGRES DA VIRGEM, EM *CANTIGAS*
DE SANTA MARIA, DE DOM AFONSO X, O SÁBIO**



Pedro & João
editores

Copyright © Carlos Henrique Durlo

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Carlos Henrique Durlo

Pureza e purificação: a água nos milagres da Virgem, em *Cantigas de Santa Maria, de Dom Afonso X, o sábio*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 322p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0818-3 [Impresso]

978-65-265-0819-0 [Digital]

DOI: 10.51795/9786526508190

1. Milagres da Virgem. 2. Cantigas de Santa Maria, Dom Afonso X. 3. Estudos literários medievais. 4. Literatura e Historicidade. I. Título.

CDD – 200/800

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

À Virgem Maria, Mãe de Deus, sob o título de
Nossa Senhora da Glória.

Aos meus pais, Juliano e Antonia.

Aos meus irmãos, sobrinhos e afilhado.

Aos amigos, em especial, ao Rafael Carlos, Frei
José Moacyr Cadenassi, Carla Cristina de
Araújo e professora Ângela Vaz Leão.

À minha orientadora, professora Clarice
Zamonaro Cortez.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida, da sabedoria, do discernimento e temperança.

Aos meus pais, pelo amor e apoio incondicional ao longo desses anos de estudos e pesquisa. Obrigado por me ensinarem que o maior tesouro do mundo – os estudos – jamais podem ser usurpados por alheios. Gratidão eterna por acreditarem e sempre incentivarem meu desenvolvimento intelectual.

À professora doutora Clarice Zamonaro Cortez, minha orientadora, gratidão profunda por ter guiado meus estudos, desde os projetos de iniciação científica (PICs) até a conclusão do doutorado.

Aos professores doutores membros da banca examinadora do Exame de Qualificação e Defesa Pública de doutorado: Luzia Aparecida Berloff Tofalini (UEM-PR), Fábio Lucas Pierini (UEM-PR), Thiago César Viana Lopes Saltarelli (UFMG-Belo Horizonte-MG) e Márcia Maria de Melo Araújo (UEG-Goiânia-GO).

Agradeço, também, às pessoas importantes que me incentivaram e contribuíram para a continuidade e a realização dos estudos e concretização deste livro. São elas:

- professora Doutora Ângela Vaz Leão, professora emérita da UFMG e da PUC de Belo Horizonte – MG, referência no Brasil das pesquisas acerca das *Cantigas de Santa Maria*, a qual contribuiu com o envio de livros autografados;

- Frei José Moacyr Cadenassi, OFM Cap, por contribuir com as pesquisas acerca da simbologia da água;

- meus alunos e alunas da Escola de Teologia para Cristão Leigos da Arquidiocese de Maringá.

- ao amigo Rafael Carlos pelo apoio infindo.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM-PR) pela oportunidade de estudo, crescimento e amadurecimento pessoal, profissional e intelectual.

Por fim, à CAPES pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa.

O nó da desobediência de Eva foi desatado
pela obediência de Maria. O que uma fez por
incredulidade o desfez a outra pela fé.
(SANTO IRINEU)

A água dá ao mundo assim criado uma
solenidade platônica. Dá-lhe também um
caráter pessoal que sugere uma forma
schopenhaueriana: num espelho tão puro, o
mundo é a minha visão.
(GASTON BACHELARD, 2018, p. 52)

APRESENTAÇÃO

Rafael Carlos Santos

Navego num largo mar de enganos,
guiado pela estrela cega do horizonte.
O meu destino está inscrito nestes anos
em que o tempo nasce de uma futura fonte.
(NUNO JÚDICE)

Apresentar Carlos Henrique Durló e a obra de sua autoria é uma grata e satisfatória tarefa para quem acompanhou, desde o início, o seu trabalho de leitura das *Cantigas de Santa Maria* e, também, das iluminuras. *Pureza e Purificação: a água nos milagres da Virgem*, em *Cantigas de Santa Maria*, de Dom Afonso X, o Sábio é uma daquelas obras raras, por sua comparação precisa entre a qualidade, a clareza e o poder de síntese de seus textos associado a beleza imagética.

Ao ingressar na Graduação em Letras-Português na Universidade Estadual de Maringá-PR, o autor entregou-se ao fascínio das literaturas vernáculas e descobriu, no segundo ano da Graduação, na disciplina de Literatura Portuguesa ministrada pela professora Dra. Clarice Zamonaro Cortez, a quem viria a ser sua orientadora, a rica e expressiva literatura medieval galego-portuguesa, na qual percebeu que as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio, destacavam-se na poesia trovadoresca por sua complexidade textual, poética inegável e imagética que revela a subjetividade e sensibilidade dos artistas que compunham o *scriptorium* do Rei Sábio.

Leitor sensível e atento que sempre foi, a descoberta da literatura trovadoresca agiu como um verdadeiro “sopro criador”, que o instigava e o seduzia, tendo como consequência a produção de dois projetos de iniciação científica (PIC), trabalhos apresentados em congressos, culminando na dissertação de

Mestrado (2018) intitulada *A presença do espaço sagrado e da paisagem em Cantigas de Santa Maria, de Dom Afonso X.*

Naquela dissertação, principalmente por meio das *Cantigas de Santa Maria* e das iluminuras que acompanham o texto poético, Carlos Henrique Durlo estudou a realização dos milagres realizados por intermédio da Virgem nos diversos Santuários espalhados pela Europa e Portugal, os quais revelam o espaço sagrado e as paisagens como cenário para as romarias, pagamentos de promessas e realização dos milagres marianos em favor da população dos habitantes da Península Ibérica, em específico no século XIII. É nesse período que o culto à Virgem se fortalece na cultura ocidental, acompanhado pelo surgimento de novos santuários dedicados à Maria.

Todavia, se a dissertação de Mestrado explorava a leitura analítica do espaço e da paisagem por meio do texto poético e das iluminuras, também excitava a curiosidade e questionamentos acerca da simbologia, importância e recorrência com que a água emergia nas iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*.

Persistindo na intuição, Carlos deu início às pesquisas, ainda em 2018, visando à tese de Doutorado que agora nos é apresentada em forma de livro. No dia 24 de agosto de 2023, era apresentada à banca de defesa pública uma tese não só original no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá-PR, mas ainda original em nível nacional, aliás, ousado dizer, em nível internacional, tendo em vista que não há trabalhos que envolvam o texto e as iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*. Sem dúvidas, a tese foi aprovada com louvor e indicada para publicação, indicação que agora se concretiza.

Abordado o percurso feito por Carlos Henrique Durlo, falemos da obra que você, caro leitor, tem em mãos nesse momento. Trata-se, como já disse anteriormente, de uma obra original e inédita a qual aborda a simbologia da água presente nas *Cantigas de Santa Maria*, em específico as de *Milagre*, apresentando a pureza e a purificação decorrentes desse elemento natural – elemento utilizado pela Virgem para a realização dos milagres.

A publicação da pesquisa do professor doutor Carlos, contribui grandemente aos estudos da literatura medieval. Nesta obra, o autor apresenta uma abordagem acerca da presença, função e simbolismo da água em *Cantigas de Santa Maria*, de Dom Afonso X, o Sábio, especificamente, a presença e o simbolismo da água nos milagres da Virgem Maria. Nesse sentido, o leitor é convidado a percorrer e a degustar cada linha da obra, a qual explicará o porquê da constante presença da água nos 25 textos poéticos e respectivas iluminuras.

Para a sociedade medieval, a água foi (e continua sendo) o elemento mais importante para a sobrevivência de uma comunidade. A água era largamente utilizada nas romarias, na agricultura, nos ritos religiosos, na purificação dos fiéis e, principalmente, na operação dos milagres da Virgem Maria, registrado nas *Cantigas de Milagre*, apresentando os mais diferentes cenários nos versos e nas iluminuras.

O presente livro divide-se em quatro consistentes capítulos, antecedidos por uma introdução (Considerações Iniciais) que aponta para a água como verdadeiro sinal de pureza, purificação e mística. Partindo dessa ideia inicial, o autor detalha a escolha do texto e das iluminuras, indicando ao leitor que a água possui valor simbólico desde a origem do mundo.

No primeiro capítulo do livro – *Percorrendo a Idade Média: as origens da literatura medieval* – o autor apresenta o contexto histórico e social da Idade Média, focalizando o surgimento do culto à Virgem Maria e o período de composição das *Cantigas* de Dom Afonso X. Há um breve relato sobre a vida e o percurso do Rei Sábio, além do estudo sobre a diferença entre as *Cantigas de Louvor* (*loor*) e *Cantigas de Milagre* (*miragre*).

No segundo capítulo que recebe o título de *O Gênero Lírico: breves conceito sobre lírica, espaço e paisagem*, é apresentado ao leitor a origem da Literatura Medieval, a questão dos gêneros literários e as origens do gênero lírico. Nesse capítulo, aborda-se a diferença entre poesia e poema, além das noções de espaço e paisagem que, com os demais tópicos, constituem a base teórica da obra.

No terceiro capítulo, intitulado *Poesia e Imagem – princípios teóricos*, é abordada a relação entre texto poético e imagem para, em seguida, discute-se, teoricamente, a origem e a importância da imagem na Idade Média, além do caráter narrativo das iluminuras que ilustram as *Cantigas de Santa Maria*.

No quarto capítulo intitulado *Papel e Simbolismo da água em Cantigas de Milagre e iluminuras*, o autor apresenta a leitura a leitura analítica dos textos poéticos selecionados e das iluminuras, buscando demonstrar que a água foi e é um elemento simbólico e essencial para a sobrevivência de qualquer comunidade, além de ser eficaz nos ritos religiosos, na purificação dos fiéis e, principalmente, na operação dos milagres da Virgem Maria, nos mais diferentes cenários registrados nos versos das cantigas e nas iluminuras.

Ao finalizar a obra, o autor retoma a linha de pesquisa e reitera a função e simbolismo da água apresentados pelos versos dos textos poéticos e iluminuras. Além disso, destaca a importância das cores utilizadas pelos miniaturistas na feitura das imagens.

Quero registrar, caro leitor, nestas últimas linhas que a pesquisa apresentada por Carlos Henrique Durlo, em forma de livro, contribui grandemente aos estudos da poesia e da imagética medieval, especificamente à compreensão das *Cantigas de Santa Maria*, que, nas palavras da professora Ângela Vaz Leão (2015, p. 28), “narram intervenções milagrosas da Virgem em favor de seus devotos, ocorridas nos mais diversos ambientes”, sobremaneira nas águas. Prefaciá-lo o fruto de uma pesquisa séria e madura é, sem dúvidas, um privilégio e motivo de emoção, orgulho e prazer.

Caro leitor, recomendo e convido pesquisadores e estudiosos da literatura medieval para que leiam, divulguem e utilizem-se do rico estudo contido no livro *Pureza e Purificação: a água nos milagres da Virgem, em Cantigas de Santa Maria, de Dom Afonso X, o Sábio*. Uma obra que nos arrebatou, primeiro pelo olhar sensível do autor, depois pela força poética transmitida nas palavras que nos leva a sentimentos diversos. Desbrave as águas presentes nesse livro e se encante com a riqueza presente nos versos das cantigas e nas iluminuras.

PREFÁCIO

Carla Cristina de Araújo

Ver publicado mais um livro sobre as *Cantigas de Santa Maria*, de D. Afonso X, o Sábio, é motivo de muita alegria entre os estudiosos da poesia medieval, especialmente os estudiosos do Cancioneiro Mariano. Ainda há um número muito pequeno de pesquisas nessa área, se considerarmos a magnitude do cancioneiro e a abrangência de temas que podem advir dos estudos das cantigas e, ainda mais, o tempo passado desde sua composição.

Uma publicação como esta, que temos em mãos, vem contribuir enormemente para o avanço dos estudos da poesia medieval e vem renovar o debate infundável sobre as possíveis leituras das *Cantigas*, nos seus aspectos históricos, sociais, literários, linguísticos, religiosos, antropológicos e filosóficos sob a perspectiva da contemporaneidade.

Uma obra da importância das *Cantigas de Santa Maria* fica fadada ao completo esquecimento se não se desenvolverem estudos críticos sobre ela e se não se renovarem os estudos a seu respeito.

E é isso que este livro vem fazer: dar continuidade aos estudos do cancioneiro, servir de ponto de partida para novos estudos e contribuir, assim, para manter vivo o debate sobre tão rica obra, que vai além da poesia, contemplando também a ilustração em iluminuras e a música.

O trabalho de Carlos Henrique Durlo, resultado de sua pesquisa de doutorado – mas que não se limita a ela, pois sua dedicação aos estudos das *Cantigas de Santa Maria* vem desde sua pesquisa de iniciação científica na graduação em Letras na Universidade Estadual de Maringá – destaca um elemento natural e a sua significação em muitas das cantigas em que aparece e tem

uma importância significativa, com o seu sem número de sentidos: a água.

Esse elemento natural em torno do qual se erigiu a vida e sem o qual não se pode pensar nela, mas que vai muito além da manutenção de um corpo vivo, vem significar também, nas *Cantigas de Santa Maria*, a purificação, almejo do homem medieval, tão dedicado às crenças e à esperança de salvação da sua alma.

Sendo as *Cantigas de Santa Maria* uma coletânea de trovas de tema religioso, não é de se surpreender que a água, elemento caro ao Cristianismo, esteja presente em tantas cantigas, seja na sua função material de manutenção da vida, seja na sua função espiritual, de cura, de limpeza da alma, de purificação.

Faltava, pois, um estudo das *Cantigas* que se dedicasse a esse aspecto e esse livro vem cobrir essa falta. Assim é que, depois de uma apresentação das origens da literatura medieval, da análise dos elementos dessa lírica e do estudo das imagens, as ricas iluminuras que compõem e enriquecem visualmente o Cancioneiro, o quarto capítulo desse livro descortina os muitos significados desse elemento no Cristianismo. Os rituais sagrados do Batismo e da conversão que se materializam com o uso da água, as passagens bíblicas que se encenam no rio ou no mar, e o primeiro milagre de Jesus, nas Bodas de Caná, com a transformação da água no vinho de melhor qualidade atestam a importância desse elemento na vida humana e no Cristianismo. Das cantigas não poderia estar ausente. E mais do que isso: não está presente apenas por ser um elemento necessário à vida, mas, sobretudo, por sua importância mística.

O estudo que resultou nesse livro não apenas apresenta uma análise cuidadosa do texto das cantigas sob esse aspecto como também reproduz muitas de suas iluminuras, em que a água é elemento presente, prestando-se, assim, como obra de apresentação das *Cantigas de Santa Maria* ao leitor não iniciado nesses estudos, ao leitor que queira conhecer o Cancioneiro. Os três primeiros capítulos, que antecedem o estudo da água nas

Cantigas de Santa Maria, propriamente, cumprem bem essa função. Neles o leitor tem as informações necessárias para situar a obra no seu tempo de composição e no seu contexto histórico. E essas informações lhe darão uma base para a fruição da leitura das cantigas que, como se sabe bem, não são da maior simplicidade, dificuldade atribuída, naturalmente, à distância do tempo em que foram compostas. Há que se vencer as dificuldades da leitura em galego-português e se inteirar de muitos dos hábitos do comportamento social da época e das práticas religiosas, além de se informar sobre a denominação de territórios e de santuários, mosteiros e templos para se fazer uma leitura fluida das cantigas.

Este livro serve, portanto, tão bem ao iniciado quanto ao iniciante dos estudos das Cantigas de Santa Maria. E vem, dessa maneira, compor o material que já se produziu em pesquisas sobre as Cantigas, contribuir com as próximas pesquisas a seu respeito e servir de orientação ao leitor interessado no conhecimento da lírica medieval.

Com o leitor, *Pureza e Purificação: A água nos milagres da Virgem, em Cantigas de Santa Maria, de Dom Afonso X, o Sábio.*

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	21
1. PERCORRENDO A IDADE MÉDIA: AS ORIGENS DA LITERATURA MEDIEVAL	27
1.1 Século XIII: o surgimento das Cantigas de Santa Maria (CSM)	37
1.2 Dom Afonso X e a produção das Cantigas de Santa Maria	43
1.3 As Cantigas de Louvor (Loor)	50
1.4 As Cantigas de Milagre (Miragre)	55
2. O GÊNERO LÍRICO: BREVES CONCEITOS SOBRE LÍRICA, ESPAÇO E PAISAGEM	65
2.1 As origens históricas da literatura medieval	65
2.2 Os gêneros literários e o gênero lírico	66
2.2.1 Poesia: conceito e estrutura	73
2.3 O espaço na poesia: presença e função	85
2.4 A paisagem na poesia: presença e função	99
3. POESIA E IMAGEM – PRINCÍPIOS TEÓRICOS	107
3.1 Imagem na Idade Média	116
3.2 As iluminuras e as cores nas Cantigas de Santa Maria	122
4. PAPEL E SIMBOLISMO DA ÁGUA EM CANTIGAS DE MILAGRE E ILUMINURAS	145
4.1 O simbolismo da água	145
4.2 A água e seu significado para o Cristianismo Medieval	150
4.3 A água e seu significado na literatura da Idade Média: nas Cantigas de Milagre	156

4.4 A água e os milagres da Virgem Maria em cantigas e iluminuras	165
4.4.1 A água dos mosteiros e suas implicações aos monges	167
4.4.2 A água do Batismo e da conversão ao cristianismo	180
4.4.3 As águas do mar e dos rios: perigo, salvação e consequências	195
4.4.4 As águas das chuvas e das tempestades	268
4.4.5 A água das fontes e a purificação dos fiéis	274
4.4.6 A água da pesca milagrosa – a intervenção da Virgem Maria	284
4.4.7 A água e vinho: o milagre da transformação	292
CONSIDERAÇÕES FINAIS	301
REFERÊNCIAS	307
GALERIA DE IMAGENS	321

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dized', ai trobadores,
a Sennor das sennores,
porqué a non loades?¹
(METTMANN, CSM 260)²

As *Cantigas de Santa Maria* (CSM), obra poética do século XIII, compiladas no *scriptorium* do rei Dom Afonso X, abordam, em tom narrativo, temas diversos do contexto medieval, contemplando as categorias de personagem, tempo e espaço. Alcançando inúmeros campos do universo simbólico do Mundo Medieval (linguístico, literário, geográfico, social, religioso, econômico, ideológico e histórico), esses textos poéticos constituem uma fonte inesgotável de estudo e conhecimento do período literário e histórico da Península Ibérica. Melo Araújo e Carvalho (2017) asseguram que

A Idade Média representa, na história da civilização ocidental, um tempo quase mítico, onde a razão, apenas iluminada por uma fé cega, era inteiramente dominada por uma crença no divino, no seio de uma sociedade rural e pagã para a qual a Igreja ditava as normas praticamente em todos os aspectos. Curiosamente, até a própria Igreja promoveria algumas mudanças durante esse período, em que as várias catedrais dedicadas a Nossa Senhora, erigidas a partir do século IX, foram testemunhas e ainda o são da gradual importância que a figura da Virgem Maria foi ganhando na alma do homem medieval (MELO ARAÚJO; CARVALHO, 2017, p. 119).

¹ Dizei, ó trovadores, / a Senhora das senhoras, por que não a louvais?
(METTMANN, CSM 60 – tradução nossa).

² Tendo em vista o distanciamento temporal entre a língua utilizada pelos autores das cantigas e a nossa língua, apresentaremos uma tradução/adaptação do texto galego-português para o português atual.

A Igreja Católica teve grande influência sobre o pensar e agir da sociedade medieval. Nesse sentido, as *Cantigas de Santa Maria*, além do seu indiscutível valor histórico e literário, abordam os princípios cristãos que moldaram a cultura medieval e, conseqüentemente, toda a cultura ocidental. Notemos, por exemplo, a influência da Igreja sobre o uso da água, principalmente, nas imagens das iluminuras que acompanham as *Cantigas*, seja por meio do rito do Batismo que utiliza a água como matéria fundamental para a execução do sacramento, seja no rito de bênção ou rituais de purificação.

De acordo com historiadores, o homem medieval sentia medo do inferno, da morte, das doenças, de cometer pecados e da fome. Acreditava que o demônio habitava entre as pessoas, temia a falta de fé e os castigos do Juízo Final. Esse temor era compensado pela fé e crença no Paraíso, onde receberia as curas, os milagres e a salvação da alma. Tal comportamento foi avaliado no registro de Ferreira (1988, p. 7), ao afirmar que a realidade era constituída pelo “mundo divino”. O caráter geográfico dos santuários em locais determinados e o relato dos milagres ocorridos em territórios peninsulares foram influenciados por crenças e medos do homem medieval.

No decorrer das leituras dos versos que relatam os milagres e das iluminuras que os ilustram e completam, estudamos a importância da água na Idade Média, presente em todos os âmbitos e cenários da vida e da história do povo do medievo, bem como seu significado, simbolismo e mística no contexto das cantigas e das ilustrações. A água e seu valor simbólico têm origem no mundo religioso. De acordo com Valdivieso (2016), a água

Puede marcar la vida y la muerte, y proporciona sustento en lá más amplio sentido que podamos darle a esta afirmación, ya que si es certo que sin agua no hay vida, también lo es que sin ella no podrían desarrollarse las diferentes actividades agrícolas, artesanales e industriales, y aún las comerciales, ya que el mar, los ríos y nos

calanes son vías de comunicación de primeira importancia³ (VALDIVIESO, 2016, p. 9).

A água, enquanto símbolo, carrega em sua existência a mística da vida e da morte, seja em relação à contribuição e importância que exerce sobre a humanidade, seja em relação aos elementos naturais, como o mar, rios e lagos, lavouras e indústrias, entre outros. Logo, apresenta papel importante no desenvolvimento da obra literária afonsina.

A presença da água está associada às representações geográficas como um veículo ou obstáculo, ou um palco para passagem ou local de encontro. Freitas (2016, p. 139) esclarece que “[...] na poesia trovadoresca e nos romances de cavalaria, a água é lugar de histórias pessoais ou coletivas, onde a distância do ente amado é uma realidade constante”. As *Cantigas de Santa Maria* são acompanhadas de ilustrações, denominadas miniaturas ou iluminuras que, por meio de imagens e das cores, expressam paisagens, emoções e situações referentes à realidade da vida, registradas nos versos das cantigas.

De acordo com Cortez (2017, p.29), a literatura é uma fonte potencialmente rica para a História, podendo oferecer uma chave instigante de informações, além de levantar dados desfavorecidos pela historiografia, que se vale apenas de documentos oficiais escritos como fonte. Pode também oferecer uma representação do estado da humanidade, num determinado tempo e espaço. Além de demonstrar os diferentes costumes, opiniões, homens e mulheres – efeitos privados dos acontecimentos públicos e históricos. Baseados nessa premissa,

³ Pode marcar a vida e a morte, e proporciona sustento no mais amplo sentido que podemos dar para esta afirmação, já que é certo que sem água não é vida, também sem ela não poderia se desenvolver as diferentes atividades agrícolas, artesanais e industriais, além das comerciais, já que o mar, os rios e os canais são vias de comunicação de primeira importância (VALDIVIESO, 2016, p. 9 – tradução nossa).

Seria possível afirmar que na pintura, iluminura e literatura, as paisagens são reais e são imaginadas, no entanto, mesmo as cenas mais fantasiosas relatam um cotidiano real que se encontra na base da construção da mensagem e que a legitima. Neste contexto de real e imaginado, as reproduções e as descrições de cenários da água desenvolvem-se em torno de uma realidade à qual se acrescentou uma história imaginada e se acrescentaram emoções que marcam o leitor (FREITAS, 2016, p. 140).

Constatando a presença e o simbolismo da água no contexto medieval, esta se faz presente nas cantigas e nas iluminuras como paisagem e cenário, ligada a diferentes espaços naturais, tornando-se um elemento chave e revelador das emoções e rituais cotidianos. Conforme Borges Filho (2009, p. 169), “[...] o ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço [...]”. Entendemos, portanto, que o espaço é definido como um conjunto de signos que produz representatividade no texto literário, permitindo-nos considerá-lo sagrado como um objeto concreto de valores humanos. Gaston Bachelard (2018, p. 17) esclarece que “[...] a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa”.

Os versos das cantigas nem sempre explicam a função da água. Desse modo, a simbologia, mística, motivação e explicação do uso e da presença da água no contexto das *Cantigas de Santa Maria* se darão por meio das iluminuras. Michel Collot (2013, p. 23) explica que a relação existente entre o espaço e o ser humano, leva-nos a perceber o horizonte, partindo do ponto de vista observado e do objeto retratado pela imagem ou narrado pelo texto verbal.

Para a sociedade medieval, a água era largamente utilizada nas romarias, na agricultura, nos ritos religiosos, na purificação dos fiéis e, principalmente, na operação dos milagres da Virgem, registrados nas *Cantigas de Milagre*, apresentando os mais diferentes cenários nos versos e nas iluminuras. Colocamo-nos,

assim, diante de uma obra que resume e encarna os valores mais característicos de uma rica tradição cristã e cultural do medievo, fundindo, em um mesmo *corpus* (cancioneiro afonsino), poesia, imagens e música. A água, enquanto símbolo da pureza e da purificação, faz-se presente nos textos e nas ilustrações associadas aos milagres da Virgem Maria.

Façamos juntos um profundo e intenso mergulho nas cantigas e iluminuras que compõem este trabalho. Boa leitura!

1. PERCORRENDO A IDADE MÉDIA: AS ORIGENS DA LITERATURA MEDIEVAL

A Virgem sempre acorrer,
acorrer vai o coitad', e valer,
e valer⁴ (CSM 97)

Para compreendermos no momento presente uma obra literária do século XIII, como as *Cantigas de Santa Maria*, de Dom Afonso X, em específico o que se refere ao significado, presença e mística da água, faz-se necessário, como afirma Bark (1966), analisarmos os fatos passados, reconsiderando, de forma crítica, as realizações, consequências positivas e o movimento que as tornaram possíveis. Só assim a compreensão é possível para o homem contemporâneo.

No Brasil, o interesse pelo estudo da literatura portuguesa medieval ainda é restrito, seja pelo desinteresse acadêmico, seja pelo preconceito existente ao período ou por outros motivos. Jérôme Baschet (2006, p. 23) assegura que “a opinião comum continua sendo associar a Idade Média às ideias de barbárie, de obscurantismo e de intolerância, de regressão econômica e de desorganização política”. Contrapondo-nos ao senso comum, entendemos que o Medievo é, sem dúvida, um período de grande expansão social, cultural e religiosa, sendo a literatura, como afirma Cortez (2017, p. 29), “uma fonte potencialmente rica para a história, podendo oferecer uma chave instigante de informações, além de levantar dados desfavorecidos pela historiografia que se vale apenas de documentos oficiais escritos como fonte”.

Diante desse “lançar vistas ao passado” para compreendermos o presente, deparamo-nos com a determinação de uma data inicial para a Idade Média. Definição imprecisa, porque o começo da

⁴ A Virgem sempre socorre o sofredor e lhe vale (METTMANN, CSM 97 – tradução nossa).

Idade Média foi uma época de transição caracterizada por modificações rápidas e significativas, mas de fusões e não de interrupções abruptas. De acordo com Bark (1966), “não foi questão de uma data, ou de nenhuma, mas de muitas” (BARK, 1966, p.13).

Nesse sentido, descobrir o início da Idade Média liga-nos às respostas de ‘por que’, ‘como’ e ‘o que foi’, exatamente, esse importante período da História. Conhecer as condições de nascimento e infância, bem como os períodos que a antecederam é o que nos levará a compreender determinada civilização ou estágio. Segundo Bark (1996), “o maior valor da história medieval não é a sua contribuição às nossas grandes coleções de fatos, mas sua contribuição para o entendimento do confuso, vários, refratário e mágico mundo a que o caminho tomado no despontar da Idade Média levou” (BARK 1966, p. 15).

Indicar o início, de forma definitiva, para a Idade Média, pode nos levar ao equívoco da não consideração dos processos de mudança histórica, cultural, social e religiosa dos períodos antecedentes à Era Medieval. É mais coerente falarmos em Idades, porque a substituição e consolidação de um novo processo histórico ocorre de maneira contínua e não abrupta. Deve-se ter em vista uma prévia preparação para uma nova fase histórica, quando tratamos da transição entre os períodos históricos.

Bark (1996) certifica que, para entender o início da Idade Média, deve-se levar em consideração a primeira fase da era cristã, ou seja, o período que abrange os séculos II ao V. A queda do Império Romano também foi um importante acontecimento histórico, tendo em vista que é a partir desse fato que os valores clássicos começam a ser substituídos pela importância advinda do cristianismo, de forma lenta e gradual, promovendo na consciência da Europa uma substituição: o paganismo greco-romano e o culto politeísta começam a ser substituídos pelo cristianismo e monoteísmo. A civilização antiga, moldada sob o alicerce greco-romano, vai desaparecendo, ao mesmo tempo em que ocorre a desintegração do Império Romano, quando surge uma nova vida econômica e social.

A Idade Média, de acordo com Franco Júnior (1990), abrange cerca de um milênio, não sendo possível determinar com precisão o seu início. Quanto às datas, os historiadores já apontaram o ano 476 d.C., quando ocorreu a deposição do último imperador romano; 392 d.C., quando fora oficializado o cristianismo como religião do Império Romano ou o ano 330 d.C, quando se reconheceu a liberdade de culto aos cristãos. Quanto ao término, três possíveis datas foram levantadas: 1453 d.C. (queda de Constantinopla), 1492 d.C. (descoberta da América) e 1517 d.C (início da Reforma Protestante), mas nenhuma das datas é definitiva.

A História Medieval passou a ser dividida em fases que apresentam unidade interna: Primeira Idade Média, Alta Idade Média, Idade Média Central e Baixa Idade Média. No contexto histórico-literário e linguístico da Península Ibérica, a Idade Média Central (ocorrida entre os séculos XI e XIII) registra a fase mais rica de produção poética, as cantigas trovadorescas galego-portuguesas, dentre elas destacamos a modalidade lírica (cantiga de amor e cantiga de amigo), a satírica (cantigas de escárnio e maldizer) e as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X. Nesse período, o Feudalismo é o sistema político e a sociedade, de acordo com Franco Júnior (1990, p.14), apresenta-se “fortemente estratificada, fechada, agrária e fragmentada, politicamente”. Dentro dos feudos, desenvolveu-se um segmento urbano e mercantil, buscando outros valores emergentes, como “as cidades, as universidades, a literatura laica, a filosofia racionalista, a ciência empírica e as monarquias nacionais”. Embora seja a fase mais rica da Idade Média, propiciadora de grande produção cultural, a face mais conhecida e relatada dessa época são as Cruzadas.

Sobre esse aspecto, Franco Júnior (1990) esclarece que o período é visto como uma época de fé, autoridade e tradição, ao oferecer “um remédio” à insegurança e aos problemas decorrentes de um culto exagerado ao cientificismo. Importa ressaltar que a ideia presente na época era a de proximidade do Fim dos Tempos, ou seja, a felicidade ou as riquezas não conquistadas em vida seriam alcançadas no céu, após a morte.

Foi nesse contexto histórico-cultural que surgiu a cantiga de amor trovadoresca que, segundo Lapa (1973), nasceu entre a primeira e a segunda Cruzada, ou seja, entre os anos 1099 e 1147, época de agitação religiosa e econômica. Todavia, não se pode afirmar, categoricamente, que a literatura trovadoresca tenha surgido do misticismo católico, considerando que há indícios da poesia trovadoresca com o duque Guilherme IX, da Aquitânia, no século XI.

Ao mencionarmos o surgimento da cultura trovadoresca, devemos analisar a motivação social que pode ter facilitado o início e a expansão dessa literatura do século XI, que encontra sua origem no sul da França, na região da Provença. Historicamente, essa sociedade era superior à da região Norte. A atividade comercial dos Portos do Mediterrâneo, o regime municipal desenvolvido e uma divisão mais racional das propriedades, entre outros fatores, resultaram do enriquecimento e da estabilização civil do sul. Já ao Norte, surge uma literatura de guerra, as chamadas 'canções de gesta'⁵ e, no Sul, uma literatura mais familiar, o lirismo trovadoresco. O ritmo cotidiano da vida era superior no Sul, resultando na criação de cultura e lirismo, o que é atestado pelos versos da cantiga de amigo, de autoria do clérigo compostelano Airas Nunez, (primeira metade do século XIII):

<i>Bailemos nós já todas três, ai amigas,</i>	Dancemos nós já todas três, ai
<i>so aquestas avelaneiras frolicas,</i>	amigas,
<i>e quen for velida, como nós, velidas,</i>	debaixo destas avelaneiras floridas
<i>se amigo amar,</i>	e quem for bonita como nós,
<i>so aquestas avelaneiras frolicas</i>	bonitas,
<i>verrá bailar. (...)</i>	se o amigo amar,
	sob estas avelaneiras floridas
	virá dançar. (Tradução nossa)

⁵ Do francês *chansons de geste*, as canções de gesta são um conjunto de poemas épicos surgidos no início do florescer da literatura francesa, entre os séculos XI e XIII, que, geralmente, concentravam a ação nos feitos ilustres de Carlos Magno (século VIII).

O texto poético, que apresentamos anteriormente é uma cantiga de *bailia*, uma bailada que se associa às paisagens naturais e à vida histórica do Ocidente Peninsular. De inspiração popular, essas cantigas relembram os festejos do mês de maio, quando a natureza renasce e a contemplação desta provoca alegria e o desejo de encontrar o ser amado.

No que se refere à cultura, há o registro do papel que desempenhava a mulher. O cristianismo contribuiu sensivelmente ao elevar a mulher na sociedade, até então submissa ao homem. Foi no sul da França que ela encontrou condições favoráveis para a sua ascensão social, herdando bens e dispondo-os como desejasse, após o casamento, sem o consentimento prévio do marido. Essa igualdade influenciou de forma decisiva a gênese e o progresso da cultura trovadoresca, essencialmente feminina, pois, o trovadorismo nasceu da inspiração e da imposição de grandes senhoras que encomendavam as cantigas.

Essa nova cultura poética trouxe consigo resíduos importantes do passado. Destacamos, dentre eles, o fato de os trovadores endereçarem o seu grande amor às mulheres casadas (revelado nas cantigas de amor). Tratava-se de um louvor que não podia ser oferecido à donzela, pois esta não possuía direitos diante da *donna* ou *senhor*. Os trovadores, entretanto, não se limitaram ao cortejo amoroso. Denunciaram, de forma aberta, a incompatibilidade entre o amor e o casamento e, pela primeira vez, colocaram em evidência um problema que afetava gravemente a consciência da Europa moderna: o adultério. Essa concepção audaciosa, na qual dava liberdade à mulher de amar quem bem entendesse, chocava-se com a doutrina oficial da Igreja.

O sentimento expresso nas cantigas de amor é um produto da inteligência e da imaginação, portanto, um fingimento amoroso, *l'amour de tête* (amor de cabeça, literalmente). Lapa (1973, p.15 – grifos do autor) explica que “os termos *cuidar* e *cossirar* (considerar) traduzem o trabalho interior e o enlevo do trovador na adoração estéril de sua dona; as formas *mentir*, *cortês*, *fénher*, *fenhedor* não deixam dúvidas sobre a natureza fantasiosa do seu amor”. Esse

individualismo mundano, característica do trovadorismo, não era bem visto pela Igreja, mas o interesse dos trovadores e da aristocracia do Sul pelos hereges é justificado pela questão política e não propriamente religiosa.

Nesse sentido, “a fascinação cultural do mundo antigo, a larga projecção das suas instituições políticas e sociais são, com o espírito do cristianismo, o maior suporte da existência do homem medieval” (LAPA, 1973, p. 20). Observamos, nesse contexto, além do amor cortês (amor de serventia), o espírito clássico latino do amor platônico, largamente usado e divulgado pela Igreja. O amor deveria ser uma fonte de educação moral e condição indispensável para atingir o bem e a beleza suprema. É o que nos mostra o trecho inicial da *cantiga de amor*, do trovador provençal Bernard de Ventadorn (1135-1194):

<i>Chantars no pot gaire valer,</i>	Pouco valor tem o cantar
<i>si d'ins dal cor no mou lo chans;</i>	se o canto não pode surgir de dentro da alma;
<i>ni chans no pot dal cor mover,</i>	se nele não existe um amor
<i>si no i es fin'amors coraus.</i>	leal e cordial.
<i>Per so es mos chantars cabaus</i>	Por isso é meu cantar perfeito,
<i>Qu'en joi d'amor ai et enten</i>	pois no gozo do amor eu tenho e emprego
<i>la boch'e.ls olhs e.l cor e.l sen.</i>	a boca, os olhos, o coração e a inteligência. ⁶

Muito se discute acerca da origem do amor trovadoresco. Para os trovadores, esse amor deveria ser integral, puro, um amor intelectual sustentado pela razão (racionalidade) e expresso pelos sentidos (boca, olhos e coração). Nesse contexto, registra Huizinga (2010, p.179): “Em nenhuma outra época o ideal da civilização mundana se amalgamou de tal maneira ao ideal do amor feminino como ocorreu dos séculos XII até o XV. Todas as virtudes cristãs e

⁶ Tradução de Segismundo Spina (SPINA, 1996. p. 24).

sociais, a estrutura inteira das formas de vida, foram encaixadas na moldura do “verdadeiro amor” pelo sistema do amor cortês”.

Compreendemos que, para os trovadores, o amor seja um estágio educativo, o que explica o uso corrente do amor idealizado, no campo das ideias. Queremos ressaltar que a Igreja Católica transformou a produção literária, ao longo do século XIII, em uma produção dirigida, com o objetivo de “aperfeiçoar” os sentimentos e o comportamento dos trovadores. É quase uma provação, um sacrifício, por vezes, doloroso, uma “tristeza que tem suas doçuras, mas, enfim, tristeza” (LAPA, 1973, p.22).

Maria Ema Tarracha Ferreira (1988) esclarece que

[...] os poetas provençais criaram um conceito de amor que não aspira à realização humana: é o amor cortês, sentimento convencional e platônico, que consiste fundamentalmente no culto da mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impõe ao perfeito apaixonado um código em que dominam duas leis: “cortesia” e “mesura” (FERREIRA, 1988, p. 11 – grifos da autora).

Podemos inferir, portanto, que os trovadores eram influenciados pela cultura católica-feudal, na qual a Igreja era a detentora da tradição antiga e só através dela é que poderia ser transmitida aos trovadores. Retomando os estudos da autora,

Em obediência à “cortesia”, o apaixonado deve limitar-se a amar desinteressadamente, numa atitude de timidez amorosa, pois o amor tem em si a sua própria finalidade: o aperfeiçoamento moral do apaixonado. E para corresponder ao conceito de “mesura” devia colocar acima de tudo a dignidade da “senhor” e nunca a comprometer. [...] Tal como o vassalo, o trovador provençal presta homenagem à dona, ajoelhado perante ela, e compromete-se a servi-la e a honrá-la (FERREIRA, 1988, p. 11 – grifos da autora).

Observamos que todo o processo trovadoresco era lapidado pela Igreja, a mulher possuía a função de mediadora entre o suserano e o vassalo, função que deve ter contribuído para o seu

prestígio moral e social, sancionado pela Igreja. Reportando-nos aos pressupostos de Segismundo Spina, a Igreja

[...] impõe o culto de Maria como tema oficial dos novos trovadores. A derivação do culto da Mulher para o lirismo contemplativo da Virgem encontraria condições favoráveis, pois o serviço cavaleiresco, humilde e genuflexo, prestado pelo vassalo a sua dama, tinha o seu correspondente religioso no culto dos fiéis à Virgem Santíssima (SPINA, 1996, p. 26).

Temos, a partir desse momento, o surgimento de uma literatura dirigida, ou seja, observaremos a presença constante da mulher como agente principal das composições poéticas do Trovadorismo.

É nesse sentido que o historiador José Rivair Macedo (1999) explica o porquê de “muitas mulheres, rompendo as disposições dos costumes, exerceram os direitos de um senhor feudal. Conseqüentemente, foram verdadeiras líderes, mais ou menos poderosas, de acordo com os domínios sob sua posse” (MACEDO, 1999, p. 31). Desse modo, a influência do culto mariano sobre a poesia trovadoresca tem sido matéria de constante discussão, considerando que os dois fenômenos (culto marial e poesia trovadoresca) foram largamente discutidos e estudados.

Quanto às *cantigas de amigo*, Segismundo Spina (1985, p. 13) registra que “[...] muitas dessas cantigas [...] são verdadeiramente populares e baseadas numa tradição literária popular. [...] Algumas delas são inteiramente populares, isto é, compostas à imitação de outras cantadas pelo povo”. Nesse sentido, Spina (1985, p. 18) esclarece que “o mar, os santuários isolados, a que acorriam os peregrinos, as colinas, os sombrios pinheirais da Galiza, tudo vive naquelas poesias, que uma certa ingenuidade poética generaliza e toma imorredouras”. Diferentemente dos gêneros cultos importados, essa modalidade de cantiga, de acordo com Ferreira (1988), “[...] testemunha a existência de um lirismo muito antigo no Noroeste da Península Ibérica”, sendo, portanto, anterior à

chegada das primeiras influências literárias da Provença, comprovando o seu caráter autóctone e popular. A mulher exercia diferentes papéis naquela sociedade:

Outro facto revelador do caráter popular e autóctone da cantiga de amigo reside na importância atribuída à mulher nesse lirismo: segundo se averiguou, nas mais antigas festividades religiosas de Santiago de Compostela, cabia à mulher importante papel como cantora, embora posteriormente a condição de jogralesa se degradasse em simples soldadeira, companheira de jograis. E no Noroeste Peninsular, as condições sociais favoreciam a importância adquirida pela mulher, pois, quando o homem partia para combater os mouros (“ir no ferido”, “ir no fossado”) ou acompanhava o rei (“em cas d’el rei”), competia à mulher a responsabilidade da família e o governo da casa, além do trabalho da terra, nas regiões rurais (FERREIRA, 1988, p. 17 – grifos do autor).

Lembramos que o anseio da saudade é o principal tema das *cantigas de amigo*, comprovando o caráter sentimental do povo peninsular. Vale ressaltarmos, porém, que todo o processo da lírica trovadoresca era lapidado pela Igreja, considerando que, socialmente, a mulher exercia a função de mediadora entre o suserano e o vassalo, corroborando o papel da Virgem Maria, modelo de beleza e virtude, elo de ligação entre Deus e os fiéis. Ainda citando Ferreira (1988, p. 11), essa ideia deveria contribuir para o prestígio moral e social da mulher, admitido pela Igreja. Esclarece Macedo (1999, p. 31) que esse fato pode ser explicado porque “muitas mulheres, rompendo as disposições dos costumes, exerceram direitos de um senhor feudal. Conseqüentemente, foram verdadeiras líderes, mais ou menos poderosas, de acordo com os domínios sob sua posse”.

Não diferentemente dos dias de hoje, a Virgem era considerada a intercessora para o fiel, a mediadora entre o céu e a terra. Era ela quem ouvia as preces do suplicante e ao Senhor as levava. Nesse sentido, há uma identificação dessa concepção religiosa com a cantiga de amor, quando o trovador dirige seu

louvor à senhora, denominando-a *mia senhor*. Lapa (1973, p.23) esclarece que “o que não deixa de ser curioso é que há efetivamente um paralelismo perfeito entre a atitude do cristão prosternado aos pés da Virgem, e a do amador, deitado aos pés da dona”. Para o homem da Idade Média, amar significa ajoelhar-se e suplicar, doar-se por inteiro. A preferência do trovador pela dona era de ordem social e estética e não por questões contrárias à doutrina católica.

Devemos considerar que a tradição medieval foi marcada pelo sistema de hierarquia feudal, na qual a doutrina do amor cortês era fortemente assinalada. O trovador deveria comportar-se, em relação à sua dona, da mesma forma como o vassalo para com o seu senhor, servindo-o com fidelidade, honrando-o e prestando-lhe homenagens, como podemos comprovar nos versos de D. Dinis:

*Vós me defendestes, senhor,
que nunca vos dissesse ren
de quanto mal mi por vós ven,
mais fazed-me sabedor,
por Deus, senhor, a quem direi
quam muito mal [lev'e] levei
por vós, se non a vós, Senhor?*

(D. Dinis – CA 85, CCB 552)

Vós me proibistes, senhora,
de que vos dissésseis qualquer
coisa
sobre o quanto sofro por vossa
causa.
Mas, fazeis-me conhecedor,
por Deus, senhora: a quem falarei
o quanto sofro e já sofri por vós
se não a vós, Senhora?

(D. Dinis – CA 85, CCB 552 –
tradução nossa)

No próximo item, discorreremos sobre as origens da literatura na Idade Média e como ocorre a criação e a consolidação das *Cantigas de Santa Maria*, ao longo do século XIII.

1.1 Século XIII: o surgimento das Cantigas de Santa Maria (CSM)

Compreender os valores da época medieval não é para nós uma tarefa fácil. Esse estudo ultrapassa as fronteiras nacionais, exigindo do pesquisador uma perspectiva ecumênica e um mergulho nos documentos históricos comprovadores. No contexto social, político e cultural da Idade Média, fica comprovado que o Ocidente passou por uma importante transformação entre os séculos XI e XIII. De acordo com Baschet,

Se fosse preciso escolher um edifício para simbolizar a Europa do século XI, este seria, sem dúvida, um monastério beneditino, tal como o de San Pèrre de Roda, na Catalunha, com ares de fortaleza suspensa no flanco de uma colina, dominando, a partir de seu soberbo isolamento, os campos circundantes. Para exprimir a realidade do século XIII, seria preciso pensar, ao contrário, em uma catedral gótica, tal como a de Bourges, audacioso edifício no coração da cidade. De um edifício a outro, passa-se de um universo rural, ainda fracamente povoado, para um mundo mais densamente ocupado, onde a cidade tem um papel notável (BASCHET, 2006, p. 197).

A mudança do cenário medieval apontada por Baschet (2006) leva-nos a refletir acerca das transformações literárias decorridas nesse período. A classificação dos gêneros literários da Idade Média, devido aos inúmeros fatores que impedem essa organização, será sempre uma difícil questão a ser resolvida. A diversidade e a riqueza da literatura da época não permitem estabelecer de forma clara e precisa uma conceituação de estilo literário. Spina (1973, p. 14) explica que “a literatura que decorre do fim da Antiguidade Clássica até meados do século XI (das invasões bárbaras às vésperas da primeira cruzada religiosa) difere, nas formas e no espírito, da produção literária posterior (séculos XII – XV)”.

A literatura denominada ‘monástica’ expressa a Alta Idade Média e pode ser reduzida às narrativas hagiográficas (vida dos santos) e a poemas litúrgicos representados pelos *hinos*. A forma de transmissão dessa literatura era oral, tendo em vista a dificuldade

de produção do material pela escassez e raridade do pergaminho. No entanto, as *fabulae* (contos), as canções amorosas, os cantos blasfematórios, os de luto e os satíricos – produções orais – eram condenados de forma geral pela Igreja. Observa-se a existência de uma literatura, predominantemente monacal, didática e apologética, fruto do trabalho árduo dos copistas. Todavia, não se pode deixar de mencionar que no período de transição entre a Alta e a Baixa Idade Média surge a poesia dos chamados *goliardos*, padres vagantes, cujas canções em latim eram “de caráter tabernário (em torno do amor, do vinho e do jogo), oferecem uma contribuição preciosa para a formação da lírica occitânia do século XII” (SPINA, 1973, p. 16).

Na Baixa Idade Média (séculos XI-XV), encontramos três diferentes tipos de formas literárias: literatura empenhada, literatura semi-empenhada e literatura de ficção. Spina (1973, p.17) define cada uma delas:

Empenhada, no sentido em que uma intenção pedagógica, didática, apologética, missionária, edificante, preside a sua elaboração. [...] Por **semi-empenhada** entendemos um tipo de produção literária de feição intermediária, dirigida por intenções satíricas, mas já com evidentes propósitos artísticos, e cujas formas mais representativas são os poemas líricos dos *goliardos*, a poesia alegórica (Roman de Renart, Roman de la Rose, Divina Comédia), os *fabliaux* e o teatro cômico. [...] A **literatura de ficção** [...] estaria representada pela poesia épica (as sagas escandinavas, as canções de gesta francesa e o *Niebelunglied* alemão), pela lírica trovadoresca, pela poesia narrativa romancística (as baladas) e pela narrativa novelesca (o romance cortês, cavalheiresco, o romance de aventura e a novela erótico sentimental) (SPINA, 1973, p 17 – grifos nossos).

Todavia, observamos, ao longo do estudo das *Cantigas de Santa Maria*, que a classificação de Spina, observada de forma fragmentada e classificatória, não se aplica ao nosso objeto de estudo, tendo em vista que os textos poéticos redigidos no *scriptorium* de Dom Afonso X é permeado por dois diferentes tipos

de formas literárias da Idade Média. A saber: ‘empenhada’: porque as *Cantigas de Santa Maria* possuíam um caráter pedagógico e missionário, tendo em vista a intenção do rei Sábio de expandir e tornar conhecido o culto à Virgem Maria; ‘literatura de ficção’, pois as CSM compõem a lírica trovadoresca.

Em tempo, é preciso lembrarmos que, de acordo com os teóricos da Literatura Medieval, de forma mais específica, Rodrigues Lapa (1952, p. 188), os trovadores, no processo de composição dos poemas, utilizavam versos octassílabos e decassílabos agudos com “setessílabos e novessílabos graves”. Sobre esse aspecto, Spina aponta que:

É quase impossível uma sistematização ou um sumário dos processos métricos da poesia trovadoresca europeia, tal a diversidade das formas, o virtuosismo nas combinações dos metros e nos esquemas rítmicos, agravado ainda pelas injunções de melodia musical. O jogo de influências ocasionou também modificações no gosto e nas preferências versificatórias (SPINA, 1996, p. 79).

Ao nos atentarmos para a estrutura poética das *Cantigas de Santa Maria*, notamos que a medida dos versos varia de poema para poema, ou seja, não há uma metrificação exata ou padronizada. Todavia, o esquema de rimas (AA – bbba – AA – cca – AA etc.) segue a característica distintiva do *zéjel*⁷. Ressaltamos que esse esquema rimático foi largamente utilizado por Afonso X, o Sábio, nas *Cantigas de Santa Maria*, conforme discutiremos no capítulo V, quando da leitura dos textos poéticos.

Após tratarmos acerca da estrutura poética das *Cantigas de Santa Maria*, ressaltamos que nos séculos XII e XIII, a Igreja exerceu um papel fundamental, direcionando, regulamentando e modificando a

⁷ Trata-se de uma composição poética que consta, majoritariamente, de um refrão inicial de dois versos pareados, o qual era cantado pelo coro, e de estrofes de quatro versos cantado pelo solista. O último verso sempre rimado com o refrão. Muito frequente nas *Cantigas de Santa Maria*, o esquema rimático é AA bbba AA ccca AA.

temática da literatura medieval. Nesse sentido, temos a figura da Virgem Maria como tema da literatura, em específico, da literatura sacra do Rei Sábio. À Maria foi propagado um culto devocional, ao longo de toda a Idade Média, opondo-se ao tema da Morte e encarnando o princípio do Bem, passando a simbolizar a vida, a esperança e a piedade. Segundo as explicações de Spina,

O tema da Virgem pertence à literatura litúrgica, cujo culto data de fins do século IV, mas, como tema literário, já aparece em vários poemas líricos latinos do século seguinte, e na literatura profana faz um ingresso tardio, na altura do século XII, com as canções de gesta. A França foi o “habitat” por excelência do culto religioso e literário de *Notre-Dame*: vigente nos cantares de gesta, mantém-se vivo no romance cortês, aparecendo ainda nas novelas de aventura (SPINA, 1973, p. 45).

As *Cantigas de Santa Maria* foram escritas em galego-português e enriquecidas com iluminuras e partituras musicais, no século XIII. Consideradas um verdadeiro retrato histórico-social da Península Ibérica e da época em que viveu seu autor declarado, Dom Afonso X, o Rei Sábio. Assim sendo, Melo Araújo e Carvalho (2017) asseguram que

[...] a representação da imagem de Maria, presente em grande número de cantigas produzidas por trovadores e jograis, é herança da época medieval, em que aspectos sociais, históricos e políticos estavam calcados na cultura patriarcal, legitimando um modelo de comportamento, não raro, sugerido até os dias de hoje. [...] Podemos dizer que na imagem da Virgem Maria todas as outras mulheres teriam sido perdoadas. É nesse sentido que as Cantigas de Santa Maria não se destacam apenas pelas características estéticas, mas porque registram a historicidade de uma época, a cultura de um povo, como agiam e suas diferentes formas de pensar (MELO ARAÚJO; CARVALHO, 2017, p. 119; 120).

Sabemos que, partindo da afirmação das autoras Melo Araújo e Carvalho, o culto à Virgem Maria não é apenas tema para a poesia

do Rei Sábio, mas a própria razão de ser da poesia religiosa do monarca. Acerca da propagação e consolidação do culto mariano, Macedo (1999) relembra que

[...] Ao longo da Alta Idade Média a popularidade de Maria se firmou entre os cristãos. Depois do século XI houve um desenvolvimento assombrado do culto marial. No século XII, Santo Anselmo e Abelardo celebraram o regozijo do sexo feminino com a “Nova Eva”, a mulher símbolo da pureza, da grandeza, da santidade. [...] assim como Eva foi a responsável pelo pecado original, a Virgem Maria, “nova Eva”, era a fonte de redenção. A extraordinária popularidade do culto marial depois do século XII é atestada nos sermões, tratados e poemas escritos em louvor da Virgem. Em meio à profusão de textos relacionados ao seu culto, um tipo merece destaque: as narrativas de milagres (MACEDO, 1999, p. 45 – grifos do autor).

Compreendemos, portanto, que o culto dedicado à Mãe de Deus, surgido na Europa ocidental nos séculos XI e XII, sob a influência do Oriente próximo e médio, sofreu uma grande explosão no século XIII, dando origem, a partir daí, a um número considerável de catedrais e santuários, ermidas e capelas, ladainhas, hinos entre outras manifestações religiosas com o objetivo de celebrar a Virgem Maria. É por meio desse contexto que o papel social da mulher começou a ser ressignificado e revalorizado. Complementamos nossa linha de raciocínio citando o professor Thiago César Viana Saltarelli (2008):

Nos séculos XII e XIII, a revalorização social da mulher e a redescoberta da Encarnação como ponto de inflexão da história, [...] despertaram um novo e grande interesse pela figura de Maria, levando ao desenvolvimento de seu culto. [...] Foi preciso que, a partir do século XII, com o impulso ao culto mariano, a figura da mãe de Deus viesse resgatar em alguma medida a imagem da mulher, pela sua sensatez, servidão e castidade. Por isso, ela se torna a nossa *nova madre* (SALTARELLI, 2008, p. 185; 190 – grifos do autor).

Os três autores acima referidos, e citados por nós, confirmam a consolidação do culto à Virgem Maria. Nas *Cantigas de Santa Maria*, em específico as de milagre (*miragre*), Afonso X nos apresenta a figura de Maria sensível às dores do seu povo, compadecida e solidária, não mais aquela “entidade hierática, enigmática, inefável. Mesmo assim, não obstante a sua humanidade, a Virgem não perde a aura sobrenatural e divina” (MONTEIRO DE CASTRO, 2006, p. 202).

Reunidas em um cancionero, as cantigas dividem-se em dois tipos: 1) cantigas de *loor* (louvor à Virgem), que seguem os moldes das cantigas de amor (*Deus te salve, groriosa / Reinna Maria, / Lume dos Santos fremosa / e dos ceo Via*⁸ – CSM 40) e 2) cantigas de *miragre* (milagre), reveladoras dos milagres operados pela Virgem (*Como Santa Maria fez nacesse o fillo do judeu o rostro atrás, como llo Merlín rogara*⁹ – CSM 108). Além do louvor e dos milagres, encontramos numerosas indicações pessoais sobre o autor, como os fatos de sua vida e as viagens pela Espanha e outros países (*Como el rei Don Afonso de Castéla adoeceu em Bitória e houvo' ua door tan grande que coidaron que morresse ende, e poséron-lle de suso o livro das Cantigas de Santa Maria*¹⁰ – CSM 209). Afonso X tinha grande apreço pelas cantigas, revelado nos luxuosos manuscritos de partituras musicais e nas miniaturas, cuja figura da Virgem está posicionada sempre ao seu lado.

⁸ Deus te salve gloriosa / Rainha Maria / luz formosa dos santos / e caminho para os céus (METTMANN, CSM 40 – tradução nossa).

⁹ Como Santa Maria fez com que o filho do judeu nascesse com o rosto para trás do pescoço, conforme implorara Merlín (METTMANN, CSM 108 – tradução nossa).

¹⁰ Como o rei Dom Afonso de Castela adoeceu em Vitória, havendo tanta dor que, achando que o rei havia morrido, colocaram sobre o corpo do monarca, o livro das *Cantigas de Santa Maria* (METTMANN, CSM 209 – tradução nossa).

1.2 Dom Afonso X e a produção das *Cantigas de Santa Maria*

O referido autor das *Cantigas de Santa Maria*, Afonso X, Rei de Leão e Castela, era filho do rei Fernando III, o Santo, e da rainha Beatriz de Suábia. Nasceu em Toledo, no dia 23 de novembro de 1221, dia de São Clemente e faleceu no dia 4 de abril de 1284, na cidade de Sevilha, na Espanha. Sua educação, como era de costume na época, foi confiada a um casal de nobres da cidade de Burgos, Dom Garcia Fernandes de Villamayor e Dona Mayor Arias, onde aprendera o galego-português, língua literária usada para a escrita das *Cantigas*. O retorno ao seio familiar ocorreu somente aos 16 anos, quando ajudou seu pai na conquista da Andaluzia. Herdou o trono de Castela e Leão, após a morte de seu pai e, de acordo com seus dados biográficos, casou-se em 1249 com Dona Violante, filha do rei de Aragão, Jaime I. Dessa união nasceram dez filhos e mais quatro de um relacionamento extraconjugal.

Enquanto Rei, Afonso X “reinou durante trinta e três anos (de 1252 até 1284 inclusive), durante os quais se celebrizou tanto por sua atividade cultural quanto por sua ação política” (LEÃO, 2011, p. 19), tendo em vista que, ao longo de sua formação, em Burgos, teve contato com letrados e artistas de culturas, idiomas e costumes variados, propiciando-lhe a compilação das *Cantigas de Santa Maria*. Pelo seu conhecimento intelectual adquirido ao longo da vida, ao longo de seu reinado, pelo incentivo ao desenvolvimento das ciências e das artes, D. Afonso X recebeu o nome de “Rei Sábio”. De acordo com Leão (2011, p.19): “como grande mecenas que foi, impulsionou os conhecimentos de sua época, em várias áreas do saber, recebendo no seu *scriptorium*, em Toledo, sábios e artistas de diferentes procedências e das três culturas então reinantes na Península Ibérica: a cristã, a judaica e a mulçumana”. De conformidade com Jacques Le Goff (2013), o Rei Sábio

Apresenta-se como o vigário de Deus sobre a terra, ao mesmo tempo fonte, intérprete e garantia do direito, e exerce o *imperium*, o poder supremo. Protetor da Igreja e defensor da fé, ele tem consciência de

não ter somente o dever de governar seus súditos como Salomão, erigido como modelo, mas também de velar por sua educação e fazê-los sair da ignorância, considerada como um pecado. Ele dá, assim, estatutos à Universidade de Salamanca e funda os *studia* em Valladolid, Sevilha e Murcia (LE GOFF, 2013, p. 260).

As *Cantigas de Santa Maria* não são a única obra do monarca produzidas no *scriptorium*, local onde se reuniam letrados, músicos e artistas. Encontramos os códigos jurídicos *Fuero real* e *Siete partidas*, escritos em castelhano, que reúnem o direito romano, o cânone cristão e as obras históricas, como a *Primeira crónica general*¹¹ (ou *Estoria de España*) e *General estoria*. Escreveu também, em sua juventude, antes de se tornar rei de Castela e Leão, cantigas profanas em menor número que o cancionero religioso. Os temas abordados nos trabalhos desenvolvidos no *scriptorium* foram muito diversificados, especialmente os relacionados com as ciências naturais, que requeriam a participação de numerosos colaboradores, a maioria anônimos e pertencentes a três diferentes culturas: a muçulmana, a judaica e a cristã.

Nesse sentido, Le Goff (2013) explica que

[...] os letrados das três religiões, que reuniu em torno de si, traduziram, compilaram e elaboraram inúmeros tratados de astronomia e de astrologia [...]. Ele também se interessou pela poesia, por suas implicações religiosas e, assim como Salomão, a quem se atribuía o *Cântico dos Cânticos*, compôs em galego-português o longo poema das *Cantigas de Santa Maria* (LE GOFF, 2013, p. 265).

É importante ressaltarmos a importância da existência do *scriptorium* do rei Sábio. É nesse ambiente que o monarca recebia, não somente poetas, mas desenhistas, miniaturistas, músicos e tradutores de várias origens. Sobre o interesse, estudo e

¹¹ Trata-se de um livro de caráter histórico, escrito em castelhano, que, de acordo com a pesquisa que realizamos, teria sido, por mandato do Rei Afonso X, confeccionada. Trata-se de um texto que glorifica as virtudes guerreira do rei Fernando III.

propagação das mais variadas ciências impulsionadas por D. Afonso, Ângela Leão (2011) destaca que o monarca

[...] não apenas incentivou e subvencionou a produção alheia. Ele próprio se fez conhecido não só por sua variada obra pessoal em prosa e verso, mas também pela que resultou do trabalho de seus colaboradores, sempre coordenados por ele, verdadeiro mestre de sua oficina (LEÃO, 2011, p. 19).

Nesse sentido, ao analisarmos a obra afonsina, somos conduzidos do discurso poético profano ao religioso, validado pela confissão do autor, presente no Prólogo B das *Cantigas de Santa Maria*, ao render louvores à Virgem, rogando-lhe que o aceite como seu trovador:

*E o que quero é dizer loor
da Virgen, Madre de nostro Sennor,*

*Santa Maria, que ést'a mellor
cousa que el fez; e por aquest'eu
quero ser oy mais seu trovador,*

e rogo-lhe que me queira por seu.

*Trovador e que queira meu trobar
reçeber, ca per el quer'eu mostrar
dos miragres que ela fez; e ar*

*querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid'a cobrar
por esta quant'enas outras perdi.*

(METTMANN, CSM – *Prólogo B*,
vv. 15-26)

O que mais quero é louvar
à Virgem pura, Mãe de Nosso
Senhor,

Santa Maria, que jamais terá par
nas coisas que Ele fez; e desejo,
de agora em diante, ser o seu
trovador,

rogando-lhe que bem me queira
aceitar como seu

trovador, e que o meu trovar
receba, pois tentarei apresentar
alguns de seus milagres; e desde
agora

quero deixar de trovar
por outra mulher, recobrando
por ela, tudo quanto dei às outras.

(METTMANN, CSM – *Prólogo B*,
vv. 15-26 – tradução nossa)

A grande devoção à Maria está registrada na Cantiga 10, manifestando de forma clara e convicta o anseio de ser seu trovador, ao oferecer ao demônio seus outros amores:

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

(METTMANN, CSM 10)

Esta dona que tenho por Senhor
e da qual quero ser seu trovador,
se eu, por seu amor, puder ser,
dou ao demônio os outros amores

(METTMANN, CSM 10 – tradução
nossa)

Ao observarmos o trecho da *cantiga* de número 10, a primeira de louvor do cancionero mariano de Dom Afonso X, o monarca evidencia-nos o seu propósito: deseja ser trovador dessa dona que ele tem por sua *Sennor* (Senhor) e, caso ele seja aceito pela Virgem, entregará ao demônio todos os amores anteriores.

É nesse sentido, portanto, que Melo Araújo e Carvalho (2017, p. 121) esclarecem que no discurso literário, promovido pelo Rei Sábio, “[...] localiza-se a devoção de Afonso X, juntamente com um projeto ideológico de difundir seu reino, tomado por uma força maior inspirado a difundir os feitos e milagres da Virgem Maria, através de suas cantigas extraordinárias”. Todas as escolas trovadorescas da Europa utilizaram como forma de expressão uma língua convencional, porém, na Península Ibérica foi o galego-português. A corte de Afonso X possuía um caráter relevante, o próprio Rei Sábio, ao contrário das outras cortes que encomendavam a escrita poética, cultivou a arte de trovar em primeira pessoa, como real compositor de grande parte das cantigas que forma o ciclo afonsino. De acordo com Melo Araújo e Carvalho.

É através de sua sabedoria e astúcia que ele consegue reunir relatos de milagres feitos pela Virgem Maria, propagando seus feitos além dos “muros de seu reino”, e com esses feitos ele chamou a atenção de alguns nobres dos reinos vizinhos, sem falar na relevância que tinha suas cantigas para a igreja católica. O rei encarna o trovador,

numa tradição cavaleiresca cristianizada. Seu castelo se torna o *locus* de poder, com a tradição de saber, festas e espiritualidade (MELO ARAÚJO; CARVALHO, 2017, p. 121; 122 – destaque das autoras).

O fragmento acima confirma-nos que as *Cantigas de Santa Maria* permitem o estudo tanto pelo viés da autobiografia espiritual, uma vez que revelam e abordam a devoção pessoal de Dom Afonso X à Virgem Maria, quanto como fonte histórica reveladora do contexto social, cultural e religioso da época em que foram compostas. Com a compilação das cantigas, além de divulgar e difundir a devoção e o louvor à figura de Maria, Dom Afonso X relata os feitos miraculosos realizados por intercessão da Virgem. Reunidas em um cancionero, na segunda metade do século XIII, as cantigas podem ser encontradas e estudadas em quatro diferentes códices:

[...] o escurialense I (E), chamado de “códice dos músicos” por trazer iluminuras com instrumentistas, indispensáveis aos estudos iconográficos e musicológicos medievais; o código escurialense II (T), denominado “rico” pelo requinte de sua composição; o código florentino (F), não terminado; e o código de Toledo (identificado por To), como notação musical diferente dos demais e muitas vezes propiciando as lições mais satisfatórias dos textos (MONGELLI, 2009, p. 281 – destaques da autora).

É preciso atentarmo-nos para o fato que, de todas as cantigas marianas do rei Sábio, apenas quatro manuscritos sobreviveram ao tempo. Dois deles estão na biblioteca do Escorial (o escurialense I). A saber: código E, com 402 cantigas e código T, também chamado de ‘código rico’ por conter numerosas e belas iluminuras, além de 200 cantigas. Em tempo, encontramos no código de Madrid, antigo de “Toledo” (código To), 126 cantigas e, por fim, o florentino (código F) contendo 104 cantigas. No Brasil, graças ao incansável trabalho da professora Ângela Vaz Leão, encontramos, na PUC (Pontifícia Universidade Católica) – Coração Eucarístico em Belo Horizonte-

MG, dois volumes dos *fac-símile*, os quais, em 2017, tive a oportunidade de conhecê-los.

Após discorrermos brevemente sobre os manuscritos das cantigas, apresentamos a estrutura composicional dos textos marianos do rei Sábio, que, a grosso modo, seguem uma mesma ordem, conforme Leão (2011, p.21):

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

Enriquecidas com iluminuras e partituras musicais, as cantigas são consideradas um verdadeiro retrato histórico-social da Península Ibérica e da época em que viveu seu autor. Sobre essas cantigas, Heloisa Guaracy Machado, na obra *Cantigas autobiográficas de Afonso X, o Sábio* (2016), organizada por Ângela Vaz Leão, assegura que as cantigas constituem a obra máxima da mariologia medieval, pelos seus temas religiosos, miraculosos, históricos e cotidianos. Os fatos miraculosos abordados no texto poético revelam a face religiosa e cultural do século XIII. Sobre essa afirmativa, Margarita Peña (2000) assevera que

Para los creyentes del siglo XIII no era difícil que un acontecimiento inesperado se convirtiera en milagro. De ahí que el rey Afonso y outros hagiólogos elevaran a la categoría de hecho milagroso cualquier cosa que se saliera de lo común, y que lo atribuyeran a la madre, a la protectora por excelencia, a la Virgen Maria. [...] Me parece que ele espíritu de las *Cantigas* se explicaria por el fervor que

desperaba en el hombre medieval la imagen inconmensurable de la virgen, intercesora delante de Cristo¹² (PEÑA, 2000, p. 21).

Observamos, portanto, que qualquer fato corriqueiro do cotidiano, inclusive os mais ínfimos, era motivo para que se tornasse milagre e que este fosse atribuído à intervenção da Virgem Maria, tendo em vista o alargamento e a difusão do culto mariano no contexto medieval.

Os historiadores Saraiva e Lopes (1996, p.51) explicam que as *Cantigas de Santa Maria* são subsidiárias de Portugal, justamente no que se refere às fontes da parte narrativa e também “um documento precioso para o estudo da mentalidade medieval, onde ao fervor religioso se agrega uma queda doentia para a credence”. O estudioso Luiz Carlos de Souza (2002), na tese intitulada *O espaço sagrado nas Cantigas de Santa Maria*, assevera que os textos poéticos

Utilizam-se de informações supostamente verídicas – objeto da história – para compor um discurso ficcional capaz de produzir uma representação discursiva da realidade. Dentro desse discurso, que nos representa poeticamente o cotidiano de comunidades medievais, a própria variedade dessas comunidades nos leva a concluir que a realidade também é vária. Mas a sua variedade e extensão tinham, na ótica oficial da época, um significado que ultrapassava os interesses do poder (SOUZA, 2002, p. 15).

O cancionero mariano possui uma estrutura peculiar, única. Os textos apresentam-nos um teor narrativo baseado em fontes antigas e diversas, uma recolha das culturas francesa, latina, ibérica e da tradição oral, além de milagres, lendas, louvores e ladainhas à

¹² Para os crentes do século XIII não era difícil que um acontecimento inesperado se convertesse em milagre. Diante dessa afirmativa é que o Rei Afonso e outros hagiólogos elevaram à categoria de feito milagroso qualquer coisa que saíra do comum, atribuindo-o à mãe, protetora por excelência, a Virgem Maria. [...] Parece-me que o espírito das *Cantigas* se explicaria pelo fervor que despertava no homem medieval a imagem incomensurável da virgem, intercessora diante de Cristo (PENÁ, 2000, p. 21 – tradução nossa).

Virgem Maria. Afonso X, sem se deslocar do território espanhol, registrou fatos miraculosos ocorridos em Portugal, especificamente em Terena e Évora¹³.

Quanto à estrutura do cancionero mariano, Mongelli (2009, p. 282) esclarece que o Rei poeta ousou na estruturação das cantigas, dando à coletânea “o formato de um rosário, pois a cada dez narrativas de milagres insere uma cantiga de louvor, reconhecidamente mais pessoal e mais subjetiva do que as outras”. Vale lembrar que o cancionero é composto por um *corpus* de 420 cantigas, das quais 26 textos são referentes às festas religiosas, dois Prólogos (A e B) e uma *Petiçon* final, na qual o monarca agradece à Virgem Maria pelas graças e bênçãos concedidas, rogando que o proteja das atribulações futuras.

Embora os textos tenham um fundo religioso e mariano comum, as cantigas não apresentam apenas similaridades, mas, também, dissimilaridades. Vejamos, a seguir, as diferenças existentes entre as cantigas de louvor e as cantigas de milagre.

1.3 As Cantigas de Louvor (*loor*)

Diferentemente das cantigas de milagre, encontramos nas cantigas de louvor (*loor*) “verdadeiros hinos de louvor a Santa Maria” (LEÃO, 2011, p. 21). Essa diferença se dá tanto no que diz respeito à quantidade quanto ao estilo. Os louvores constituem a parte essencialmente lírica da coletânea afonsina, embora apresentem, algumas vezes, o discurso direto na estrutura composicional. Essa modalidade representa pouco mais de dez por cento do total dos textos dedicados à Virgem Maria (40 cantigas), ocupando, na estruturação da obra afonsina, as dezenas, e, diferentemente das cantigas de milagre, não apresentam identificação geográfica ou histórica, tampouco são endereçadas a

¹³ Terena é uma freguesia portuguesa pertencente ao município do Androal, na região do Alentejo. O local também conhecido como São Pedro. Évora, por sua vez, é a capital da região centro-sul de Portugal, o Alentejo.

indivíduos previamente identificados. Ainda citando Leão (2007, p. 28), “mostram o Rei-trovador diante da Virgem Maria, exaltando-lhe as qualidades ou oferecendo-lhe a sua devoção, da mesma forma que, nas respectivas iluminuras, a figura do Monarca é presença constante, sempre na mesma postura humilde”. Os textos poéticos revelam uma postura de devoção e adoração pelo rei Sábio diante da Virgem. Diante disso:

A Virgem é, por antonomásia, a sem rival (*a que par non á* – cf. cant. 160), a que tira todo o mal (*a que todo mal tolle* – cf. cant. 220), a que tem em si todas as virtudes (*a que en si todas as bondades* – cf. cant. 290.), a que é cheia de graça (*a de ben mui conprida* – cf. cant. 110). E o Rei-trovador se entrega de tal forma ao sentimento amoroso que se declara *entendedor* da Virgem, isto é, seu namorado, segundo a nomenclatura que, na época, distinguia os seguintes graus de compromisso amoroso entre o homem e a mulher: o do *fenhedor*, aspirante; o do *precador*, suplicante; o do *entendedor*, namorado; o do *drudo*, *entendedor*. Em relação ao serviço amoroso que presta à Virgem Maria, Dom Afonso se inclui, pois, na categoria de *entendedor* (amador) *eu entendedor serei / enquanto eu viva* – cf. cant. 130) (LEÃO 2007, p. 28 – grifos da autora).

É visível para nós, portanto, que nos louvores encontramos uma mescla entre os ideais do amor cortês com os do Cristianismo, característica marcante nas trovas do século XIII. Dessa forma, podemos afirmar que a mulher amada é sublimada na figura de Maria, como exemplo, a CSM 10:

<i>ESTA É DE LOOR DE SANTA MARIA, COM'É FREMOSA E BÕA E Á GRAN PODER.</i>	<i>ESTA É DE LOUVOR A SANTA MARIA E DIZ COMO É FORMOSA E BOA E TEM GRANDE PODER.</i>
---	--

<i>Rosa das rosas e Fror das frores Dona das donas, Sennor das sennores.</i>	<i>Rosa das rosas e Flor das flores, Dona das donas, Senhor das senhores.</i>
--	---

<i>Rosa de beldad' e de parecer</i>	<i>Rosa de beleza e bom parecer</i>
-------------------------------------	-------------------------------------

*e Fror d'alegria e de prazer,
Dona en mui piadosa ser,
Sennor en toller coitas e doores.*

e Flor de alegria e de prazer,
Dona que muito piedosa sempre é,
Senhora que cura as penas e as dores.

*Atal Sennor dev' ome muit' amar,
que de todo mal o pode guardar;
e pode-ll' os pecados perdõar,
que faz no mundo per maos
sabores.*

A tal Senhora deve o homem muito
amar,
pois de todo o mal ela o pode
guardar;
e os pecados lhe pode perdoar,
que ele em vida faz no mundo por
maus sabores.

*Devemo-la muit' amar e servir,
ca punna de nos guardar de falir;
desi dos erros nos faz repentir,
que nos fazemos come pecadores.*

Devemos muito amá-la e servir,
pois se empenha de livrar-nos das
quedas;
e nos faz dor sentir pelos erros,
que fazemos enquanto pecadores.

*Esta dona que tenno por Sennor
e de quero seer trovador,
se eu per ren poss' aver seu amor,
dou ao demo os outros amores*

Essa dona que tenho por Senhor,
e de quem quero ser seu trovador,
se eu, por sorte, puder ter seu amor,
dou ao demônio todos os outros
amores

(METTMANN, CSM 10)

(METTIMAN, CSM 10 – tradução
nossa)

Trata-se, portanto, da primeira cantiga do conjunto das chamadas 'de louvor'. Composta por quatro estrofes, inicia-se com um refrão dístico monorrímo, cujas rimas se apresentam em *-ores* (*frores / senhores*), prosseguindo com quadras cujo último verso repete a terminação das palavras do refrão: *doores; sabores; pecadores; amores*. Dessa forma, observa-se o seguinte esquema rimático: AA – bbba – AA – ccca – AA – ddda – AA – eeea – AA.

No argumento da cantiga, *Esta é de loor de Santa Maria, com' é fremosa e bõa e á gran poder* (Esta é de louvor a Santa Maria, como é formosa e boa e possui grande poder), o trovador ressalta o louvor

a Santa Maria, exaltando, ao longo dos versos, a beleza, a bondade e o poder da Virgem Maria. Segundo a tradição católica, Maria é considerada uma rosa por suas qualidades físicas e morais, a “Rosa das rosas”, a “Flor das flores”, a “Senhora das senhoras” e a “Rainha das Rainhas”. Sobre essa caracterização e valorização de Maria, explica-nos Ângela Leão (2007):

[...] *rosa* é um atributo consagrado na tradição mariana. Veja-se, por exemplo, a ladainha (*Rosa mística*) e a própria denominação *rosário*, significando, ao pé da letra, ‘coleção de rosas’. Os outros sintagmas do refrão são todos construídos pelo mesmo molde sintático-semântico: *a fror das frores* é uma flor única, pela sua perfeição, entre todas as flores; *a dona das donas* é uma mulher superior, pelas suas qualidades, a todas as mulheres; *a Sennor das senhores* é uma senhora (rainha) que, pelos seus dons, não tem igual entre todas as outras senhoras (LEÃO, 2007, p. 137 – grifos da autora).

A autora, ao explicar o significado dos atributos, esclarece que o ideal do amor cortês é uma composição do ideário cristão e da mulher amada, cortejada pelo trovador e sublimada na figura da Virgem Maria, tornando-se a *Rosa das rosas*, *Fror das frores*, / *Dona das donas*, *Sennor das senhores* (CSM 10).

A primeira estrofe, de forma impessoal e sem identificação do trovador, apresenta-nos um louvor à Virgem e a seus atributos qualitativos de forma progressiva nas estrofes. Repetem-se os sintagmas nominais do refrão – *Rosa*; *Fror*; *Dona*; *Sennor* – ampliados e justificados pelo trovador: *Rosa de beldad’e de parecer / e Fror d’alegria e de prazer / Dona en mui piedosa seer, / Sennor en toller coitas e doores*. Na primeira estrofe, Maria é considerada rosa de beleza e boa aparência, flor de alegria e de prazer, demonstrando a convicção do poeta que Maria é a “Dona piedosa” e a Senhora que tem o poder de curar (*toller*) todas as dores e aflições (*coita e doores*). Ao retomarmos o argumento inicial da cantiga, percebemos que a Virgem possui um grande poder (Maria *á gran poder*) e, diferentemente das outras estrofes, ela está sozinha, sem a presença direta do trovador.

Na segunda estrofe, acompanhamos uma progressão – quando o trovador declara que o homem deve amar essa *Sennor* (Senhora) – de qualidades sem par, pois ela é capaz e tem o poder de livrá-lo do mal, perdoadando-lhe todos os pecados cometidos no mundo. Apesar de o trovador não aparecer diretamente nessa estrofe, sua presença está diluída na utilização da expressão *-ome*, o que se confirmará na última estrofe, quando o eu lírico deixará explícito o seu desejo de ser trovador exclusivo da Virgem Maria: *Atal Sennor dev' ome muit' amar, / que de todo mal o pode guardar; / e pode-ll' os pecados perdoar, / que faz no mundo per maos sabores* (CSM 10).

Iniciando pelo pronome pessoal *nós*, o trovador principia a terceira estrofe, apresentando-nos os motivos pelos quais o homem deve amar e servir a Virgem Maria (*Devemo-la muit' mar e servir*), pois ela se empenha de livrá-lo do perigo, dos erros e das dores, os quais são consequência dos pecados cometidos: *ca punna de nos guardar de falir; / des i dos erros nos faz repentir, / que nos fazemos come pecadores*. Nesse sentido, retomamos a explicação de Leão (2007, p. 140): “O poeta aparece aí como porta-voz de todo o gênero humano, relembrando o dever de amar e servir aquela que o afasta do erro”.

Encerrando a cantiga, a quarta estrofe expõe de forma explícita o trovador que se apresenta sozinho diante da Virgem para lhe expressar o desejo de ser o único trovador de Santa Maria. Ele oferece ao demônio os outros amores que teve na vida: *Esta dona que tenno por Sennor / e de que quero seer trobador; / se eu per ren poss' aver seu amor, / dou ao demo os outros amores* (CSM 10). Da leitura da primeira das quarenta cantigas de louvor, expusemos a forma como o trovador apresenta a Virgem no refrão, preparando, nas outras estrofes, o encontro pessoal com ela.

Se a subjetividade do trovador é a marca característica dos louvores, vejamos as particularidades do nosso objeto de análise: as cantigas de milagre.

1.4 As Cantigas de Milagre (*miragre*)

Milagre é um acontecimento extraordinário, cuja explicação foge das leis naturais, causando nos expectadores admiração e espanto, levando aquele que é beneficiado pelo feito, muitas vezes, a uma conversão religiosa ou mudança de hábitos. Ferguson e Wright (2009), no *Novo Dicionário de Teologia*¹⁴, registram:

A palavra “milagre” procede do latim *miraculum*, significando “maravilha”. Sugere uma interferência sobrenatural na natureza ou no curso dos acontecimentos. Na história da Igreja, os milagres têm sido vistos não somente como expressões extraordinárias da graça de Deus, mas também como atestado divino da pessoa ou do ensino de quem realiza o milagre (FERGUSON; WRIGHT, 2009, p. 672 – grifos dos autores).

A noção de milagre, assim como a crença em atos extraordinários de forma sobrenatural, na maioria das vezes, permanece sem explicação científica, embora estejam presentes, praticamente, em todas as religiões do mundo. No entanto,

A credibilidade dos milagres depende da cosmovisão¹⁵ com que o considerarmos. Se visualizarmos o mundo como um sistema natural fechado, podemos reconhecer determinados fatos como incomuns, mas nos recusaremos a considerá-los milagres. Se, no entanto, visualizarmos o mundo como uma criação de Deus aberta a sua interação, os milagres, então, são possíveis de acontecer (FERGUSON; WRIGHT, 2009, p. 674).

¹⁴ A obra foi publicada pela primeira vez, com o título *New Dictionary of Theology*, na Universities and Colleges Christian Fellowship, Inglaterra, no ano de 1988.

¹⁵ Modo particular de perceber o mundo, geralmente, tendo em conta as relações humanas, buscando entender questões filosóficas (existência humana, vida após a morte etc.); concepção ou visão de mundo.

Sobre a definição e os critérios para que uma ação fosse considerada milagre, afirma-nos Afonso X, na Ley LXVIII, da obra *Las Siete Partidas* (1843):

LEY LXVIII

Quantas cosas son menester en el miraglo para ser verdadero
Miraglo tanto quiere dezir, como obra de Dios marauillosa, que es sobre la natura usada de cada dia: e por ende acaesce pocas vezes, e para ser tenido por verdadero, ha menester que aya en el quatro cosas. La primera, que venga por el poder de Dios e non por arte (a). La segunda, que el miraglo sea contra natura, ca de otra guisa non se marauillarian los ornes del. La tercera, que venga por merescimiento de sanctidad, e de bondad que aya en si aquel, por quien Dios lo faze. La quarta, que aquel miraglo acaesca sobre cosa, que sea sobre confirmacion de la Fe¹⁶ (AFONSO X, 1843, p. 69 – grifo do autor).

No sentido teológico, o milagre possui um propósito de caráter específico, ou seja, a intervenção divina sobre o curso natural da vida humana roga um motivo especial que há de vir da vontade de Deus. O poder de Deus se manifesta de forma direta por sua própria intervenção ou por meio daqueles que são por ele designados para esse fim: anjos, santos, ou, no caso das *Cantigas de Santa Maria*, a própria Virgem Maria.

Quanto à literatura, retomamos as explicações de Ângela Leão (2015, p.29):

[...] o milagre pode definir-se dentro dos gêneros medievais como uma narrativa curta, em que uma situação de crise se resolve pela

¹⁶ Lei LXVIII – Quantas coisas são necessárias para que o milagre seja verdadeiro. Milagre quer dizer a respeito do maravilhoso trabalho de Deus usado sobre a natureza a cada dia: e que acontece raramente. E, para ser considerado verdadeiro, deve conter quatro coisas: a primeira que venha pela força de Deus e não pela arte: o segundo que o milagre é contra a natureza, e de outra maneira as honras não se maravilham: a terceira para que ele venha por um mérito de santidade e servidão, que haja nele aquele por quem Deus o confronta: o quarto que esse milagre venha sobre algo que é para confirmação da fé (AFONSO X, 1843, p. 69 – tradução nossa).

intervenção de um santo, em favor de um beneficiário, que, após receber a graça, faz muitas vezes o seu agradecimento num santuário dedicado àquele santo. O narrador costuma ser o próprio beneficiário, que faz o relato na primeira pessoa, como nas cantigas em que D. Afonso refere e agradece as curas de suas enfermidades; mas também pode ser uma testemunha do fato miraculoso, ou, ainda, um conhecedor que dele teve notícia por leitura ou por ouvir dizer.

Em maior número que as de louvor, as cantigas de milagre apresentam-nos narrativas acerca dos prodígios realizados por intervenção da Virgem em favor dos devotos ou dos pecadores que a ela recorriam. Grande parte dessas narrações foram inspiradas, pela tradição oral, nos temas marianos e nas hagiografias, que estiveram presentes na fé e na imaginação de homens e mulheres da época. Leão (2015, p.31) explica que os milagres apresentados na coletânea de Dom Afonso X são constituídos de três narrativas complementares. A saber:

- a) uma narrativa textual extensiva, com mais ou menos episódios, em versos;
- b) uma narrativa iconográfica em iluminuras, que se dispõem numa só página, dividida, na grande maioria dos casos, em seis quadros [...];
- c) outra narrativa textual, resumida, sob a forma de legendas, cada uma delas colocada acima de uma vinheta da sequência das iluminuras.

Essas cantigas nos revelam tipos e fatos característicos da cultura medieval, integrando grande parte do cancionero do Rei Sábio. Sobre esse aspecto, Mongelli (2009, p. 284) explica que 356 cantigas do conjunto são “narrativas de milagres ou de acontecimentos *maravilhosos* por meio de sonho, visões e aparições”. Na busca pelo alívio dos sofrimentos humanos de toda a sorte, os devotos recorriam aos mais variados locais e santuários dedicados à Virgem, da Península Ibérica ao Oriente Médio. Como

exemplificação, transcrevemos a CSM 228, cuja narrativa revela a intervenção de Maria na cura de um burro aleijado.

Cantiga 228

A cantiga 228 relata a cura de um burro aleijado pela Virgem de Terena:

*Como um ome bõo avia un muu
tolleito de todos-los pees, e o ome bõo
mandava-o esfolar a um seu mancebo,
e mentre que o macebo se guisava,
levantou-[s]' o muu são e foi pera a
eigreja.*

(METTMANN, CSM 228)

Como um homem bom, que possuía um burro aleijado das quatro patas, ordenara a seu empregado que esfolasse o animal até a morte. Quando foi realizar o mandado, o burro levantou-se são e foi para a igreja.

(METTMANN, CSM 228 –
tradução nossa).

Identificamos que Santa Maria de Terena operou um milagre a um burro aleijado das quatro patas. Diante da inutilidade do animal – e porque também sofria com a agonia do bicho que há muito tempo estava preso no estábulo –, o dono ordenara ao criado que esfolasse o burro, provavelmente até a morte.

Composta por 9 estrofes, a cantiga descreve a compaixão e a bondade da Virgem que não esquece de nenhuma de suas criaturas, revelando sua piedade na cura de um burro que até a igreja caminha e lá, de joelhos, é curado pela Mãe de Deus. A narrativa poética relata-nos que a humildade do animal e sua caminhada até o santuário de Terena tocaram o coração da Virgem, (o trovador, nos versos, apresenta o animal com características humanas):

*[..] mostrando grand' omildades. E
ben ant' o altar logo
ouv' os geollos ficados, [...]*

(METTMANN, CSM 228)

Mostrando grande humildade,
diante do altar,
colocou-se de joelhos.

(METTMANN, CSM 228 –
tradução nossa)

A terceira estrofe da *Cantiga* nos revela o sentimento de dor que o animal, aleijado, causava ao “ome bõo”. O homem vendo a situação do animal, e para livrar-se dele, pede ao criado que o esfolasse, mas o animal, sofrendo com a enfermidade, levantou-se e foi em direção à Virgem Maria, no Santuário de Terena:

Quand’ aqesto viu seu dono,

atan muito lle pesava

Que por delivrar-sse dele

log’ esfolar-o mandava

a um seu om’. E enquanto

o manceb’ ant’ emorçava

foi-ss’ o muu levantando

con sua enfermidade.

(METTMANN, CSM 228)

O homem, ao ver o sofrimento do burro

muito lhe entristecia

que para livrar-se da dor

mandara um de seus servos

esfolar o animal. Enquanto

o criado se preparava

o burro se levantou

com sua enfermidade

(METTMANN, CSM 228 –
tradução nossa).

Monteiro de Castro (2006) explica que toda a natureza foi feita por Deus para os homens e para o trabalho humano. Dom Afonso X relata a cura desse burro, apesar de os animais não serem personagens das *Cantigas de Santa Maria*, para demonstrar que eles conviviam na casa de seus donos pela utilidade na vida das pessoas da época, por serem fontes de renda e de sustento familiar para uma sociedade que já desenvolvia, mesmo de forma precária, as práticas comerciais.

Na sétima estrofe, os versos registram que, quando as pessoas souberam do milagre da cura de um burro, correram a Terena. Ao reconhecê-lo pela cor, compreenderam o milagre ocorrido e louvaram a Senhora de Terena por tamanha caridade:

*[...] E logo foron vee-lo
todos quantos y estavam,
e adur o connoscian,
pero o muito catavan,*

E logo foram vê-lo
todos os que ali estavam
e o conheciam
porém só o reconheceram pela cor

*senon pola coor dele
em que sse bem acordavan;
mas sacó-os desta dulta
a Virgen por caridade.*

(METTMANN, CSM 228).

e souberam o bem maior
que fizera a Virgem por caridade.

(METTMANN, CSM 228 –
tradução nossa).

Ao encerrar a *Cantiga*, retomamos o estribilho que reafirma a bondade e a piedade da Virgem Maria por ser possuidora de compaixão divina a ponto de jamais esquecer nenhuma criatura:

*Tant' é grand' a as mercee
da Virgen e as bondade,
que sequer nas be[s] chás mudas
demonstra as piedade.*

(METTMANN, CSM 228)

Tão grande são as realizações
da Virgem e a sua bondade,
que até mesmo nas criaturas
demonstra a sua piedade.

(METTMANN, CSM 228 –
tradução nossa)

Percebemos que o texto relata a bondade da Virgem Maria, não somente aos homens, mas aos animais. Dessa forma, se a natureza é obra divina, por mais que nos pareça estranho o relato dessa cura, é natural que também os animais sejam instrumentos de milagres e de louvor à Virgem Mãe de Deus. A narração poética da cantiga retrata a realidade da época: a natureza e os animais levavam o homem medieval a sentir a presença de Deus e a contemplar as realidades divinas.

A iluminura da *Cantiga* 228 não narra o milagre realizado em favor de seres humanos, mas retrata a narrativa acerca da cura de um animal, um burro, aleijado das quatro patas: *Tanto é grande a compaixão da Virgem e sua bondade que, ainda que a animais aleijados, demonstra piedade.*

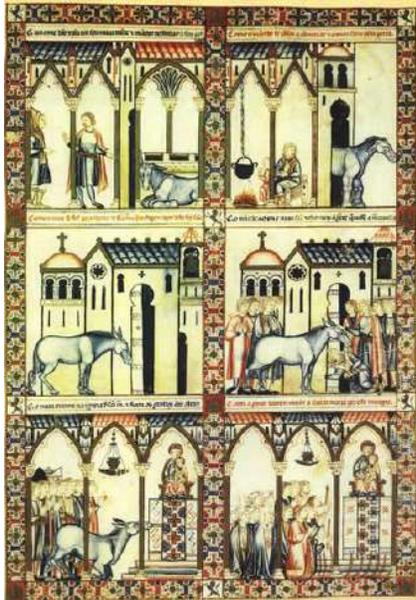


Figura 1 – Florencia Ms Banco Rari 20 - CSM 228 – F112r

Composta por nove estrofes, a *Cantiga* ilustrada pela iluminura é constituída de seis vinhetas sequenciais que detalham os acontecimentos narrados pela *Cantiga*. A primeira vinheta ilustra o animal deitado no estábulo, pois não conseguia ficar em pé sozinho. Nessa vinheta, também nos é apresentada a ilustração de dois homens conversando.

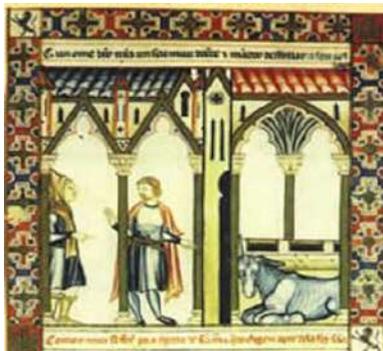


Figura 2 – Vinheta 1 – Florencia Ms Banco Rari 20 - CSM 228 – F112r

A segunda vinheta, que retrata a imagem do criado e do burro, corresponde ao conteúdo expresso na narrativa da *Cantiga* que relata a ordem do patrão ao criado para esfolar o animal. Percebendo a ordem de seu dono, o burro se levanta e dirige-se à Igreja: *...foi-ss' o muu levantando (...) indo fraqu' e mui canssado (...)*.

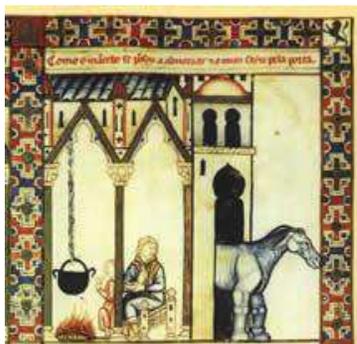


Figura 3 – Vinheta 2 – Florencia Ms Banco Rari 20 - CSM 228 – F112r

Na terceira vinheta, em destaque ao centro, observa-se o burro diante da igreja de Terena. A imagem apresenta-nos detalhes como a cúpula, a torre, portas e rosácea. A quarta vinheta, no entanto, apresenta o burro, sendo reconhecido pela cor, diante da igreja de Terena e o povo que para lá acorrera, admirando o animal que até então era aleijado como narra a *Cantiga*, livre da paralisia que não mais o identificava: *(...) vej' ora são / andar e muit' escorreito; (...)*

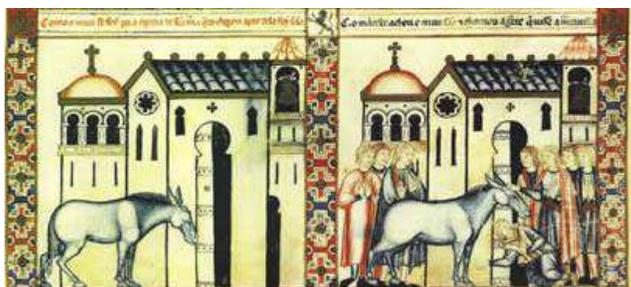


Figura 4 – Vinhetas 3 e 4 – Florencia Ms Banco Rari 20 - CSM 228 – F112r

Na quinta vinheta, observamos o burro prostrado diante do altar da Virgem Maria (...) *E ben ant' o antar logo / ovo' os geolhos ficados (...)* e, junto ao animal, o povo que para lá acorrera louvando e agradecendo à Virgem Maria pelo milagre realizado. Na última vinheta, diante da Virgem, o povo rende orações e louvores à Mãe de Deus: *e muitos loores dados foron a Santa Maria, comprida de santidade.*



Figura 5 – Vinhetas 5 e 6 – Florencia Ms Banco Rari 20 - CSM 228 – F112r

As imagens são ilustradas com riqueza de detalhes. Há o predomínio forte do azul e do vermelho e as iluminuras, que contornam as vinhetas, apresentam crucifixos nas cores azul e vermelho. Ao fundo da primeira, segunda, quinta e sexta vinhetas, observa-se a presença de telhados das casas, compondo o cenário. Na terceira e quarta vinhetas, vemos, em destaque, a parte externa do Santuário de Terena, ao centro, servindo de cenário ao burro em destaque no centro da ilustração, pois é ele o personagem a quem a Virgem Maria operara o milagre. Na quinta e sexta vinheta, retrata-se o interior do Santuário. Bem ao centro está o turíbulo e em destaque a imagem da Virgem Maria, tendo ao colo o Menino Jesus entre as colunas de tom marrom de influência da cultura árabe. O tom das vestes varia entre o azul e o vermelho. A cor escura é utilizada pelo ilustrador para retratar o interior ou as portas de acesso aos ambientes. Repetem-se as cores azul e laranja

representando a santidade, o poder e a bondade da Virgem Maria que demonstra a sua piedade a todas as criaturas.

Quanto ao contexto analítico da narrativa poética, as *cantigas de milagre* manifestam para nós a grande devoção de Afonso X e um projeto ideológico, cujo objetivo se baseia na difusão do seu reinado e na ampliação e divulgação do culto mariano, os feitos e os milagres realizados pela intervenção de Maria. De acordo com Lapa (1973, p. 12), “[...] no fundo, a canção trovadoresca é um louvor, e um louvor as mais das vezes interessado”. Os poemas cantados pelos peregrinos ou por jograis itinerantes eram uma forma de difundir o culto à Virgem de tornar conhecidos os principais santuários a ela dedicados.

O estudo do espaço e da paisagem, presentes nos textos poéticos e nas iluminuras serão de fundamental importância para compreendermos a temática, tendo em vista que romarias e peregrinações rompem os limites geográficos e temporais, ocorrendo nos dias atuais.

Quando nos propomos a analisar textos de determinada espécie é necessário refletir acerca da problemática referente à questão dos gêneros. Eis aí o porquê de, no próximo capítulo, discutirmos a questão polêmica dos gêneros literários, incluindo o gênero lírico e as noções pertinentes ao nosso tema sobre o espaço e a paisagem presentes nos textos poéticos.

2. O GÊNERO LÍRICO:

BREVES CONCEITOS SOBRE A LÍRICA, ESPAÇO E PAISAGEM

E o que quero é dizer loor
da Virgen, Madre de Nostro Sennor,
Santa Maria, que ést' a mellor
cousa que el fez; e por aquest' eu
quero seer oy mais seu trobador,
e rogo-lle que me queira por seu¹⁷
(METTMANN, Prólogo B – CSM)

2.1 As origens da literatura medieval

As literaturas da Idade Média buscam, no contexto histórico, social e cultural da época, desenvolver uma teoria dos gêneros literários, levando em consideração os opostos situados entre o campo da singularidade e da coletividade, do caráter estético e da função prática ou social da literatura. Embora esta esteja longe de ter delimitado todos os gêneros. Nos manuais de teoria literária, a classificação dos gêneros baseia-se nas convenções do século XIX.

Acerca da Idade Média, a história e a teoria dos gêneros literários encontram uma barreira particular. Hans Robert Jauss (1986, p. 37 – tradução nossa) assevera que

[...] las características estructurales de las formas literarias de las que se debería partir deben elaborarse ellas mismas sobre textos cuya cronología es a menudo poco precisa. Se crean literaturas nuevas; ningún principio humanista de imitación rigurosa, ninguna regla poética obligatoria las hace depender directamente de la literatura

¹⁷ O que eu quero é louvar a Virgem, Mãe de Nosso Senhor, Santa Maria, que é a melhor coisa que ele fez; e por isso, de hoje em diante, quero ser o seu trovador, e rogo-lhe que Ela me aceite como seu (METTMANN, *Prólogo B – CSM* – tradução nossa).

latina que las ha precedido. Para los géneros populares en lengua romance no existe casi documento poetológico de partida¹⁸.

Nesse sentido, ao observarem as práticas populares, os teóricos da Idade Média valorizaram a obra literária dando maior atenção aos estilos do que às leis dos gêneros. Todavia, há de se levar em conta que a sistematização moderna em três gêneros fundamentais excluiu a maioria dos gêneros medievais.

A historicidade de um gênero literário leva em conta o processo de criação da estrutura, as possíveis variações no decorrer do tempo, a extensão – abrangência territorial e atemporal do gênero – e as correções que são realizadas. Segundo Jauss (1986), esse processo pode evoluir até o esgotamento do gênero ou até que desapareça, sendo substituído por um novo. Levando em consideração que os gêneros populares da literatura medieval não se desenvolveram a partir de um cânone pré-existente ou em oposição a ele, só podemos verificá-los a partir de si mesmos, ou seja, a partir de sua própria poética e na sua persistência ou variação dos elementos estruturais que este destacar em uma possível continuidade atemporal. Qualquer que seja o objetivo da análise literária, o primeiro ponto a ser posto em discussão é a origem histórica do termo literatura.

2.2 Os gêneros literários e o gênero lírico

O debate acerca da definição de literatura suscita a discussão sobre os mais variados gêneros que compõem o campo literário, desde o questionamento sobre a pureza dos gêneros (existe gênero puro?) até a afirmação da existência de gêneros híbridos, pois,

¹⁸ As características estruturais das formas literárias a partir das quais se deve partir devem ser elas próprias elaboradas em textos cuja cronologia é muitas vezes pouco precisa. Novas literaturas são criadas; nenhum princípio humanista de imitação rigorosa, nenhuma regra poética obrigatória os torna diretamente dependentes da literatura latina que os precedeu. Para os gêneros populares da língua românica quase não existe documento poetológico inicial (JAUSS, 1986, p. 37 – tradução nossa).

como afirma Luiz Costa Lima (2006, p. 348), a palavra literatura “nunca teve um sentido unívoco”. É importante ressaltarmos que tal questionamento existe desde a época de Platão, tornando-se uma das questões mais controversas e debatidas da teoria e da prática literárias. De acordo com Aguiar e Silva (2011):

Num plano marcadamente teórico, o problema dos gêneros literários conecta-se com problemas ontológicos e epistemológicos que se podem considerar como *uexatae quaestiones* da filosofia em todas as épocas: a existência de universais e a sua natureza; a distinção e a correlação categoriais entre o geral e o particular; a interação de factores lógicos-invariantes e de factores históricos-sociais nos processos de individuação; fundamentos e critérios das operações classificativas etc. (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 339).

Sobre o campo literário, o autor registra a discussão acerca dos gêneros ligada a conceitos que abarcam tradição e rupturas literárias, originalidade, regras, conceitos estabelecidos, liberdade de criação e a relação existente entre estilo e forma, além das estruturas semântica e temática, entre outros aspectos. Em *A República* (Livro III), Platão apresenta a divisão tripartida da Literatura: 1. A tragédia e a comédia, ou seja, o drama; 2. a poesia lírica (ditirambo); 3. a poesia épica. Para o filósofo clássico, o texto poético pode ser concebido, primeiramente, como o texto em que o poeta empresta a voz para os personagens – em latim: *persona*. Em relação à classificação platônica, explica Aguiar e Silva (2011):

[...] Platão lança os fundamentos de uma *divisão tripartida* dos gêneros literários, distinguindo e identificando o gênero *imitativo* ou *mimético*, em que se incluem a tragédia e a comédia, o gênero *narrativo puro*, prevalentemente representado pelo ditirambo, e o gênero *misto*, no qual avulta a epopeia (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 341 – grifos do autor).

Na divisão elaborada por Platão não fica esclarecido o estatuto existencial da poesia lírica. Nesse sentido, Salete de Almeida Cara

(1985), ao abordar o percurso histórico da poesia lírica, assevera que a poesia “nunca gostou de esquemas classificatórios” (CARA, 1985, p. 5), dada a natureza do gênero que não permite encaixá-la em modelos previamente constituídos e fixos. Do mesmo modo, Platão também não abordou a lírica no seu livro III de *A República*, contrário a Aristóteles que, em sua *Poética*, atenta para a arte poética, afirmando ser a *mimese* a matriz e o fundamento da poesia:

É possível perceber que toda a poética tem na sua origem duas causas, ambas naturais. De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais; ele é o mais imitativo de todos, é através da imitação que desenvolve seus primeiros conhecimentos. [...] Como a imitação nos é natural, tal como o são a harmonia e o ritmo (é evidente que a métrica faz parte dos ritmos), originalmente aqueles dotados de talentos naturais no que se refere a essas coisas aos poucos se desenvolveram e, a partir de improvisações, criaram a poesia (ARISTÓTELES, 2011, p. 44; 45).

Embora a imitação constitua um elemento unificador da poética, Aguiar e Silva (2011, p. 343) assegura-nos que ela representa também o “princípio diferenciador destes mesmos textos visto que se consubstancia com meios diversos, ocupa-se de objetos diversos e se realiza segundo modos diversos”. De acordo com o teórico, Aristóteles ampliou a discussão dos gêneros postulada por Platão e fundamentou a distinção das modalidades poéticas em elementos relativos ao conteúdo antropológico, imitando o homem superior, inferior e risível, bem como as ações humanas e, também, em elementos relativos à forma e à estruturação organizacional do texto, diferenciando, dessa forma, o gênero poético do “modo narrativo, usado na epopeia, e o modo dramático, usado na tragédia e na comédia” (ARISTÓTELES *apud* AGUIAR E SILVA, 2011, p. 345). Salete de Almeida Cara (1985, p. 6) comenta que na Antiguidade Clássica há o nascimento de “uma poesia de expressão pessoal, diretamente ligada à música – a poesia

lírica”, sobre a qual Aristóteles não se debruça de forma amplamente teórica.

Horácio, na *Epistola ad Pisones* ou *Ars Poética*, apresenta importantes reflexões acerca da problemática dos gêneros literários, apesar de não ter contemplado a caracterização e a classificação destes. Aguiar e Silva (2011, p.311) esclarece que “embora Horácio faça referência a diversos tipos de composições líricas – *hinos, encômios e epinícios, poemas eróticos e escólios* – a lírica, como categoria genérica, não aparece adequadamente caracterizada e delimitada na *Epistola ad Pisones*.”

Dando um salto na periodização histórica, encontramos no século XVI até meados do século XVII, período que abarca o Renascimento, o Maneirismo e o Barroco, após a redescoberta da *Poética* de Aristóteles, uma das fases mais fecundas dos estudos literários, cujo período inclui a lírica no sistema dos gêneros literários. Período esse que Petrarca e os “poetas petrarquistas e petrarquizantes” ocupavam lugar de destaque entre o público leitor. Logo, tornou-se impositivo aos críticos a fundamentação e a caracterização adequada do gênero lírico. Esse século foi marcado com as correntes chamadas neoclássicas ou arcádicas, embora tenha encontrado muitos propagadores da doutrina classicista acerca dos gêneros literários, as grandes modificações estéticas ocorreram durante o século XVIII, período em que os valores sofreram mudanças em todos os planos. Mudanças que envolveram, por consequência, a problemática dos gêneros literários. Ou seja, além das formas já existentes, novas formas literárias se desenvolveram e adquiriram grande importância ao longo do século XVIII, como o romance, por exemplo.

O movimento pré-romântico alemão, conhecido pelo nome de *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), promoveu uma rebelião total contra a teoria clássica dos gêneros e das regras, evidenciando a individualidade absoluta e a autonomia radical de cada obra literária. Retomando as reflexões de Aguiar e Silva (2011, p. 360), “A teoria romântica dos gêneros literários é multiforme”, cuja caracterização é marcada por tensões e contradições. Salete de

Almeida Cara (1985, p.6; p.7 – grifos do autor), do mesmo modo, complementa as afirmações acima: “[...] uma revolução no conceito de poesia e o poeta enfrenta um novo papel na nova sociedade. A poesia lírica adquire, durante o período romântico, um prestígio inusitado. [...] agora a “idade crítica” chega, tanto para os poetas quanto para os teóricos e críticos”.

Em uma perspectiva histórica depreende-se que há uma ampliação da noção de gênero literário. Dessa forma, depois do movimento postulado pelos românticos alemães, a última década do século XIX foi marcada pela defesa da “substancialidade e a normatividade dos gêneros literários, especialmente por Brunetière (1849-1906), crítico e professor universitário francês” (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 365). Ele concebeu os gêneros como entidades existentes, cuja essência literária é provida de significado e dinamismo autônomos. Dessa forma, o gênero literário se compara a um organismo que perpassa todo o ciclo vital, ou seja, nasce, desenvolve-se, envelhece, morre ou transforma-se. O que está em jogo na crítica postulada por Brunetière é o estudo da origem, do desenvolvimento e dissolução dos variados gêneros literários, revelando a grande influência das teorias evolucionistas de Spencer e Darwin. Ainda no século XIX, outro nome importante para a discussão e evolução da teoria sobre os gêneros literários é o de Benedetto Croce. Filósofo italiano, Croce “colocava em primeiro lugar a concepção de cada obra de arte como expressão única e insubstituível” (CARA, 1985, p. 33). Aguiar e Silva complementa:

Croce identifica a poesia – e a arte em geral – com a forma da atividade teórica que é a *intuição*, conhecimento do individual, das coisas e dos fenômenos singulares, produtora de imagens, em suma, modalidade de conhecimento oposta ao conhecimento lógico. A intuição é concomitantemente *expressão*, pois a intuição distingue-se da sensação, do fluxo sensorial, enquanto forma, constituindo esta forma a expressão. *Intuir é exprimir* (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 367 – grifos do autor).

A obra poética para Croce é revelada pela *intuição-expressão*, expressão que significa única, indivisível, ao representar o conhecimento e a individualidade do poeta. Para Croce, segundo Cara (1985, p.33), interessavam “os objetos reais, os textos, o gosto do leitor e não os conceitos de gêneros, suportáveis apenas enquanto instrumentos empíricos”. Logo, tendo em vista a tensão existente entre as propostas teóricas e a práxis poética, enfrenta-se o questionamento acerca da existência do sujeito na poesia ou do sujeito da poesia. Sujeito esse que possui expressão pessoal: o eu-lírico, conceito iniciado no século XIX.

No século XX, o conceito de gênero ocupa um lugar fundamental, em especial na crítica literária postulada por Northrop Frye, teórico e crítico canadense. Acerca do gênero lírico, na obra *Anatomia da Crítica* (1973, p. 266)¹⁹, o autor assevera que

A lírica é o gênero no qual o poeta, como o escritor irônico, volta as costas à audiência. É também o gênero que mostra mais claramente o núcleo hipotético da literatura, a narrativa e o sentido em seus aspectos literais, como ordem de palavras. É como se o gênero lírico tivesse alguma ligação, especialmente íntima, com o modo irônico e o plano literal do sentido.

O poeta lírico pretende, em geral, falar consigo mesmo ou com um particular interlocutor: a musa, um deus, um amigo, um amante, um objeto da natureza etc. Acerca do que postulara Frye sobre o gênero lírico, Aguiar e Silva (2011, p.379) reconhece que “o gênero lírico caracteriza-se pelo ocultamento, pela separação do auditório em relação ao poeta”. Nesse sentido, questionamos: o que, realmente, constitui o conteúdo formal da poesia lírica?

O que forma o conteúdo da poesia lírica [...] não é o desenvolvimento de uma ação subjetiva alargando-se até aos limites do mundo, em toda a sua riqueza, mas o sujeito individual e, por conseguinte, as

¹⁹ *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye, teve sua primeira edição publicada na Princeton University Press, em agosto de 1957 com o título *Anatomy of Criticism*.

situações e os objetos particulares, assim como a maneira segundo a qual a alma, com os seus juízos subjectivos, as suas alegrias, as suas admirações, as suas dores e as suas sensações, toma consciência de si própria no seio deste conteúdo (HEGEL *apud* AGUIAR E SILVA, 2011, p. 582).

O poema lírico, portanto, representa a revelação e o aprofundamento do sujeito lírico, embora não estando alheio ao que acontece à sua volta, a temporalidade, inerente à ação da narrativa, não se constitui fator primordial para a construção do poema. De acordo com Octavio Paz, na obra *O Arco e a Lira* (2012, p. 25)²⁰, o poeta é capaz de adaptar ou mesmo imitar aquilo que é comum à sua época, o estilo do seu tempo, transfigurando esse material histórico, social e cultural em uma obra única. Logo, “o estilo é o ponto de partida de toda iniciativa criadora” (PAZ, 2012, p. 25). Historicamente, o caráter não narrativo e não discursivista da lírica acentuou-se com o Simbolismo, no final do século XIX, período em que a poesia atingiu um alto grau de lirismo.

Reportando-nos à Idade Média e à sua produção poética, contrariamente aos pressupostos discutidos sobre o gênero lírico da poesia, encontramos nas *Cantigas de Santa Maria* um tom narrativo que relata os milagres da Virgem Maria (*Porend’ un miragre seu / vos direi pois m’ascuitades*. Na Cantiga 224, há o seguinte argumento: *Como Santa Maria de Terena, que é no reino de Portugal, ressuscitou ua menya morta* (Como Santa Maria de Terena, que está no reino de Portugal, ressuscitou uma menina morta), cujo sentido é completado pelos versos abaixo:

[...]
*Porend’ un miragre seu
vos direi, pois m’ascuitades,
da Virgen a que deu Deus
poder sobr’ enfermidades*

[...]
Porém, um grande milagre seu,
a quem Deus deu o poder
de curar as enfermidades
eu contarei. Escutai-me!

²⁰ *O Arco e a Lira*, de Octavio Paz teve sua primeira edição publicada, no México, em agosto de 1955 com o título *El arco y la lira*.

*de as toller; e sei ben
que, se y mentes parades,
veredes que á poder
sobre toda creatura.*

[...]

*Assi com' oý dizer
a quen m' aquest' á contado,
en riba d'Aguadiana
á un logar mui' onrrado
e Terena chaman y,
logar mui sant' aficado,
u muitos miragres faz
[a Sennor de dereitura]
(METTMANN, CSM 224)*

E vereis que ela tem poder
sobre todas as criaturas.

[...]

Assim como ouvi dizer
daquele que me contara
acima do rio da Aguadiana,
há um lugar muito honrado
chamado Terena.
Neste lugar muito santificado
a senhora de direito
ali realizou muitos milagres
(METTMANN, CSM 224 –
tradução nossa)

O tom narrativo encontra-se nas expressões *Porend' un miragre seu / vos direi, pois m'ascuitades, / [...]* e *sei ben / que, se y mentes parades, / veredes que á poder [...]* / *Assi com' oý dizer / a quen m' aquest' á contado, [...]* / *á un logar mui' onrrado / e Terena chaman y, [...]*. Essa narratividade poética é uma característica marcante na obra de Dom Afonso X (grifos nossos).

Podemos afirmar, portanto, que assim como não há gênero literário em geral, puro, uma vez que é sempre uma mescla, também não existe poesia pura, seja ela lírica ou não. Cabe-nos ressaltar, ainda, que há uma diferença básica entre a poesia não lírica e a poesia lírica. A primeira possui um caráter mais impessoal, enquanto que na segunda categoria comparece, necessariamente, a emoção do eu, expressa por verbos na primeira pessoa, pronomes possessivos e/ou oblíquos de primeira pessoa. Vejamos a seguir o conceito e a estrutura da poesia.

2.2.1 Poesia: conceito e estrutura

O verso é o elemento constitutivo do texto poético, embora não seja distintivo, visto que a prosa, por exemplo, pode ser poética sem

apresentar versos. Além do verso, o ritmo, a rima, o som, as figuras de linguagem, a disposição gráfica e a imagem completam o texto poético. Não podemos compreender a Lírica como uma forma fechada, estanque ou presa a “esquemas classificatórios”, como afirma Cara (1985), pois, “o lirismo se encontra onde se encontra uma *expressão particular* cuja figura é criada pelas relações – de acorde ou dissonância – entre *som, sentido, ritmo e imagens*. Essas relações são comandadas pela *visão subjetiva* de um *sujeito lírico*” (CARA, 1985, p. 69). Para Octávio Paz (2012, p. 30), esses elementos, quando ingressam no círculo poético, transmutam-se, transformam-se, dando novo sentido e nova significação, além de criarem imagens.

Iniciando a discussão sobre o conceito de poesia, seu estudo estrutural e linguístico, Pedro Lyra, na obra *Conceito de Poesia* (1992), explica que a definição de poema é menos controversa que a de poesia. Para o autor, o poema é caracterizado pela escrita em verso, enquanto a poesia

[...] é situada de modo problemático em dois grandes grupos conceituais: ora como uma pura e complexa substância imaterial, anterior ao poeta e independente do poema e da linguagem, e que apenas se concretiza em palavras como conteúdo do poema, mediante a atividade humana; ora como a condição dessa indefinida e absorvente atividade humana, o estado em que o indivíduo se coloca na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no espaço abstrato das palavras (LYRA, 1992, p. 6; 7).

O poema possui uma existência concreta, enquanto que a poesia só existe em relação a outro ser para que tenha vida, por exemplo, o leitor. Para Octavio Paz (2012, p. 26), cada poema é único e morre no exato momento da sua criação. Pedro Lyra (1992, p.13), por sua vez, acrescenta que “a impressão provocada pelo instante de reconhecimento é fonte de poesia, exatamente, porque traz um *acréscimo* ao ser humano, cria algo a mais no indivíduo, elevando-o a um estágio existencial superior: a passagem da ignorância ao conhecimento”. Retomando as expressões de Paz

(2012, p. 26;27), “o poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, são também significados. [...] O mundo do homem é o mundo do sentido”.

Sobre a relação entre poesia e história, poesia e vida, apoiamonos nas ideias de Jorge Luis Borges (2001, p.15). O autor explica que “poesia e linguagem são uma expressão” que propaga pensamentos por meio de palavras que foram escolhidas pelo poeta. Borges, igualmente aos demais estudiosos, completa sua definição destacando a ação do leitor: “A poesia é uma experiência nova a cada vez. Cada vez que leio um poema, a experiência acaba ocorrendo. E isso é poesia”. Logo, evidencia-se que, ao lermos um poema a arte ressurgue, acontece, renova-se, porque “Poesia é a expressão do belo por meio de palavras habilmente entretecidas” (BORGES, 2001, p. 26), ela está tão entranhada que não é possível estabelecer uma definição única e estável.

Outro ponto importante no estudo da poesia refere-se às suas formas de leitura. Alfredo Bosi (1996), no artigo “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões” relembra um excerto de Croce citado pelo professor Ítalo Betarello: “*Se si prende a considerare qualsiasi poesia per determinare che cosa la faccia giudicar tale, si discernono alla prima, constanti e necessari, due elementi: un complesso d’immagini e un sentimento che lo anima*” (BOSI, 1996, p. 12).²¹

Bosi também discute acerca da Poesia-imagem e Poesia-conceito. Para ele, o problema não é terminológico e, sim, histórico. A nova poesia surgida com o advento do *new critics* “se dava como interpretação do sujeito em vez de figuração da beleza cósmica ou canto dos destinos dos povos” (BOSI, 1996, p. 11). Esclarece que tanto Schiller quanto Leopardi temiam que o progresso da autoanálise, seja ela de cunho psicológico ou metafísico, pudesse afrouxar os laços milenares “entre o homem e o divino, o homem e

²¹ Se nos dispomos a considerar qualquer poema para determinar o que nos faça julgá-lo como tal, discernimos ao primeiro olhar, constantes e necessários, dois elementos: um complexo de imagens e um sentimento que o anima (BOSI, 1996, p. 12 – tradução nossa).

a natureza, o homem e a sua comunidade". De acordo com o autor, o que norteou parte da produção literária dos séculos XIX e XX foi justamente a análise psicológica, introspectiva:

Os *new critics*, embora partilhassem o gosto poundiano pela poesia-imagem grega, latina, chinesa e provençal, não podiam deixar de ser homens de um tempo penetrado até à medula pelo olhar introspectivo e pela consciência crítica: tempo em que a poesia virou aquela "coisa anfíbia feita metade de imagem, metade de significado abstrato" [...] (BOSI, 1996, p. 12 – grifos do autor).

Ao tratar do poema, o crítico elucida que o processo de inspiração deve ser permeado por momentos de ponderação. Nas suas palavras, "é necessário que ao momento da inspiração, análogo aos fantasmas oníricos, siga o momento da ponderação, que traz à consciência os critérios de expressividade e beleza na escolha ou no descarte desta ou daquela solução verbal" (BOSI, 1996, p. 15). Na página 31, após ter discutido acerca da escola formalista, Bosi cita T. S. Eliot, que aborda a tese da singularização. T.S. Eliot registra acerca da poesia:

A poesia pode ajudar a romper o modo convencional de perceber e de julgar [...] e faz ver às pessoas o mundo com olhos novos ou descobrir novos aspectos deste. De quando em quando, ela pode dar-nos uma consciência mais ampla dos sentimentos profundos, ignotos, que formam o substrato do nosso ser, ao qual bem raramente acedemos; porque a nossa vida é, em geral, uma contínua evasão de nós mesmos e do mundo visível e sensível (ELIOT *apud* BOSI, 1996, p. 31).

Esse novo jeito de olhar o mundo, descobrindo novos aspectos, remete-nos às *cantigas* de Afonso X. Nelas, o texto poético revela-nos, por meio da água, elemento natural, a mística que envolve a cristandade e a relação existente entre a pureza e a purificação. Nesse sentido, podemos observar que os conceitos relacionados ao

ser da poesia remetem-nos às palavras de Octavio Paz, na introdução de sua obra *O Arco e a Lira* (2012, p. 21):

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. [...] Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam.

Ao fazer a distinção entre poesia e poema, o professor e crítico literário Antonio Candido inicia *O Estudo Analítico do Poema* (2006) elucidando que a poesia não deve ser confundida com o verso, seja ele metrificado ou não. Há poesia em prosa e poesia em verso livre. Além disso, há de se levar em conta que, com o surgimento das correntes vanguardistas, a poesia não se restringiu aos gêneros poéticos, estendendo-se à prosa de ficção, em especial após o Simbolismo.

Ao abordar a análise poética, Candido (2006) justifica que, a interpretação abrange o campo pessoal, subjetivo e, por isso, constitui objeto de ensino e sistematização. Por outro lado, a análise deve ser considerada uma atividade indispensável no estudo da poesia, uma espécie de ‘preâmbulo’ para todo professor de literatura. Há opiniões diversas sobre esse aspecto da poesia, partindo das ideias de estudiosos de mentalidade positivista que consideram, de acordo com Candido (2006, p. 23), o comentário “[...] algo universitariamente respeitável, porque se dirige a aspectos verificáveis, de cunho histórico, linguístico, biográfico, etc. Já a interpretação seria algo demasiadamente pessoal para constituir objeto de ensino e sistematização”. Opinião contrária a essa concepção é apresentada por Benno von Wiese (*apud* Candido, 2006, p. 27), que não difere a noção de comentário à de interpretação, ao argumentar que “o comentário corretamente entendido é o vestibulo da interpretação”.

Candido nos explica que é sobre esse princípio que se baseia a crítica literária moderna. Apresenta-nos, como exemplo, a nova crítica americana (*new criticism*), que se volta para a estrutura interna, procurando pôr de lado tudo o que não se refere ao poema, opondo-se ao descritivismo anterior. Evidencia-se uma posição mais universitária acerca do estudo da poesia, considerando o poema uma operação que se faz em duas etapas virtuais, a saber, 'comentário' e 'interpretação', ou 'comentário analítico' e 'análise interpretativa', que podem ser dissociadas, considerando o poema uma unidade concreta que limita e concentra a atividade do estudioso. Há, ainda, dois aspectos essenciais do texto literário: a tradução de sentido e a tradução de seu conteúdo humano, ou seja, a mensagem que se exprime através de um escrito, considerando a expressão como o aspecto fundamental da arte e da literatura.

Retomando a questão do comentário, este se refere à estrutura externa do texto poético, cujo objetivo é a informatividade e a interpretação. Quanto à estrutura interna, seria afetiva e arbitrária. Surge, portanto, a necessidade de uma sistematização ligada a dois fatores distintos: 1) a análise não se deve prender à forma nem ao conteúdo, ou seja, não se deve limitar a análise aos aspectos formadores do poema; 2) não utilizar padrões alheios ao poema, ou seja, o analítico não deve se deixar levar pelos sentimentos e ideias pessoais, mas fixar-se nos elementos contidos no texto. Desse modo, a análise e interpretação representam dois momentos fundamentais e primordiais do estudo do texto literário. Para Candido, haverá o momento da parte e o momento do todo, consistindo em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, levando em consideração o prazer e a emoção da leitura como condições de conhecimento adequado.

Seguindo a linha conceitual de poesia e seu estudo estrutural linguístico, os conceitos de Hugo Friedrich também devem ser aqui arrolados. A lírica, em especial a europeia do século XX, é enigmática, obscura e de difícil acesso, porém, produtiva e não inferior "à expressão da filosofia, do romance, do teatro, da pintura e da música" (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Ao elencar poetas alemães,

Friedrich afirma que o leitor passa por uma experiência que o conduz a uma característica essencial da lírica: a obscuridade que o fascina e desconcerta-o na mesma proporção. Esclarece-nos o autor, na mesma página, que “A magia de sua palavra e de seu sentido de mistério agem profundamente embora a compreensão permaneça desorientada”. Porém, a obscuridade da lírica é intencional, à qual, segundo o autor, não se pode aconselhar outra coisa que não acostumar os olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Para o renomado crítico, “A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

A poesia moderna, ao referir-se aos conteúdos, não trata esses elementos de forma descritiva, mas conduz o leitor ao âmbito do não familiar, o estranhamento. Há um desprendimento da realidade espacial, temporal, objetiva e anímica. A poesia, explica Friedrich (1978, p. 17), “[...] prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista” Como exemplo desse estranhamento causado pela poesia moderna, apresentamos o poema *Antítese*, do poeta, ensaísta e crítico literário português Nuno Júdice, publicado na obra *O Breve Sentimento do Eterno*:

*Navego num largo mar de enganos,
guiado pela estrela cega do horizonte.
O meu destino está inscrito nestes anos
em que o tempo nasce de uma futura fonte.*

*Assim, o que foi ontem está para ser,
passado que vive num presente sem nós,
como o rio que, para correr, nasce na foz;
e tudo o que vi ainda está para se ver,*

*tal como o silêncio que fala nesta voz.
O caminho faz-se quando se está parado,
barco que anda sem haver vento;*

*e só quem está certo pode ser enganado
quando, ao pensar, perde o pensamento,
e em tudo o que sonha só vê o passado.
(JÚDICE, 2008, p. 23).*

Mesmo se tratando de um clássico soneto, o eu-lírico, em primeira pessoa, reflete acerca de sua vida, de suas experiências vividas e da desfragmentação de valores e ideais do ser humano, no final da década de 70. O estranhamento encontra-se ao longo dos versos, nas expressões “largo mar de enganos / guiado pela **estrela cega** / o **silêncio** que **fala** / o **caminho** [...] quando se está **parado** / **barco** que **anda sem haver vento**”, (grifos nossos) que demonstram a presença dos valores invertidos, antagônicos, no poema.

Não obstante aos conceitos de Candido, Friedrich acrescenta que a linguagem poética adquire caráter de experimento, do qual emerge combinações não pretendidas pelo significado, pois é necessário que haja, em um primeiro momento, o estranhamento do leitor face ao texto para, em seguida, compreendê-lo: “A cognição segue, enfim, a pluralidade destes textos, na medida em que ela própria se insere no processo que estes querem ativar no leitor: os processos da tentativa de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora o aberto” (FRIEDRICH, 1978, p. 19).

Outro ponto abordado por Friedrich (1978, p. 19) são as categorias negativas: “a cognição da lírica moderna encontra-se diante da tarefa de procurar categorias com as quais se possa descrever essa lírica”. Se até o início do século XIX esperava-se da arte poética uma uniformidade ideal dos temas e das situações costumeiras da vida, na poesia moderna do século XIX, da qual trata o autor, a ruptura ocorre com a tradição literária. Logo, a linguagem poética adquire uma liberdade de expressão, cujo jogo de ideias torna-se acidental, embora, muitas vezes, proposital. O

estranhamento, a desorientação, a dissolução do que é corrente, a incoerência, a fragmentação e o uso das imagens cortantes e destrutivas são marcas da lírica moderna, que vão ao encontro do que se buscava estilisticamente: a transformação do real não pela percepção, mas o real transformado pela criação fantasiosa.

Esclarece-nos o crítico que, “Na segunda metade do século XVIII, começam a aparecer fenômenos na literatura europeia que, considerados a partir da lírica posterior, podem ser interpretados como seus prelúdios” (FRIEDRICH, 1978, p. 23). Tal prelúdio evoca as figuras de Rousseau e Diderot. Rousseau afirma que o ‘eu’ é incomunicável e singular, sendo este entendido como uma grandeza incompreensiva. Esse fundamento reflete a única condição possível ao ser humano: a imaginação. A criatividade imaginativa proporciona ao ser humano a particularização de seu tempo interior, resultando na incompreensão de seu papel social e o entendimento de sua ‘vocalização’ decorrente da fantasia.

Friedrich (1978, p. 25) explana que Diderot legou à fantasia a capacidade autônoma de constatação das grandezas espirituais: “As suas reflexões são de um teor diferente daquele que se encontra nas reflexões de Rousseau”. Para Diderot, o “Gênio” é capaz de produzir muito mais do que de descobrir, lançando-se ao selvagem e, desse modo, autocompreende-se. “Diderot une-se, certamente, a uma concepção mais antiga segundo a qual a genialidade consiste em um poder visionário natural que pode romper todas as regras”.

As ideias apresentadas por Rousseau e Diderot encontram sua consolidação no Romantismo alemão, francês e inglês. Os sintomas ou manifestações mais importantes da lírica moderna, abordados por Friedrich, presentificam-se nas teorias do Romantismo, que constituem o encaixe do “não habitual” às ideias, valores e representações formais, o sujeito lírico como uma disposição neutra, sendo que este é neutro e total em si, razão pela qual tem a liberdade de recriar a linguagem e o mundo que o cerca por meio de conceitos abstratos.

Octavio Paz, no capítulo “A Consagração do Instante”, da obra *Signos em Rotação* (2015, p. 51)²², registra que “o poema é poesia e, além disso, outras coisas”, cuja característica é a dependência necessária da palavra como uma luta constante de transcendência. Logo, o poema vai além das palavras não esgotando, assim, o seu sentido. De acordo com Octavio Paz (2015, p.52) “As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto. A história é o lugar da encarnação do poema e a linguagem que alimenta o poema é a história. Desse modo “o poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra” (PAZ, 2015, p. 53). Completa essa ideia, Carlos Felipe Moisés (2012), ao justificar que o poema, enquanto criação humana, é produto histórico, “filho de um tempo e de um lugar”, mas transcende o histórico, porém, para ser presentificado necessita ser incorporado novamente na história de um povo, de uma sociedade:

Todo poema é uma espécie de viagem interior, que o poeta empreende à procura de si mesmo, da essência definidora que se esconde por trás do rótulo nome-nacionalidade-profissão. Por isso a poesia é sempre um desfiar de indagações e incertezas, dúvidas e perplexidades. O poeta é um ser que não sabe quem é; procura descobrir-se, no ato de escrever, e se surpreende com o que vai descobrindo (MOISÉS, 2012, p. 27).

Todo poema, seja ele lírico, épico ou dramático, manifesta-nos sua peculiaridade histórica. Entretanto, para que faça sentido, é necessário observarmos a sua função concreta em uma

²² *Signos em Rotação*, de Octavio Paz, teve sua primeira edição publicada no Brasil em 1971, cuja organização e revisão estiveram a cargo de Celso Lafer e Haroldo de Campos.

determinada sociedade: “A infinita diversidade de poemas que a história registra procede do caráter concreto da experiência poética” (PAZ, 2015, p. 57- 58). Paz assegura que a poesia não se sente, ou seja, a maneira própria de sentir o poema é recitá-la: “O poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um leitor novo”. A poesia é um mergulhar internamente no ser, momento de transformação e transmutação onde espaço e opostos se fundem, transcendendo a linguagem.

Fernando Gómez Redondo, na obra *El Lenguaje Literario: teoría y práctica* (1994), assevera que o poema deve ser pensado como um filtro, apresentando traços e elementos que, segundo o autor, podem funcionar de duas maneiras:

a) *Dinamismo interior*, cuando el poema va de fuera a dentro, es decir, cuando el poeta, sin tener una idea muy precisa de qué es lo que quiere decir, adecua su conciencia creadora a esas estructuras sígnicas (§2.2.1) y poemáticas (§2.2.2), de modo que el poema se convierta en una manifestación de su sensibilidad poética, en una verificación de su actitud personal ante el mundo que le rodea, un mundo que es envuelto en esos procesos de confirmación sígnica en los que acaba disolviendo sus límites y perfiles para obtener los que el poeta logra (a veces porque lo quiere) conferirle; b) *dinamismo exterior*, cuando el poeta va de dentro a fuera, es decir, cuando es previo el sentimiento, la noción poética y el poema subraya, con sus moldes y elementos formales, las ideas que van a ser expuestas (GÓMEZ REDONDO, 1994, p. 61; 62 – grifos do autor)²³.

²³ a) Dinamismo interior: quando o poema vai de fora para dentro, quer dizer, quando o poeta, sem ter uma ideia muito precisa do que quer dizer, adequa sua consciência criadora a estruturas significativas (signos) e poemáticas, de modo que o poema se converta em uma manifestação de sua sensibilidade poética, em uma verificação de sua atitude pessoal ante o mundo que o rodeia, um mundo que é envolto nesses processos de conformação dos signos, dissolvendo seus limites e perfis para obter o que ele almeja (as vezes porque quer) conferir; b) dinamismo exterior, quando o poeta faz o caminho de dentro para fora, ou seja, quando o sentimento é previsto, a noção poética e o poema marcam, com seus moldes e elementos, as ideias que serão expostas (GÓMEZ REDONDO, 1994, p. 61; 62 – tradução nossa).

Esses dois princípios apresentados por Gómez Redondo (1994) norteiam as nossas considerações acerca do processo de configuração e os mecanismos articuladores da poética. O autor comenta que o verso é constituinte do molde rítmico, e os efeitos provocados pelo ritmo sobrepõem à realidade linguística composta pela sintaxe e a morfologia. A construção formal do ritmo, na concepção do autor, condiciona a visão linguística, ou seja, a linguística torna-se instrumento para compreensão e análise do texto literário. Logo, o poema possui a função de comunicar o ritmo, funcionando como plano do conteúdo poético.

Acerca da linguagem codificada e figurada da poesia, Jorge Luis Borges, em *Esse ofício do verso*, no capítulo intitulado *A Metáfora*, indica-nos a definição dessa figura de linguagem. De acordo com Borges (2000, p.30), “[...] todas as metáforas são feitas pelo encadeamento de duas coisas diversas, então, tivéssemos tempo suficiente, poderíamos formular uma soma quase inacreditável de possíveis metáforas”. Ao longo do texto, o autor complementa que o mais importante é a combinação de palavras sentida pelo leitor como metáfora, porque ela evoca uma imagem. Resume registrando que “As metáforas vão surpreender a imaginação” (BORGES, 2000, p. 49).

Ao abordar os elementos constitutivos do poema, Nuno Júdice, em *As Máscaras do Poema* (1998), apresenta-nos, também, o conceito de poema:

[...] se define a partir de algo que tem uma realidade não exclusivamente linguística, embora seja a linguagem o ponto de partida para os outros campos do poético; e ainda, que o seu sentido decorre de algo que não se encontra exclusivamente na esfera da linguagem, incluindo um universo de sensações, emoções, ideias, imagens que implica toda a vivência humana [...] (JÚDICE, 1998, p. 12).

Diante da afirmação de Júdice, deparamo-nos com as iluminuras que acompanham as *cantigas*. Nelas, o miniaturista revela-nos as sensações, sugestões, ideias e imagens que, por vezes,

não são alcançadas pelo leitor durante a leitura do texto em si. Nesse sentido, Carlos Felipe Moisés (2012, p.17) corrobora a afirmativa de Júdice (1998), ao nos explicar que “a linguagem poética se distingue das demais por seu acentuado poder de síntese, pela infinita variedade de seus expedientes e pela capacidade que tem o poeta de falar nas entrelinhas”. Podemos admitir que, para ambos, a poesia é um jogo de subentendidos, cuja linguagem codificada é repleta de matizes e ambiguidades que desafiam a nossa sensibilidade e competência interpretativa. No próximo subitem, discorreremos sobre o conceito de espaço na poesia.

2.3 O Espaço na Poesia: presença e função

A concepção e o estudo do espaço são, de forma enfática e ampla, aplicados ao texto narrativo. Raymond Williams (1973, p. 168) explica-nos que todo romance está estritamente ligado ao espaço. Inclusive, se o romancista não o descreve de forma implícita, o espaço estará implicado pela narrativa. Assim é o espaço, descrito ou não, explícito ou implícito, ele sempre está presente no texto fictício. No entanto, quando nos debruçamos na análise da poesia, sentimos a ausência de aprofundamento sobre o espaço.

Inúmeros são os artigos, ensaios, dissertações e teses dedicados ao estudo da poética e seus elementos constitutivos. O espaço poético, em especial, no que se refere à poesia medieval, necessita, ainda, de estudos mais completos. Basta observarmos a escassez de aporte teórico que embasa o estudo do tema, cuja relevância é extrema para a compreensão da abordagem poética, em especial no que concerne o estudo das *Cantigas de Santa Maria*, de Dom Afonso X.

Nos últimos anos, estudiosos têm-se debruçado acerca do tema, embora a abordagem do espaço esteja enveredada mais para a narrativa do que para a poesia. Todavia, o estudo do espaço na narrativa nos auxiliará no entendimento e aprofundamento do tema, pois, como afirma Borges Filho (2015, p. 17), “o espaço

literário é o lugar em que a linguagem não é ouvida, é eco, o lado de fora, o vazio e a ausência de tempo”.

Maurice Merleau-Ponty (2011), na obra *Fenomenologia da Percepção*²⁴, discorre acerca do espaço, afirmando que

[...] é preciso aproximar-se mais diretamente dessa nova intencionalidade, examinando a noção simétrica de uma forma de percepção e, particularmente, a noção de espaço. [...] O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo com uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 327; 328).

Ao estudarmos o espaço, observamos aquilo que o autor assevera na citação acima: as histórias narradas acerca dos milagres realizados pela Virgem Maria são retratadas, seja pelo texto poético, seja pelas iluminuras, como algo possível, verossímil. Quem há de discordar que a água é elemento essencial para todas as situações da humanidade? Logo, faz-se necessário pensarmos o espaço literário, nas *Cantigas de Santa Maria*, a partir da relação efetiva entre o sujeito e o espaço transformado em lugar, ou seja, “a fixação do sujeito em um ambiente e, finalmente, sua inerência ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 377).

Antonio Dimas (1985), na obra *Espaço e Romance*, escreve que o texto literário está permeado de armadilhas, cabendo ao leitor decifrá-las. E uma dessas armadilhas está na existência do espaço na obra literária. Para o autor, há três hipóteses que podem tornar o espaço o elemento tão importante quanto os demais (pode estar

²⁴ A primeira edição de *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, foi publicada no ano de 1945. O título original é *Phénoénologie de la perception*. A tradução, a qual utilizamos em nossa pesquisa, foi realizada por Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

diluído; pode ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação; pode dar a conhecer a funcionalidade e organicidade):

[...] esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, está bem mais fascinante, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e a *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos (DIMAS, 1985, p. 6 – grifos do autor).

Nas *Cantigas de Santa Maria* (CSM), a segunda hipótese levantada por Dimas (1985) – o espaço é prioritário e fundamental nas ações – é a mais adequada, tendo em vista que os milagres e curas realizados pela Virgem Maria ocorrem em espaços específicos, situando a personagem e revelando ao leitor a significação do lugar. A CSM 224, por exemplo, revela-nos um espaço específico, cuja determinação é importante para a realização do milagre operado pela Virgem: *Esta é como Santa Maria de Terena, que é no reyno de Portugal, resuscitou hua menina morta*²⁵.

Dimas (1985), ao evocar o estudo do espaço elaborado por Osman Lins (1976), na obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, relembra-nos a diferenciação existente entre espaço e ambientação. Vale esclarecer que o nosso objetivo não consiste no aprofundamento do estudo da ambientação, mas em ressaltar que o espaço não deve ser assim confundido: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados da realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.

Exemplo dessa dimensão simbólica são as *Cantigas de Santa Maria* (CSM). Embora as ações das personagens ocorram em um

²⁵ Esta é como Santa Maria de Terena, que pertence ao reino de Portugal, resuscitou uma menina que estava morta (METTMANN, CSM 224 – tradução nossa).

espaço que contém dados da realidade (vilas, santuários, bosques etc.) há uma experiência de mundo, de acordo com Borges Filho (2015, p.17) “[...] religiosa e social implícita arraigada, transformando o espaço em lugar à medida que as ações ali se desenrolam, tendo em vista que “o espaço é definido como um conjunto de signos que produz um efeito de representação”.

O título-ementa da CSM 328 apresenta-se: *Esta é como Santa Maria fillou un logar pera ssi eno reyni de Sevilla e fez que lhe chamasse[n] Santa Maria do Porto*²⁶. A enunciação do título da cantiga nos revela um espaço existente e já conhecido – reino de Sevilha (*reyni de Sevilla*) –, o qual a Virgem Maria toma para si (*Santa Maria fillou un logar pera ssi*) e, alcançando uma dimensão simbólica, por meio da religiosidade, torna-o um santuário, espaço sagrado de romaria e de devoção. Massaud Moisés (2012), na obra *A criação literária: poesia e prosa*²⁷, aborda a categoria de espaço, diferentemente das premissas de Dimas (1985), aproximando-a no âmbito da poesia. Moisés (2012) inicia a discussão apontando uma reflexão acerca dos vários tipos de espaços que podem manifestar-se na poesia:

Primeiro, teríamos de considerar o espaço referido, vale dizer, a referencialidade da poesia no tocante ao espaço exterior (o ar, a natureza, o firmamento, o Cosmos, etc.); segundo, o espaço interior do poema, construído ou evocado por ele; terceiro, o poema como espacialização, ou seja, dotado de um espaço autônomo, paralelo ao da natureza e do mundo real, ou como a sugestão de um espaço por meio dos limites do poema, isto é, da sua materialidade física, gráfica (MOISÉS, 2012, p. 129).

²⁶ Esta é como Santa Maria tomou um lugar para si no reino de Sevilha e fez com que lhe chamassem de Santa Maria do Porto (METTMANN, CSM 328 – tradução nossa).

²⁷ A obra foi anteriormente publicada em três volumes pela Editora Cultrix, com os títulos: *A Criação Literária – Poesia* (1982), *A Criação Literária – Prosa I* (1982) e *A Criação Literária – Prosa II* (1985). Fazemos uso da 1ª edição de 2012 revista e atualizada.

Inferimos, portanto, que o espaço, diferentemente do tempo, não se define no vazio por estabelecer uma relação com os objetos tridimensionais cujo comprimento, largura e espessura os compõem. Logo,

Admitida a correlação espaço/objetos (físicos), a referencialidade poética se estrutura em relação aos objetos (físicos) que compõem o mundo da realidade fora do poema. Assim, a natureza (o relevo físico, a vegetação, os animais irracionais), os seres humanos, os objetos criados pelo ser humano (as cidades, utensílios, conceitos, etc.), o firmamento, o universo, podem ser referidos na massa do poema [...] (MOISÉS, 2012, p. 130).

Nesse sentido, o espaço estudado no período medieval liga-se à intensa religiosidade de um povo caracterizado pelo teocentrismo, ou seja, o espaço sagrado era o centro de todas as coisas, o que era virtual torna-se real:

*Porend' un miragre seu
vos direi, pois m'ascuitades,
da Virgem a que deu Deus
poder sobr' enfermidades
de as toller; e sei bem
que, se y mentes parades,
veredes que á poder
sobre toda creatura.*

[...] *Assi com' oy dizer
a quen m' aquest á contado,
en riba d' Aguadiana
á un logar muit' onrrado
e Terena chaman y, [...]*

(METTMANN, CSM 224)

Escutai-me. Vou contar-vos
um milagre
da Virgem a quem Deus
deu o poder de curar
todas as enfermidades.
E eu sei bem que ela [a Virgem]
tem poder sobre todas as criaturas.
[...]

Assim ouvi dizer
de alguém que me contou
que acima do rio de Aguadiana
há um lugar muito honrado
e que ali chamam de Terena

(METTMANN, CSM 224 - tradução
nossa)

O espaço na poesia tem a função essencial de situar a personagem, revelando ao leitor a sua significação, tanto no gênero narrativo quanto no poético. É o que nos revela o trecho da CSM 224 citado anteriormente. O texto indica-nos a localização do santuário mariano situado na cidade de Terena: trata-se de um local honrado que fica acima do rio de Aguadiana. Observemos o mapa abaixo:



Mapa 1 – A reconquista do século XIII – Península Ibérica (Org.: PERICINOTO, J. S., 2002)

No mapa acima, conseguimos visualizar a maioria das cidades/localidades apresentadas nos textos das cantigas. Em específico, observamos, no recorte a seguir, o traçado do rio Aguadiana citado no texto: *en riba d’Aguadiana á un logar muit’ onrrado e Terena chaman y.*



Mapa 2 – Recorte do Mapa 1 – A reconquista do século XIII – Península Ibérica (Org.: PERICINOTO, J. S., 2002)

Ao nos atentarmos para a leitura das cantigas, inferimos que a importância do espaço e sua delimitação é de suma importância para a inserção, divulgação e ampliação do culto à Virgem Maria. Nesse sentido, visualizamos a importância da água, em específico as dos rios, na geografia do medievo e, em particular, na indicação dos santuários marianos.

Retomando a afirmativa do espaço enquanto significação para o leitor, Santos e Oliveira (2001, p. 74) pontuam-nos a diferença espacial existente entre o texto poético e o narrativo ao afirmarem que:

Nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional mesmo que a partir desse plano sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais. [...] O texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço. O signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar na poesia escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem.

Os autores atentam para a problemática existente com a similaridade estabelecida entre o objeto em si e a sua imagem. Para eles, a poesia estaria inserida na perspectiva de que o objeto é criado pela imagem, sendo que a palavra reproduz características do objeto em si: *Esta é como Santa Maria do Porto fez viir ua ponte de madeira pelo rio de Guadalete pera a obra da as ygreja que fazian, ca non*

*avian y madeira con que lavrassem*²⁸ (METTMANN, CSM 356). No exemplo citado, a ponte é construída pela descrição da matéria-prima que a constitui: a madeira. Além disso, todo o ambiente em que a ponte foi construída: o rio e a paisagem que compõe o local.

Maurice Blanchot (2011), na obra *O espaço literário*²⁹, ao refletir sobre o espaço poético, parte de uma visão mais geral do que a estudada pelos autores acima. O autor não toma o vocábulo espaço como base do seu estudo, volta-se, inicialmente, para o espaço que a literatura constrói, por ser solitária e exigir a solidão do leitor no ato da leitura. A respeito disso, Blanchot (2011, p. 12) assevera que

[...] a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. [...]. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.

Blanchot reconhece que a escrita tem um papel relevante porque faz eco ao que não pode calar. O escritor torna-se sensível e silencia-se para que a linguagem se converta em imagem e resulte num profundo significado ao leitor. Santos e Oliveira (2011) compartilham com Blanchot (2011) a ideia de que o texto poético gera imagens. O poeta pode ser considerado aquele que, ao ouvir a fala da obra, torna-se seu intérprete, mas não consegue fazer brotar o sentido real da palavra. Por isso, é necessário que a obra se torne íntima não só do seu escritor, mas também do leitor, para que seja considerada uma ‘obra de fato’, pois, conforme justifica Blanchot (2011, p.47): “o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento”. Sobre a fala poética, Blanchot (2011, p. 35) postula:

²⁸ Esta é como Santa Maria do Porto fez vir uma ponte de madeira pelo rio Guadalete para a obra da sua igreja que estavam construindo, pois faltava-lhes madeira para a construção (METTMANN, CSM 356 – tradução nossa).

²⁹ A primeira edição de *O espaço literário*, de Maurice Blanchot, foi publicada no ano de 1955. O título original é *L’espace Littéraire*. A tradução, a qual utilizamos em nossa pesquisa, foi realizada por Álvaro Cabral.

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então a sua importância; torna-se essencial; [...] e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial.

Partindo dessas considerações teóricas, o espaço poético, no período medieval, liga-se à intensa religiosidade do povo. O homem estava sempre à procura de Deus e vivia a sua fé nos ritos e nas manifestações de forte carga emocional que o aproximava de um mundo divino, “a fala essencial”. Ferreira (1988) elucida que a religiosidade das populações se traduz nas romarias, nas numerosas capelas das pequenas localidades, nos santuários – espaços sagrados – e também nos espaços maiores como as cidades de Sevilha, Santiago de Compostela, Lisboa, Faro, entre outras. Baschet (2006), por sua vez, esclarece que vários motivos levaram o homem medieval às procissões e romarias. Por exemplo, a esperança de cura das doenças e o cumprimento das promessas dos milagres recebidos.

Tuan (2013, p. 96), também estudioso do espaço, registra que este torna-se familiar quando transformado em lugar. Tuan (2013, p.49) esclarece que “o homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais”. Como exemplo, temos a CSM 199, que relata a cura de um alfaiate que não guardava as festas de Santa Maria. O título-ementa nos revela o espaço enquanto lugar familiar para aqueles que necessitavam de cura: *“Como un peliteiro que non guardava as festas de Santa Maria, começou a lavar no seu dia de Março, e travessou-sse-lle a agulla na garganta que a non podia deitar; e foi a Santa Maria de Terena e foi logo guarido”*. (METTMANN, CSM 199)³⁰.

³⁰ Como um peleiro, que não guardava as festas de Santa Maria, começou a trabalhar na festa de Santa Maria no mês de março e atravessou-lhe uma agulha na garganta que não podia deitar. Indo à Santa Maria de Terena foi logo curado (METTMANN, CSM 199 - tradução nossa).

O título-ementa anuncia que o alfaiate, embora não guardasse as festas dedicadas à Virgem, após ter a garganta atravessada pela agulha, dirige-se ao santuário de Terena em busca de cura para aquela dor física que lhe impedia de exercer seu ofício. Nesse sentido, em um primeiro momento, aquele homem que não dava crédito à devoção mariana, buscou, todavia, o espaço do santuário na ânsia de ser curado das suas necessidades corporais. Inferimos, portanto, que o espaço literário se caracteriza justamente por ter fim, direção e centro. É o que afirma Oziris Borges Filho, cuja pesquisa também trata do espaço na literatura:

[...] o espaço literário não pode ser pensado em si mesmo, mas somente na relação que estabelece com as personagens de tal forma que há sempre motivações no espaço literário, ele é sempre concreto, nunca abstrato. Ele é construído tendo como base a representação humana. Todo espaço que se apresenta ou se re-apresenta na obra literária está direta ou indiretamente ligado a personagens ou em fase dessa ligação, mesmo que o espaço seja somente imaginado pela personagem. O espaço literário é obrigatoriamente pensado a partir do ser humano como, de resto, toda a literatura (BORGES FILHO, 2015, p. 18).

A partir das afirmativas de Borges Filho (2015), refletimos sobre a relação existente entre espaço e personagens nas *Cantigas de Santa Maria (CSM)*. O espaço, como revelado nos textos poéticos, está impregnado de valores humanos, sociais, culturais e religiosos. Os santuários frequentados pela sociedade medieval estão carregados de carga emocional e o espaço, por não ser abstrato, mas concreto, pleno de valoração humana. Borges Filho (2015, p.18) reitera: “Nele encontramos vários centros e várias direções, dependendo da personagem ou personagens que norteiam nossas reflexões”. Essa relação com o espaço motiva uma afinidade concreta com o local revelado no texto das cantigas e, por consequência, com as iluminuras que as acompanham.

Borges Filho, na obra *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise* (2007), ao apresentar os três tipos de abordagem do

espaço relacionados por Abbagnano (1998), discute de forma ampla duas categorias: a primeira estuda a natureza do espaço e a segunda trata da realidade do espaço. Todavia, para o estudo das *Cantigas de Santa Maria (CSM)*, interessa-nos a segunda categoria, a que estuda a realidade do espaço. A discussão acerca da realidade do espaço divide-se em três ideias principais. A saber:

a) A realidade física ou teológica do espaço. Defendendo a ideia de espaço como lugar, posição ou recipiente, vê-se o espaço como condição do mundo ou como atributo de Deus.

b) A subjetividade do espaço. [...] o espaço é a imagem da coisa feita pelo sujeito imaginante. Em outras palavras, a realidade depende de quem a interpreta. [...] o espaço é a base para a manifestação dos fenômenos e não uma determinação deles. Dito de outro modo, o espaço é a condição da possibilidade dos objetos externos.

c) O espaço é indiferente ao problema da realidade ou irrealidade. [...] o espaço não é real nem irreal (BORGES FILHO, 2007, p. 16; 17 – grifos do autor).

Partindo desses pressupostos de Borges Filho (2007, p. 17), podemos inferir a razão da existência de espaços sagrados criados nos túmulos das igrejas e pela difusão das relíquias dos santos, desde a Alta Idade Média. Segundo o autor: “[...] quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos”. O espaço literário apresenta riqueza de detalhes que jamais serão encontrados fora desse contexto. “O espaço literário é impregnado de axiologias, nenhum lugar representado no texto literário é neutro, todos eles possuem significados, que são ressignificados constantemente, pois as personagens vivem/convivem nele e com ele” (BORGES FILHO, 2015, p. 18;19).

Os apontamentos do autor concretizam-se nas *Cantigas de Santa Maria*, uma vez que o espaço nesses textos literários e também nas iluminuras encontra-se determinado pelos valores religiosos vigentes no século XIII. Os santuários e as vilas construídas ao redor dos templos atestam essa afirmativa. A relação homem-

espaço apresenta-se tão íntima que se torna real as influências recebidas no século XIII, quanto ao espaço em que viveram. Abaixo, um fragmento da Cantiga 43, cuja narrativa poética nos revela a íntima relação do espaço sobre a sociedade medieval do século XIII:

*E porend' un ome bõo
que en Darouca morava,
de ssa moller, que avia
bõa e que muit' amava,
non podia aver fillos,
e porende se queixava
muit' end' el; mas disse-ll' ela: "Eu vos
porrei em carreira*

Um homem bom
que morava em Darouca
com sua mulher que muito
amava,
não podiam ter filhos. O
homem se queixava muito.
A mulher disse a ele: "Vos darei
um conselho: façamos romaria

[...]
*Com' ajamos algun fillo,
ca se non, eu morreria.
Poren dou-vos por consello
que log' a Santa Maria
de Salas ambos vaamos,
ca quen se en ela fia,
o que pedir dar-ll-á logo,
aquest' é cousa certa*

[...]
para que consigamos ter um filho.
Caso contrário morrerei.
Vamos logo a Santa Maria
de Salas,
pois a quem nela confia,
tudo o que pedir logo lhe se dará
dado.
Isto é certo"

(METTMANN, CSM 43)

(METTMANN, CSM 43 -
tradução nossa)

As cidades de Jerusalém, Roma e Santiago de Compostela são os espaços mais importantes de peregrinação na Idade Média. As romarias a Santiago de Compostela foram favorecidas pelos soberanos hispânicos, que reforçaram os reinos e manifestaram a unidade da cristandade, simbolicamente convocada para fazer face aos mulçumanos. Existe, portanto, um forte vínculo da peregrinação nos espaços sagrados com a reconquista do território (BASCHET, 2006). Embora as cantigas afonsinas revelem o culto à

Virgem Maria, Dom Afonso X não deixou de registrar os feitos realizados em Santiago, como relatam os versos da CSM 26:

*Esta é como Santa Maria juigou a
alma do romeu que ya a Santiago, que
sse matou na carreira por engano do
diabo, que tornass' ao corpo e fezesse
peedença.[...]*

*Este romeu com bõa vontade
ya a Santiago de verdade;
pero desto fez maldade
que ant' albergar*

foi con moller sen bondade,

sen con ela casar.

(METTMANN, CSM 26)

Esta é como Santa Maria julgou a alma de um romeiro que ia a Santiago, o qual morrera no caminho, tendo sido enganado pelo diabo fazendo a Virgem com que a alma retornasse ao corpo e fizesse penitência. [...]

Este romeiro de boa vontade ia a Santiago de verdade; porém, desta vez fez maldade: antes de se hospedar, dormiu com uma mulher sem bondade, sem com ela estar casado.

(METTMANN, CSM 26 - tradução nossa)

Maria do Amparo Tavares Maleval (1999, p. 23), em sua obra *Peregrinação e Poesia*, registra que o caminho a Santiago de Compostela permitia a interação entre os trovadores occitanos, mestres na arte de trovar e a tradição dos poetas autóctones que, certamente, se filiavam aos peculiares “cantos de mulher” do Noroeste da Península Ibérica. Tuan (2013, p.77) complementa a informação: “[...] o espaço, uma necessidade biológica de todos os animais, é também para os seres humanos uma necessidade psicológica, um requisito social e mesmo um atributo espiritual”.

O estudo do espaço sagrado medieval e do culto à Virgem apresenta-se, nesse sentido, como uma inestimável contribuição à história religiosa de Portugal e Espanha do século XIII. Nas *Cantigas de Santa Maria*, o espaço apresenta-se materializado nos Santuários dedicados à Virgem Maria, local por excelência da

resolução de todos os conflitos, sejam eles de ordem moral, psicológica, biológica (saúde e males que afetam o corpo e a alma) ou social. Neste sentido, conforme Tuan (2013, p. 167), à medida em que o homem e a mulher medieval recorriam com frequência a um determinado local sagrado, (igrejas, ermidas e santuários), esse mesmo espaço “transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”.

Os fiéis do século XIII recorriam aos santuários para fazer e pagar promessas, pedir uma graça ou agradecer a cura recebida. O espaço físico do santuário, construído pelo ser humano, aperfeiçoa a sensação e a percepção humanas. Tuan (2012, p. 96) explica que “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar”. O espaço arquitetônico, por exemplo, pode definir as sensações experimentadas, transformando-as em algo concreto. Borges Filho esclarece que “[...] o ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância ou proximidade com o espaço” (BORGES FILHO; BARBOSA, 2009, p. 169). Não se trata de uma doutrina abstrata e árida, como um dogma de fé, mas um mundo, uma realidade que podia ser vista e sentida “como os arcos e as torres erguidos para o céu” (TUAN, 2012, p. 132).

Seguindo essa linha lógica de raciocínio acerca do espaço, Tuan (2012) justifica:

O espaço arquitetônico revela e instrui. De que maneira ele instrui? Na Idade Média, a grande catedral instrui em vários níveis. Há o apelo direto aos sentidos, ao sentimento e ao subconsciente. A centralidade da construção e a presença dominante são imediatamente registradas. [...] A alguns símbolos os fiéis respondem com um ato mais ou menos automático, como ajoelhar-se. [...] Imaginemos um homem da Idade Média que vai à catedral para rezar e meditar. Ele é reverente e sabe alguma coisa, ele sabe sobre Deus e o céu. O céu são aquelas torres acima dele, tem grande esplendor e está banhado de luz diurna. [...] A beleza do espaço e a luz que ele pode perceber permitem-lhe apreender passivamente outra glória muito maior (TUAN, 2012, p. 142).

Nesse sentido, as experiências vivenciadas pelo homem e pela mulher medieval adquirem significado quando de sua relação com os espaços sagrados (santuários), em especial, as igrejas dedicadas ao culto à Virgem Maria. É para esse espaço que os fiéis acompanham procissões, louvando e exaltando a santa pelos milagres realizados. Nesses recintos determinados pela fé, o devoto encontra abrigo, proteção e solução para os problemas, permitindo o espaço tornar-se o lugar do exercício da fé, da religiosidade e da libertação.

2.4 A Paisagem na Poesia: presença e função

A paisagem liga-se ao espaço no texto poético. Quando percebida de um ponto de vista único, desdobrada aos olhos uma porção do espaço, implica um horizonte, no qual sujeito e objeto se fundem. A paisagem prolonga o mundo interior e sua busca pode indicar a procura da identidade do poeta. Sobre a paisagem na poesia, Michel Collot (2013, p..52, 53 e 89) esclarece:

Entre os gêneros literários, a poesia, e especialmente a poesia lírica, parece particularmente apta a exprimir esses componentes subjetivos da experiência da paisagem. A enunciação lírica, em primeira pessoa, corresponde à focalização da paisagem no ponto de vista de um sujeito. [...] A voz lírica dá a ver o invisível da paisagem, graças à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e à metáfora, que abre para além do visível o campo desta segunda visão que é a imaginação. [...] A paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza [...].

Nas *Cantigas de Santa Maria* observamos, de forma clara e evidente, a expressão da subjetividade. Ao longo do texto poético, visualizamos a descrição da paisagem, seja ao apresentar o caminho percorrido pelo peregrino, devoto da Virgem, seja ao apontar os rios e mares ou, ainda, o uso da água nas atividades cotidianas das personagens que buscam a realização dos milagres.

Sobre o aspecto da paisagem na poesia, Collot (2015), no artigo intitulado *Poesia, Paisagem e sensação*, assegura que

A paisagem se situa, histórica e estruturalmente, entre um pensamento simbólico do Lugar, que dominou a Antiguidade clássica e a Idade Média, e um conhecimento do espaço que se desenvolve nos Tempos modernos. O *lugar* pode-se definir por uma forte delimitação topográfica e cultural; ele circunscreve o território de uma comunidade, que partilha o mesmo código de valores, crenças e de significações: é um microcosmo que entra em relação vertical com um mundo superior do qual ele é, em tamanho menor, a imagem imperfeita. A *paisagem* está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível (COLLOT, 2015, p. 18 – grifos do autor).

Nas discussões sobre o espaço nas CSM, faz-se necessário reforçar a ideia de que a paisagem, enquanto lugar, possui múltiplos valores e significações, ao envolver percepção e ação do indivíduo, constituindo uma formulação de cultura e crenças, não deixando de estar, segundo Collot (2013, p.53), “[...] situada num espaço e num devir coletivos”. Explica, ainda, o autor que “[...] a paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade” (COLLOT, 2013, p. 15).

Mas o que é paisagem? O que é paisagem literária? Qual a definição de paisagem e quais as suas contribuições para o estudo e análise da poesia medieval, em especial as *Cantigas de Santa Maria*? Para respondermos essas questões e suas possíveis implicações para a análise de nosso objeto de estudo, recorreremos, novamente, a Michel Collot (2013), que nos ensina:

Por definição, a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador. Objertar-me-ão dizendo que é também –

ao que parece, a princípio, se seguirmos a cronologia das acepções da palavra *paisagem* na história das línguas românicas – uma representação pictórica. De fato, a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um **local**, um **olhar** e uma **imagem** (COLLOT, 2013, p. 17 – grifos nossos).

Afirmamos, portanto, que a paisagem é um fenômeno que muda a partir do ponto de vista adotado pelo sujeito. Logo, cada sujeito interpreta ou reinterpreta a paisagem visualizada, não em função única e exclusiva do que ele observa visualmente, mas do que sente, experiencia e imagina. Como exemplo de percepção individual da paisagem, transcrevemos as estrofes da CSM 226, nas quais o trovador narra um milagre realizado na Inglaterra, em favor dos monges que habitavam um mosteiro na Grã-Bretanha. No dia da Páscoa, enquanto rezavam a missa da Ressurreição, a terra se abriu, engolindo o mosteiro e seus monges, que ficaram soterrados durante um ano:

<i>E dest' un miragre per quant' aprendi vos contarei ora grande, que oý que Santa Maria fez, e creed' a mi que mayor deste non vos posso contar.</i>	Um grande milagre que aprendi, agora vos contarei, tal como ouvi, feito pela Santa Maria; e acreditaste em mim, maior do que este não vos posso contar.
---	---

<i>Ena Gran Bretanna foi hua sazon que un mōesteiro de religion grand' ouv'y de monges, que de coraçon servian a Virgen beeita sen par.</i>	Na Grã-Bretanha, em certa estação, um grande mosteiro, com muitos monges, que serviam, de bom coração, a Virgem Bendita. [...]
---	--

<i>[...] Que dia de Pasqua u Deus resorgiu, começand' a missa os monges, s'abriu a terr' e o mōesteiro se somyu,</i>	No dia da Páscoa, em que Deus ressurgiu, a missa começava, quando a terra se abriu, e o mosteiro com os seus monges sumiu,
--	---

que nulla ren del non poderon sem que nada dele se pudesse achar.
achar.

[...] Adega e vynmas con todo o seu,
ortas e moyos, com' aprendi eu,
guardou ben a Virgen, e demais lles deu todo quant' eles souberon demandar.
[E] assy viian alá dentr' o sol como sobre terra; e toda as prol fazer-lles fazia, e triste nen fol non foi niun deles, nen sol enfe[r]mar [...]

[...] A adega e as vinhas com tudo o que era seu,
as hortas e os moinhos, como aprendi eu,
tudo fora guardado pela Virgem,
e ainda lhes deu, aos monges,
quanto lhe souberam demandar [...]. Assim, lá dentro, o sol não podiam ver como bem o viam sobre a terra;
lá faziam tudo o que podiam fazer; nenhum deles perdeu juízo ou alegria,
nem sequer ficaram doentes. [...]

Un grand' na' inteiro assi os teer Um ano inteiro os manteve,
foi Santa Maria; [...] dessa forma, Santa Maria; [...]

(METTMANN, CSM 226 – grifos nossos) (METTMANN, CSM 226 – tradução nossa)

Do significado dos versos da CSM 226, fica evidente que a experiência ou a relação do sujeito com a paisagem, de acordo com Tuan (2013, p. 17), compreende, de forma ampla, “[...] as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade”. É nesse sentido que Collot (2013, p. 26) assevera que a paisagem não é apenas vista, mas sentida por outros significados humanos, como a memória, por exemplo, propiciando a confirmação e o enriquecimento da subjetividade do espaço sentido e experimentado pelo sujeito. A maneira de perceber e sentir a paisagem mudará de sujeito para sujeito, cuja experiência será auxiliada pelos sentidos e pelas habilidades adquiridas pelo indivíduo. A paisagem pode se fazer presente em uma obra sem

que esteja representada na sua habitualidade, ou seja, “no sentido habitual do termo” (COLLOT, 2015, p. 19):

A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptiva e/ ou esteticamente organizado. [...] Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma “paisagem” artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão de região”) do que considerar a maneira como é “abarcada” e expressa (COLLOT, 2013, p. 50 – destaques do autor).

Sobre a afirmativa de Collot (2015), Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*³¹ (2011, p. 79), assim a complementa: “[...] o olhar e a paisagem permanecem como que colados um ao outro, nenhum estremeamento os dissocia, o olhar, em seu deslocamento ilusório, leva consigo a paisagem, e o deslizamento da paisagem no fundo é apenas sua fixidez no fim de um olhar que se crê em movimento”.

Sendo assim, fica demonstrado que o olhar é o motor transformador, ou melhor, é ele quem “transforma o local em paisagem” (COLLOT, 2013, p. 18), modificando-o em arte, um fenômeno cuja complexidade compreende pelo menos três elementos de extrema importância: um local, um olhar e uma imagem. Como exemplificação, há nos versos da *cantiga* 226, cujo trecho do texto abaixo apresentamos, a informação de que, após um ano, no dia da Páscoa, a Virgem Maria fez ressurgir o mosteiro ao seu exato local e, por se tratar de um milagre, os monges estavam vivos e nada havia sumido ou se deteriorado. Observemos o texto:

Ca dia de Pasqua, en que resorgir No dia da Páscoa em que ressurgir
Deus quis, foron todos a missa oyr;

³¹ *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, teve sua primeira edição publicada pela Éditions Gallimard em agosto de 1945 com o título *Phénoménologie de La Perception*.

*enton fez a Virgen o logar sayr
todo sobre terra como x' ant' estar
Soya, que sol non en minguava
ren*³² [...]

(METTMANN, CSM 226 - grifos
nossos)

quis Deus, foram todos a Santa
Missa ouvir; então o lugar, o fez a
Virgem sair
inteiro sobre o chão,
como antes soía estar.

Coisa alguma dele sumira ou
faltava [...] (METTMANN, CSM
226 – tradução nossa)

Ao analisarmos o espaço do texto acima, de acordo com Collot (2013, p. 51), a paisagem tornou-se um “espaço percebido e/ou concebido, logo, irreduzivelmente subjetivo”. Um milagre fez com que ressurgisse o mosteiro e os seus monges. Para o autor, portanto, “o sentido de um texto, como de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que os compõem; é por sua aptidão para criar novas relações e solidariedade inédita entre as palavras que um escritor pode levar em conta a singularidade de sua relação com o mundo” (COLLOT, 2013, p. 47). Anne Cauquelin (2007), na obra *A invenção da Paisagem*³³, assevera que “A visualização de um lugar, qualquer composição feita pelo artista, atribui àquilo que é representado um valor de verdade que o texto ainda não oferece: as palavras podem mentir; a imagem, por seu lado, parece fixar o que existe” (CAUQUELIN, 2007, p. 93 e 97). A autora afirma que a realidade social da paisagem se trata de “uma construção que é passada por filtros simbólicos, antigas heranças [...] Literatura, pintura e paisagens formam um conjunto indissociável”. Collot (2013), por sua vez, assim como para Alves (2010), indica-nos que a paisagem constitui um lugar privilegiado em que se retrata a imagem do mundo e das experiências vividas e “depende, ao

³² No dia da Páscoa em que ressurgir quis Deus, foram todos a Santa Missa ouvir; então o lugar, o fez a Virgem sair inteiro sobre o chão, como antes soía estar. Coisa alguma dele sumira ou faltava [...] (METTMANN, CSM 226 – tradução nossa).

³³ *A invenção da Paisagem*, de Anne Cauquelin, teve sua primeira edição publicada pela Presses Universitaires de France no ano de 2000 com o título em francês *L'invention du paysage*.

mesmo tempo, do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo” (COLLOT, 2013, p. 56).

Sobre esse aspecto, Merleau-Ponty (2011) esclarece que

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 4).

Essa afirmação reforça a ideia de que o sujeito experiencia a paisagem ao vivenciar o sentido por ela revelado. Explica Cauquelin (2007, p.103) que “A percepção da paisagem é uma “evidência”, uma injunção implícita, e não é preciso dizer que a paisagem é bela. Nada se pode igualar a uma bela paisagem. Ela está dada, apresentada aos sentidos, como uma fruição, um repouso”. A percepção da paisagem, portanto, só se torna possível a partir da relação do sujeito com o espaço, local de relação com o outro e consigo mesmo, reunindo, desse modo, a experiência e o conhecimento subjetivos.

No próximo capítulo discorreremos sobre o papel da imagem na poesia de D. Afonso X, fundamental para a nossa leitura analítica das *Cantigas de Santa Maria*, tendo em vista que as imagens se apresentam de forma instantânea em nossa consciência. Em suma, ao lermos uma imagem, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa, dando àquela imagem, outrora imutável e imóvel, uma vida infinita e inesgotável. Fazemos juntos esse percurso acerca da poesia e da imagem.

3. POESIA E IMAGEM – PRINCÍPIOS TEÓRICOS

*Carreiras e semedeiros
busca a Virgem Maria
pero fazer todavia
seus miragres verdadeiros*³⁴ (CSM 243)

Tanto a poesia quanto a pintura fundam-se na *mimese*, na imitação da realidade. Plutarco (*De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c) registra duas expressões emblemáticas de Simónides de Céos sobre as relações da poesia com a imagem: *ut pictura poesis* e *ut poesis pictura*, ou seja, a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 144). Nesse sentido, nas *Cantigas de Santa Maria*, a pintura e a poesia são complementares e podem expressar aquilo que, por vezes, a linguagem verbal nem sempre dá conta de explicitar. Aguiar e Silva (1990, p. 163) complementa: “a pintura, sob esta perspectiva, poder-se-ia considerar como a expressão artística paradigmática, pois que ela realizaria melhor do que qualquer outra arte a relação mimética com o real”. Aristóteles, em sua obra *Poética*, esclarece que a pintura usa as cores e as formas, enquanto a poesia utiliza a linguagem, o ritmo e a harmonia.

Quanto à *mimese*, Aguiar e Silva (1990, p. 164) conceitua que esta

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

³⁴ Busca a Virgem Maria caminhos e atalhos para fazer, de todo modo, verdadeiros os seus milagres (METTMANN, CSM 243 – tradução nossa).

Essa estreita relação entre poesia e pintura explica a frequência com que os pintores, do Renascimento ao Neoclassicismo, escolheram temas extraídos de obras poéticas para a elaboração de seus quadros (AGUIAR E SILVA, 1990). As imagens, de extrema relevância nas interações sociais, remetemos, por vezes, ao contexto histórico e social da época em que foram concebidas. Mario Praz (1982), acerca da relação existente entre texto e imagem, assevera que

[...] a ideia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo o fenômeno da inspiração artística (PRAZ, 1982, p. 1).

Depreende-se que as imagens, estreitamente relacionadas ao texto poético, constituem um acervo histórico de suma importância para conhecimento e entendimento da mentalidade de uma determinada época. Baschet (2006, p. 482) registra a história ocidental das imagens, que pode ser resumida na aceitação progressiva da representação do sagrado pela sociedade medieval, bem como a ampliação dos usos das imagens, diversificação de suas funções e desenvolvimento de produção. Entretanto, como o próprio autor registra, as imagens sofreram fortes resistências, por inúmeros fatores:

A interdição das imagens materiais figura nas Tábuas da lei de Moisés (Ex.20,4), e numerosas passagens do Antigo Testamento denunciam as recaídas idólatras do povo eleito, tais como a adoração do Veado de Ouro. De resto, o judaísmo e o islã, que permaneceram, em princípio, fiéis ao mandamento divino, não deixam de denunciar o caráter idólatra da prática cristã da imagem. Os clérigos ocidentais devem defender-se contra tal crítica, notadamente nos tratados antijudaicos que se multiplicam a partir do século XII e exageram a polêmica até inverter paradoxalmente a acusação de idolatria contra os judeus e os

muçulmanos (Michel Camille). Além disso, o cristianismo dos primeiros séculos (por exemplo, em Tertuliano) dá provas de um verdadeiro ódio do visível, assimilado – conforme a tradição platônica – ao mundo das aparências e do engano, ainda mais porque é necessário, naquele momento, distinguir-se das práticas da imagem características do paganismo (BASCHET, 2006, p. 482).

Os motivos dessa resistência à imagem são numerosos e, de fato, o mundo cristão conhece, ao longo da sua história, períodos de denúncia das imagens, sendo o Império Bizantino (730-843), a época de maior resistência e de combate ao uso e propagação da arte, alternando fases de iconoclastia e iconodulia. Enquanto o termo ‘iconodulia’, formado a partir do grego *douleia* (servidão, submissão), indica postura favorável de veneração das imagens, o termo ‘iconolatria’ denota uma devoção indevida, aproximando-se da idolatria (SILVEIRA, 2009). Quando o Império bizantino se restabelece, a iconodulia impõe-se definitivamente (843), tendo na base uma teologia do ícone, da qual o Ocidente jamais teve equivalente. Segundo Schimitt (2007, p. 52),

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

A aceitação das imagens devia passar pelo crivo da Igreja, pois se os ícones tornam visíveis aquilo que era invisível, ajudando o homem a aproximar-se de Deus, conseqüentemente não poderiam ser arbitrários nem originais, ou seja, só seriam venerados os exemplares cuja autenticidade fora declarada e transmitida pela tradição da Igreja. A justificativa para o culto às imagens retoma uma fórmula de João Damasceno: “a honra prestada à imagem transita em direção ao protótipo, remete-nos a pessoa divina ou santa que ela representa, não configurando idolatria, pois o culto é

prestado não à imagem, mas à figura que por ela é representada” (BASCHET, 2006, p. 485).

No início do século XII surgiram sobre os altares os primeiros retábulos, obras pintadas ou entalhadas em madeira, mármore ou outro material, depositados sobre ou atrás do altar, formando um nicho que representasse o santo padroeiro ou a Virgem Maria, tendo as laterais ornadas por episódios narrativos (BASCHET, 2006, p. 488). Destaca o autor que, entre os séculos XI e XIII, a expansão das imagens concretizou-se pela conquista de novos suportes e pelo uso de recursos antigos, como a miniatura. Conforme explica Baschet (2006, p. 490): “[...] à produção multiplicada de manuscritos, cada vez com mais frequência destinados às elites laicas, junta-se à crescente vastidão dos ciclos iconográficos e de sua decoração”. Esse fato pode ser observado nos códices das *Cantigas de Santa Maria*, cujos quadros com ilustrações ultrapassam o número de mil e quinhentos, sendo as iluminuras das cantigas distribuídas em seis quadros por folha miniaturada, acrescenta Silveira (2009, p. 27). Portanto, “a literatura não pode ser entendida como uma atividade artística isolada. Ela não só se situa historicamente num dado momento, [...], como também dialoga com as demais formas de representação, as artes, suas irmãs” (OLIVEIRA, 1999, p. 15).

Alfredo Bosi (1996, p.8 e 9), no artigo “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, assegura que o que fica são “as imagens de pessoas, imagens de coisas, de gestos, de atitudes, não importa se historicamente reais ou apenas vigentes na fantasia do poeta”. O texto poético suscita imagens, explica o crítico, como “através de todas elas corre o sentimento que não é mais do poeta que nosso, um humano sentimento [...]” (BOSI, 1996, p. 9). Relembrando as ideias de Croce (*apud* Bosi, 1996, p.9), a poesia é “sentimento na sua imediatidade”. Portanto, só entende o poema quem é sensível às palavras e às imagens ali expostas.

Bosi (1996) também explica que a imagem suscitada pelo discurso poético “tende a suprir o contato direto e a manter, juntas a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 1996,

p. 19 e 21). O crítico esclarece, além disso, que “o agora refaz o passado e convive com ele. [...] a imagem, fantasma, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo. A aparência, desde que vira semelhança, sela a morte da unidade”.

Na obra *O ser e o tempo da poesia* (2015)³⁵, Alfredo Bosi se refere às ideias de Gaston Bachelard:

Que o imaginário decorra da coextensidade de corpo e natureza; que ele mergulhe raízes no subsolo do Inconsciente, é a hipótese central de um Gaston Bachelard, para quem é preciso descer aos modos da Substância – a terra, o ar, a água, o fogo –, para aferrar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético (BOSI, 2015, p. 25).

Sobre a experiência poético-filosófica de Bachelard, muitos leitores e críticos são atraídos pela forma como o filósofo compreende as imagens do poema, abraçando, generosamente, o corpo e a historicidade. Bachelard possui uma perspectiva original e não-idealista, trabalhando a ideia da “uni-totalidade cósmica e histórica” que Croce já havia abordado em 1917. Para Alfredo Bosi (2015, p. 22): “A imagem nunca é um “elemento”: tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência”. Bosi, em seu texto, retoma Croce em uma dessas passagens:

Dar ao conteúdo do sentimento a forma artística é dar-lhe ao mesmo tempo o selo da totalidade, o sopro [afflato] cósmico; e, neste sentido, universalidade e forma artística não são duas coisas, mas uma. O ritmo e o metro, as correspondências e as rimas, as metáforas que se abraçam com as coisas metaforizadas, os acordes de cores e de tons, as simetrias, as harmonias, todos esses procedimentos que os retóricos erram quando estudam de modo abstrato, tornando-os assim extrínsecos, acidentais e falsos, são outros tantos sinônimos da forma artística que, individualizando, harmoniza a individualidade

³⁵ *O Ser e o Tempo da Poesia*, de Alfredo Bosi teve a primeira edição publicada pela Editora Cultrix, no ano de 1977.

com a universalidade e, por isso, no mesmo ato, universaliza (CROCE *apud* BOSI, 1996, p. 43).

Em *O ser e o tempo da poesia* (2015), conforme registramos, Bosi refere-se ao filósofo Gaston Bachelard sobre a fantasia que brota da arte – imaginação formal combinada com a imaginação material – “desdobra ao nosso olhar atributos próprios da matéria viva, inconsciente, corpórea” (BOSI, 1996, p. 43). Entendemos que nem por isso a imagem resultante deixa de integrar um determinado “complexo de cultura” e pertença à história das criações estéticas da humanidade, uma vez que o poema transita da cultura para a natureza. Logo, a palavra busca a imagem, ou seja, “som e imagem resultam sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem” (BOSI, 2015, p. 31). Para Bachelard, sensações, sentimentos, imagens, ideias, tudo interage com tudo, explicita Bosi (1996, p.44; 47): “É necessária a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa para produzir uma obra poética. A arte é natureza enxertada [...] o encontro da imagem com o pensamento, do corpo com a cultura, dá-se no instante poético, aquele momento de plenitude que faz da poesia uma metafísica instantânea”.

Nuno Júdice (1998), crítico e estudioso da imagem na poesia, certifica que o poema produz imagens que podem ser retrospectivas ou prospectivas, ou seja,

[...] as que se ligam à memória – e que, por isso, encontram na coincidência vivencial poeta-leitor a sua motivação; e as que são criativas, obrigando o leitor a entrar no imaginário do poema para descobrir o que dá consistência à imagem, assim encontrando uma nova experiência”. [...] A imagem poética, então, é a introdução de um segundo sentido, analógico, simbólico, metafórico, numa porção de texto delimitado e extremamente curto (JÚDICE, 1998, p. 24; 25).

A CSM 10 ilustra o que Júdice postula acerca da imagem. Desde o argumento da cantiga, que motiva e aponta para o objetivo do trovador, fica evidente que o trovador exaltar, ao longo do

texto, a formosura, a bondade e o poder da Virgem Maria: *Esta é de loor de Santa Maria, com' é fremeosa e bõa e á gran poder* (METTMANN, CSM 10 – grifos nossos).

Sobre a imagem sugerida no texto, Octavio Paz (2015, p. 38 – destaque do autor) registra:

Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir. [...] O poema não diz o que é, mas o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles. [...] A imagem reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia perdido. [...] A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si.

Para o autor, “a palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações” (PAZ, 2015, p. 37): vulto, representação, figura real ou irreal, produtos imaginários, enfim, toda “forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz”, unidas ao poema, forma imagens. Importante lembrar que cada imagem ou poema composto por imagens produz variados significados: “Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 2015, p. 45).

Essas importantes considerações de Octavio Paz podem ser exemplificadas no fragmento da CSM 60, desde o seu argumento, quando Maria e Eva ocupam diferentes posições: Argumento: *Esta é de loor de Santa Maria, do Departamento que há entre Ave e Eva* (Esta é de louvor a Santa Maria, explicando a distância que existe entre Ave e Eva).

Entre Av' e Eva
gran departiment' á.

Entre Ave e Eva
grande distância há.

Ca Eva nos tolleu

Pois Eva nos tirou

*o Parays' e Deus,
Ave nos y meteu;
porend', amigos meus:
Entre Av' e Eva
gran departiment' á.*

o Paraíso e Deus,
E Ave ali nos levou;
por isso, meus amigos,
Entre Ave e Eva
grande distância há.

*Eva nos foi deitar
do dem' en sa prijon,
e Ave en sacar;
e por esta razon:
Entre Av' e Eva
gran departiment' á.*

Eva nos levou
com o Demo para a prisão
e Ave dali nos tirou
e por essa razão,
Entre Ave e Eva
grande distância há.

(METTMANN, CSM 60)

(METTMANN, CSM 60 – tradução
nossa)

Fica evidente que o objetivo do trovador, na oposição Maria e Eva, é louvar e exaltar a figura santa de Maria, colocando em oposição a figura de Eva, a qual é considerada pela Igreja o símbolo do pecado por tirar o homem do Paraíso, deixando-o longe do amor de Deus, aprisionando-o ao pecado e fechando-lhe a porta dos céus. Ângela Leão (2011, p. 176), sobre essa cantiga, esclarece que “[...] o contraste é feito, desde o refrão, entre Eva e Ave, substituindo-se o nome pela saudação do Anjo – *Ave* –, que deixa de ser uma interjeição e assume o valor do próprio nome”. Maria surge como forma de reestabelecer a aliança entre Deus e a humanidade, devolvendo aos fiéis a graça perdida. Sobre essa relação entre “Ave” e “Eva”, discorre Saltarelli (2008):

Num primeiro momento, essa relação estabeleceu-se por uma inversão ou oposição. Afinal, Eva era a mulher pecadora, enquanto Maria foi a mãe redentora. Tal inversão foi expressa por um jogo simbólico entre as palavras “Ave” e “Eva”, pela primeira vez, num

texto litúrgico do século VII ou VIII³⁶ [...]. Contudo, se as palavras “Ave” e “Eva” são formadas pelas mesmas letras, ainda que invertidas, pode-se dizer que, mais do que uma inversão ou oposição, há uma complementariedade entre Eva e Maria (SALTARELLI, 2008, p. 185 – grifos do autor).

A oposição discutida acima por Satarelli (2008) está presente nas quatro estrofes da cantiga, sempre começando por Eva, encerrando-se na figura de Maria, a *Ave*.

Retomando os postulados de Octávio Paz (2015) e as estrofes da CSM 60, compreendemos que as imagens possuem sentidos diversos, em vários níveis, como por exemplo, o nível da autenticidade e realidade objetivas:

Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. [...] Neste caso, o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência (PAZ, 2015, p. 45).

O sentido da imagem é a própria imagem. Comenta Paz (2015, p.47): “[...] a imagem explica-se a si mesma. [...] Um poema não tem mais sentido que as suas imagens”. Ela tem o poder de reconciliar os contrários, embora não possa ser explicada por palavras, “Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 2015, pp. 48 e 50): “A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo,

³⁶ *Ave, Maris Stella, / Dei mater alma, / atque semper virgo, / felix coeli porta. / Sumens illud Ave / Gabrielis ore / funda nos in pace / mutans nomen Evae (apud SALTARELLI, 2008, p. 185).*

que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser”.

A imagem convida o leitor a recriá-la e revivê-la, transmutando e convertendo em imagem o “espaço onde os contrários se fundem” (PAZ, 2015, p. 50). No próximo subitem, discutiremos sobre a constituição da relação poesia e imagem na Idade Média.

3.1 Imagem na Idade Média

As imagens desempenham um papel de suma importância na criação e no desenvolvimento do sagrado em algumas religiões. Jérôme Baschet (2006) esclarece que,

No Ocidente Medieval, as imagens adquirem uma importância que cresce incessantemente. Eles dão lugar a práticas cada vez mais diversificadas e têm papéis múltiplos no seio das interações sociais. Essa importância das imagens é o resultado de um processo histórico lento e marcado por tensões. Ao termo deste, as práticas das imagens tornam-se um dos traços distintivos da cristandade medieval – na sua relação com o mundo judaico e o islã [...] (BASCHET, 2006, p. 481).

Em inúmeras circunstâncias, as imagens expressam, formam e documentam as variadas visões concebidas acerca do poder sobrenatural de diferentes culturas e épocas: observa-se a retratação de deuses, demônios, santos, pecadores, céu e inferno. É nesse sentido, como destaca Baschet (2006, p. 485), que “nos séculos XII e XIII, a teologia ocidental valoriza ainda mais o papel espiritual das imagens, desenvolvendo a noção de *transitus*”, processo que permite o homem e a mulher medieval contemplarem, por meio da semelhança das coisas visíveis, as que não são visíveis.

Para a sociedade medieval, a relação afetiva com a imagem sempre foi de extrema importância. A mediação era efetivada pela Igreja Católica no intuito de evangelizar, catequizar, converter e expandir o território e o poder. Tendo em vista que a imagem

transpassa a concepção de mundo e de humanidade do medievo. Le Goff e Schimitt explicam que

[...] em se tratando de Cristandade medieval, a noção de “imagem” parece ser de uma singular fecundidade mesmo que compreendamos pouco todos os sentidos correlatos do termo latino *imago*. [...] ela remete não somente aos objetos figurados (retábulos, esculturas, vitrais, miniaturas etc.), mas também às “imagens” da linguagem, metáforas, alegorias, *similitudines*, das obras literárias ou da pregação. Ela se refere também à *imaginatio*, às “imagens mentais da meditação e da memória, dos sonhos e das visões, tão importantes na experiência religiosa do cristianismo e que são muitas vezes desenvolvidas em íntima relação com as imagens materiais que serviam à devoção dos clérigos e dos fiéis” (LE GOFF; SCHIMITT, 2002, p. 592, 593 – grifos dos autores).

Aliadas aos textos literários e aos testemunhos orais, as imagens constituem um acervo histórico que retrata as mudanças históricas, sociais e culturais. Para Peter Burke (2017, p. 26), as “imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria [...]”, possuindo o poder de narrar eventos que se perpetuam ao longo da história. De acordo com Alberto Manguel (2001):

Durante a Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma sequência narrativa, incorporando o fluxo do tempo nos limites de um quadro espacial, como ocorre nas modernas histórias em quadrinhos, com o mesmo personagem aparecendo várias vezes em uma paisagem unificadora, à medida que ele avança pelo enredo da pintura (MANGUEL, 2001, p. 24, 25).

Inspirada na Antiguidade Clássica, a Idade Média deu um novo significado às imagens veiculadas, conferindo aos temas apresentados a inserção de sentimentos humanos, mundanos e

divinos, aproximando a sociedade medieval da religiosidade cristã.
Para Baschet,

Se os primeiros cristãos ornavam com pinturas suas catacumbas (séculos III e IV), a Igreja instituída encarna-se nos amplos edifícios ornados de mosaicos que são as basílicas italianas dos séculos V e VI, nas quais a nave exibe ciclos narrativos dos dois Testamentos e a abside mostra imagens de Cristo ou da cruz (Santa Maria Maggiore e São Pedro, em Roma, Santo Apolinário Novo e São Vital, em Ravena). Em outros lugares, os santuários dedicados ao culto das relíquias começam a ser ornados com uma decoração que exalta a grandeza do santo e a potência de seus milagres [...] (BASCHET, 2006, p. 486).

As imagens daquele período, sem dúvida, retratam as faces da tradição cultural teocentrista. Baschet (2006) assegura a importância do culto litúrgico para a relação existente entre a imagem e a Igreja:

Mas não se poderia analisar a relação entre a Igreja e sua decoração sem ter em conta a liturgia, que é a razão de ser essencial do edifício cultural. Um aspecto importante dos ritos tem a ver com o fato de que eles comemoram e repetem eventos fundadores (o sacrifício de Cristo, sua vida, as vidas da Virgem e dos santos). Ora, a imagem representa, de uma outra maneira, esses mesmos personagens que a liturgia evoca, celebra ou – em se tratando da eucaristia – torna presentes. Uma e outra estabelecem uma junção paralela, embora de natureza diferente, que põe o homem em contato com uma presença divina ou santa. A imagem constitui, assim, uma reduplicação sensível da manifestação litúrgica das potências celestes [...] É por isso que, penetrando no edifício sagrado, os fiéis devem sentir que eles entram no Reino de Deus ou, pelo menos, em uma ordem de realidade que é uma figura da Jerusalém celeste (BASCHET, 2006, p. 507, 508).

Partindo desse pressuposto da relação existente entre imagem, Igreja e culto litúrgico, Alberto Manguel (2001, p.29-30) explica que

“Toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial que aponta, no passado de uma vida inteira, para as próprias fontes de inspiração”. A voz interior que inspirava a realização da arte imagética vinha da Igreja Católica, cuja função mediadora ditava as regras artísticas e moldava o pensamento humano. Para Burke (2017),

A iconografia era importante na época porque as imagens eram uma forma de “doutrinação” no sentido original do termo, a comunicação de doutrinas religiosas. As observações do Papa Gregório, o Grande, sobre o assunto (c. 540-604) foram repetidamente citadas ao longo dos séculos: **“Pinturas são colocadas nas igrejas para que os que não leem livros possam ‘ler’ olhando as paredes”** [...] (BURKE, 2017, p. 76 – grifos nossos).

A afirmativa do autor atesta o uso recorrente das imagens na Idade Média, expostas em vitrais, paredes e iluminuras que compunham o projeto arquitetônico das grandes catedrais medievais, capelas, santuários e conventos, cujo objetivo era o de narrar a vida dos santos, da Virgem Maria e da história da salvação, levando o fiel à contemplação e inspiração vivencial. Embora, como relata o historiador, “tanto a iconografia quanto as doutrinas que ela ilustrava poderiam ter sido explicadas oralmente pelo clero, e a imagem em si agiria como um lembrete e um reforço da mensagem falada, e não a única fonte de informação” (BURKE, 2017, p. 76).

Nesse sentido, as pinturas são criadas para serem ‘lidas’ e não apenas observadas, pois, além de retratar e ilustrar aquilo que fora dito pelo texto literário ou pelos relatos orais, ampliam e evidenciam os fatos da narrativa visual, surgindo, então, os manuscritos ilustrados. Sobre essa contestação, Baschet (2006) esclarece que

Ao lado dos conjuntos monumentais de pinturas e mosaicos, pouco frequentes e raramente de grande amplitude, a arte carolíngia excede principalmente na decoração pintada dos manuscritos (Bíblías,

Evangelhos e manuscritos litúrgicos), cuja encadernação é, no mais, muitas vezes ornada de placas de marfim finamente esculpidas. Esses manuscritos de grande luxo, realizados para o imperador, para seus próximos ou para os grandes monastérios que são ligados a ele, contêm miniaturas muito apuradas, que representam, em primeiro lugar, Cristo e os evangelistas, assim como outros santos e, por vezes, o imperador e alegorias relativas ao seu poder (BASCHET, 2006, p. 486, 487).

As imagens medievais possuem o poder de presentificar o imaginário medieval, conservando a memória e perpetuando os ensinamentos religiosos. Nas *Cantigas de Santa Maria* e em suas iluminuras, o imaginário também está presente nas imagens do rei Dom Afonso X e da Virgem Maria (sempre com o Menino Jesus ao colo), além de figuras religiosas, como monges, crianças, animais e outras personagens que fazem parte do conteúdo histórico dos textos poéticos e das iluminuras. Schimitt (2007, p. 292) explica também a questão:

O que evoca, o que torna presente, é um imaginário ao mesmo tempo histórico e celeste. Um imaginário histórico, pois figura os *gesta* (feitos, atos) dos santos e de Cristo, a fim de conservar sua *memória* e contribuir no ensinamento da história sacra. E um imaginário celeste, porque as pessoas que mostra são invisíveis, embora consideradas onipresentes e eternamente vivas. [...] Ela permite que se dirija ao menos a certas imagens de Cristo, da Virgem, de um santo, para orar a esses personagens celestes, para implorar sua intercessão e pedir sua proteção (SCHIMITT, 2007, p. 292 – grifos do autor).

Quanto às imagens da Virgem com o menino ao colo, Manguel registra:

A primeira imagem da Virgem com o Menino Jesus que chegou a nós data do século III. Foi pintada em uma das paredes das catacumbas de Santa Priscilla, em Roma, e mostra (no que ainda conseguimos enxergar, após séculos de umidade e mofo) uma mãe velada que segura um bebê sobre os joelhos, o rosto do menino está virado para

nós, sua mão esquerda está no seio dela, ao passo que uma outra figura, talvez um anjo, aponta para uma estrela, acima (MANGUEL, 2001, p. 63).

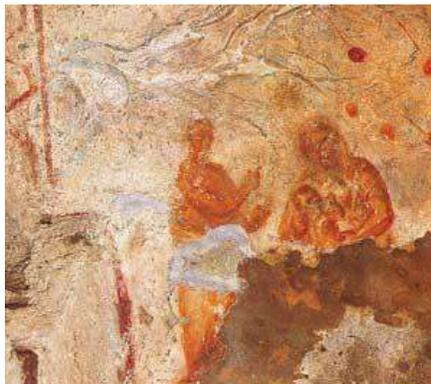


Figura 6 – A Virgem Maria e o Menino Jesus – Afresco no interior da Catacumba de Priscilla – Século III – Domínio Público

O culto à Virgem Maria surge e se propaga nessa acepção, embora não existam relíquias para os fiéis a venerarem. Na tradição católica, Maria foi elevada ao céu de corpo e alma, portanto, as imagens nos santuários representam sua figura e presença no imaginário dos fiéis. Para o estudioso e crítico Baschet (2006),

O desenvolvimento das imagens acompanha, com uma bela simultaneidade, o reforça da instituição eclesial; e, pouco a pouco, elas se tornam ornamentos indispensáveis do poderio da Igreja e os adjuvantes emblemáticos da mediação sacerdotal. É por isso que elas são tão estreitamente associadas à função dos lugares sagrados que polarizam o espaço feudal, ao passo que a evolução de suas formas corresponde à dinâmica geral da articulação entre o carnal e o espiritual que anima a cristandade (BASCHET, 2006, p. 522).

As imagens presentes nas iluminuras retratam e narram a manifestação do poder divino, rompendo os séculos e atestando a devoção do povo. Estabelecem, também, a relação entre os fiéis e as potências divinas.

Para dar continuidade ao estudo das imagens no medievo, apresentamos, a seguir, a importância e o sentido das iluminuras que ilustram os textos das cantigas.

3.2 As Iluminuras e as cores nas *Cantigas de Santa Maria*

Ao longo de todo o período medieval, as imagens foram determinantemente marcadas pela influência do cristianismo no que diz respeito à iconografia, nos manuscritos iluminados, nos vitrais, nas esculturas e nos objetos litúrgicos. Não devemos conceber a Idade Média como a “época da negação do belo sensível” (ECO, 2014, p. 20), pois, além de se demonstrar um conhecimento superficial do belo, ignora-se a contemplação das imagens, tendo em vista que os medievais falam de forma contínua da beleza de todos os seres, cores etc. Como afirma Eco (2014, p. 43), “[...] se a história dessa época é cheia de sombras e contradições, a imagem do universo que transparece pelos escritos de seus teóricos é cheia de luz e otimismo”.

No tocante às *Cantigas de Santa Maria*, as iluminuras³⁷ vinculam-se ao texto poético, embora não possuam uma relação biunívoca com a narrativa poética, uma vez que, na maioria das vezes, ampliam e, até mesmo, apresentam detalhes não revelados no texto poético.

Arthur Rimbaud (2014), na obra *Iluminuras*, afirma que o termo *illumination* pode assumir três sentidos:

1. Ato ou efeito de iluminar, derramar luz sobre uma superfície; clarear;
2. Arte de iluminar, pintar iluminuras, usadas especialmente na **ilustração de livros medievais**; pintura a cores, (ou uma *coloured plate*, gravura colorida) que representa pequenas figuras e cenas

³⁷ Iluminura é a arte presente nos manuscritos medievais que alia a ilustração e ornamentação, por meio de pinturas com cores vivas e combinações variadas, ocupando parte do espaço reservado ao texto e estendendo-se pelas margens, em barras ou molduras.

diversas, flores, folhagens, ornamentos, **miniaturas com que se ornavam as letras capitais ricamente coloridas** e outras partes de livros e pergaminhos; aplicação de cores vivas em uma estampa; iluminação: ornado com iluminuras (missal iluminado) ou colorido: gravura iluminada;

3. Revelação mística; luz súbita no espírito, inspiração (RIMBAUD, 2014, p. 158 – grifo nosso).

Hoje se concebe a definição de iluminura como imagem feita em um manuscrito, associando-a à miniatura. Na Idade Média, o verbo latino *luminare*, definia a ação da pintura e não da produção das imagens em livros. Já o termo *miniare*, por sua vez, designava aquele que tinha por função pintar os livros, ou seja, o *miniator*, cujos termos derivam da palavra *minium* (termo utilizado para nomear uma substância de coloração vermelha usada nos desenhos das bordas e contorno das iniciais). De acordo com Spina (1977, p. 32 e 33),

Dois são os tipos fundamentais de ilustração dos manuscritos medievais: a *iluminura* e a *miniatura*, designando, aquela, toda e qualquer decoração executada no manuscrito, e esta, apenas uma modalidade de ilustração. A iluminura referia-se a toda sorte de desenhos ilustrativos, especialmente nas margens da folha e com certa profusão de cores; ao passo que a miniatura consistia no desenho de certas letras de fantasia ou simples ornamentos, traçados com uma tinta vermelha composta de *minio* (óxido de chumbo) e *cinábrio* (sulfureto vermelho de mercúrios). A miniatura utilizou-se, mais tarde, de outras cores, além do vermelho original: do azul claro, por exemplo, e, nos manuscritos de luxo, de caracteres dourados ou prateados; o emprego do ouro, cujos miniaturistas recebiam a denominação de *crisógrafos*, foi fruto da influência da arte bizantina, que também atuou na decoração dos vitrais. Até se diz que os vitrais da Idade Média não passam de miniaturas do vidro, da mesma forma por que a miniatura é um vitral em papel. Entretanto, se os vitrais fazem a sua aparição na altura do século XII, as miniaturas remontam até o século VI.

Para um melhor entendimento e compreensão analítica das ilustrações que acompanham os textos poéticos, utilizaremos o termo **iluminura**, tendo em vista que trataremos da ilustração como um todo e não apenas das letras ou ornamentos estéticos que compõem a narrativa visual.

Copiados à mão, os manuscritos eram elaborados por meio de um processo longo, cuidadoso e dispendioso. Spina (1977, p. 31) assevera que a arte de compor os manuscritos, durante a Idade Média, “cujo *scriptorium* era uma verdadeira oficina de operários especializados”, teve os mosteiros e conventos como eixos centrais da produção artística. Essa constatação não é sem razão, pois, como atestam Visalli e Godoi (2016, p. 137),

[...] a produção dos livros era, até bem próximo do século XII, de incumbência somente dos clérigos, os quais os guardavam e conheciam seus textos, detendo também as técnicas e os preceitos dessa atividade. No caso das **iluminuras**, no que diz respeito à técnica, é ainda mais raro encontrarmos documentação do período medieval. Normalmente, através do estudo das imagens que ficaram inacabadas na Idade Média é que identificamos as etapas do processo, sendo possível perceber o que foi preferível fazer primeiro e o que ficou para depois (e que não foi realizada).

No entanto, não eram apenas os clérigos que compunham o *scriptorium*. Spina (1977, p. 31) esclarece que entre os religiosos se encontravam escribas seculares, contratados para a execução de serviços especiais, tais como a iluminura e a rubricação dos manuscritos.

Sobre os estudos das páginas iluminadas e manuscritos, encontramos a obra *The illuminated page: ten centuries of manuscript painting in the British Library*, de Janet Backhouse (1997). De edição esgotada e circulando no rol das obras raras, a obra apresenta uma coleção de quase 220 imagens de manuscritos medievais. Os manuscritos apresentados por Backhouse (1997) incluem bestiários, saltérios, Bíblias, livros de horas e coleções médicas e de ervas que se originaram nos *scriptoriums* da Idade Média. Os

exemplares selecionados nesta obra percorrem itinerário que parte do século VII d.C até o início da Renascença.

As *Cantigas de Santa Maria*, obra de caráter religioso e cristão, apresentam imagens que permitem descobrirmos detalhes da vida do povo pertencente à segunda metade do século XIII, nos mais variados aspectos, e centralizados na figura da Virgem Maria, cujo culto teve grande expansão no reinado de Dom Afonso X. Sobre esse aspecto, discorre Amparo Garcia Cuadrado (1993, p. 14):

La devoción a la Virgen es quizás uno de los rasgos más característicos de la espiritualidad del siglo XIII, siglo mariano por excelencia. Esta corriente, común a todo Occidente europeo, tiene sus antecedentes a fines de la Alta Edad Media donde asistimos a la institucionalización de prácticas piadosas hacia la Madre de Dios; la *Missa de Beata*, el sábado dedicado a María, la erección de iglesias y monasterios bajo su advocación, procesiones con la imagen de la Virgen y proliferación de esculturas mariales, constituyen el eje de esta devoción. Desde el punto de vista literario, esta exaltación piadosa queda plasmada en las colecciones de *miracula*, colecciones que durante esta centuria se desarrollan con un carácter casi exclusivamente mariano³⁸.

A presença constante da imagem de Maria nas iluminuras não atesta apenas a devoção pessoal de Dom Afonso X como, também, apresenta-nos uma teoria complexa sobre a imagem sagrada, exposta, paralelamente, ao texto poético. O cancionero mariano, idealizado e planejado pelo Rei Sábio, inclui trovas de caráter

³⁸ A devoção à Virgem é talvez um dos traços mais característicos da espiritualidade do século XIII, século mariano por excelência. Esta corrente, comum a todo o Ocidente Europeu, tem seus antecedentes no final da Alta Idade Média, onde observamos a institucionalização de práticas piedosas à Mãe de Deus; A Missa da Bem-aventurada, o sábado dedicado a Maria, a construção de igrejas e mosteiros sob sua invocação, as procissões com a imagem da Virgem e a proliferação de esculturas marianas constituem o eixo dessa devoção. Do ponto de vista literário, esta exaltação piedosa é refletida nas coleções de milagres, coleções que durante este século são desenvolvidas com um caráter quase exclusivamente mariano (CUADRADO, 1993, p. 14 – tradução nossa).

peçoal, revelando-o um autêntico trovador de Santa Maria. Nas páginas manuscritas e ilustradas, observamos a autobiografia de um trovador que busca um prêmio advindo das mãos de sua Senhora celestial. As miniaturas reveladoras da Virgem Maria, mostra-nos o rei-trovador desempenhando diversas ações, atestando a veracidade do texto poético. Sobre esse aspecto, afiança Cuadrado (1993):

Si las fuentes textuales no fuesen suficientes, las miniaturas de los códices alfonsíes constituyen en este punto, como en otros tantos de la vida de la época, um elocuente testimonio visual del ambiente poético-musical de la corte del Rey Sabio. Uno de los códices de Las Cantigas, el escurialense T, contiene una miniatura excepcional, descrita en estos términos por R. Menéndez Pidal: “Em médio de uma câmara de arcos ojivales, encortinada con lujo, aparece el rey sentado en su escaño: tiene en la mano un libro abierto, y dicta una poesía dirigiéndose con dedo imperativo a los escribas que a sus pies están sentados en el suelo, el oído y la pluma pendientes de la palabra del rey; un poco más lejos, clérigos con corona repasan libros para ayudar con su erudición al régio poeta; y más apartado, están los juglares templando sus vihuelas o tañéndolas con el arco o con la pluma”³⁹ (CUADRADO, 1993, p. 16)

³⁹ Se as fontes textuais não fossem suficientes, as miniaturas dos códices afonsinos constituem, neste ponto, como em muitos outros da vida da época, um eloquente testemunho visual da atmosfera poética-musical da corte do Rei Sábio. Um dos códices das Cantigas, o Escorialense T, contém uma miniatura excepcional, descrita nestes termos por R. Menéndez Pidal: "No meio de uma câmara de arcos ogivais, escondida com luxo, o rei aparece sentado em seu assento: ele tem na mão um livro aberto, e dita um poema apontando com um dedo imperativo para os escribas, que estão a seus pés sentados no chão, a orelha e a caneta pendentes da palavra do rei; um pouco mais longe, clérigos com livros de revisão da coroa para ajudar o poeta real com sua erudição; e mais distantes, os menestrelis estão afinando seus instrumentos " (CUADRADO, 1993, p. 16 – tradução nossa).



Figura 7 – Iluminura Prólogo A das CSM – Domínio Público

Dom Afonso X, como homem de seu tempo e amante da poesia trovadoresca, apresentou-se a si mesmo como trovador e utilizou, para a elaboração do cancionero mariano, fontes de inspiração diversas como a tradição oral e os milagres relacionados à família real e à sua própria pessoa.

Como é sabido, três dos códices que conservam as *Cantigas* são ilustrados. Desse modo, qualquer aproximação com as miniaturas há de se levar em conta um ponto de partida: ainda que as imagens acompanhem o texto, não constituem uma ilustração deste, ou seja, não há uma relação biunívoca entre texto e imagem. As ilustrações apresentam um relato paralelo, uma releitura do ilustrador que, em diversas ocasiões, amplia os fatos ou apresenta novos detalhes, ou ainda, omite os motivos literários. Elvira Fidalgo (2002, p. 251-252) alega que

[...] a diferencia entre cantigas de *loor* e cantigas de milagre mantense tamén na versión figurativa, e a independencia da imaxe con respecto ó texto acentúase dunha maneira especial nas primeiras. As cantigas decenais, correspondentes ás de *loor*, presentan unha linguaxe visual de carácter presentativa. Sérvense dunha posta en escena fundamentalmente ideográfica, establecendo paralelismos, antíteses e complicadas relacións entre a imaxinería das viñetas, nas que predominan fórmulas compositivas fortemente centralizadas⁴⁰.

⁴⁰ [...] a diferença entre cantigas de loor e cantigas de milagre se mantém, também, na versão ilustrada e, a independência da imagem em relação ao texto, acentuou-

Exemplificando a constatação de Elvira Fidalgo, que afirma a independência existente entre o texto poético e a imagem, analisemos a CSM 90, cantiga de *loor*, e a iluminura que a acompanha.

Cantiga 90

ESTA É DE LOOR DE SANTA
MARIA

Sola fusti, senlleira,
Virgen, sen conpanneira.

*Sola fuste, senlleira,
u Gabriel creviste,
e ar sen conpanneira
u a Deus concebiste
e per esta maneira
o demo destroyste.*

Sola fusti, senlleira...

*Sola fusti, senlleyra,
ena virgidade,
e ar sen conpanneira
en teer castidade;
e per esta maneira
jaz o demo na grade.*

Sola fusti, senlleira...

*Sola fusti, senlleyra,
en seer de Deus Madre,
e ar sen conpanneyra
seend' el Fill' e Padre;*

Cantiga 90

ESTA É DE LOUVOR DE SANTA
MARIA.

Foste única e singular,
Virgem que não tens par.

Foste única e singular,
quando em Gabriel acreditaste,
e também fora sem par,
quando concebeste a Deus;
e por esse particular
o demônio venceste.

Foste única e singular,
na tua virgindade,
e também foste sem par
guardando a castidade;
e por esse particular
colocaste o demônio na grade.

Foste única e singular,
por seres a Mãe de Deus,
e foste sem par
em ser ele Pai e Filho;

se de maneira especial na primeira. As cantigas dezenais, correspondentes às de *loor*, apresentam uma linguagem visual de caráter representativo. Colocando-se na cena de forma fundamentalmente ideográfica, estabelecendo paralelos, antíteses e relações complicadas entre a imagem das vinhetas nas quais predominam fórmulas compositivas fortemente centralizadas (FIDALGO, 2002, p. 251; 252 – tradução nossa).

*e per esta maneira
ten o dem' en vessadre.
Sola fusti, senlleira...*

*Sola fusti, senlleyra,
dada que a nos valas,
e ar sen companneyra
por toller nossas fallas;
e per esta meneyra
jaz o demo nas pallas.
Sola fusti, senlleira...*

*Sola fusti, senlleyra,
en seer de Deus ama,
e ar sen companneira
en valer quen te chama;
e per esta maneira
jaz o demo na lama.
Sola fusti, senlleira...*

(METTMANN, CSM 90)

e por esse particular,
prendeste o demo numa anilha.

Foste única e singular
dada que nos valhas,
e também sem par
pois lavas nossas faltas;
e por esse particular,
envolveste o demônio na palha.

Foste única e singular,
por seres ama de Deus,
e sem par
por ouvires quem te chama;
e por esse particular
enfiastes o demônio na lama

(METTMANN, CSM 90 - tradução
nossa)

Composta por cinco estrofes de seis versos cada, o refrão refere-se à Virgem: *Sola fusti, senlleyra, / Virgen, sen companneira; "Foste única, singular, / Virgem que não tens par"*. Esse tema é ressaltado ao longo de toda a cantiga, ou seja, a singularidade de Maria. O verso *Sola fusti senlleyra*, repetido no primeiro verso de cada estrofe, reforça que Maria, pela sua distinção e diferença entre as demais mulheres, modelo de beleza e perfeição.

Na primeira estrofe, o eu lírico, ao louvar Maria, declara que ela fora única e singular quando acreditou na anunciação de sua maternidade pelo Arcanjo Gabriel (*u Gabriel creviste*), conforme relata o texto bíblico do evangelista Lucas, no capítulo 1, versículo 31: "Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e o chamarás com o nome de Jesus". Na sequência dos versos, sem par ou comparável às outras mulheres, Maria destruiu o demônio (*e ar*

sem companneira / u a Deus concebiste; / e per esta maneira / o demo destroiste).

Na segunda estrofe, além da sua singularidade, os versos ressaltam a virgindade (*Sola fusti, senlleyra, / ena virgiidade,*) e o fato de manter-se casta, motivo da permanência do demônio na prisão (*e ar sem companneira / em teer castidade/ e per esta maneira / jaz o demo na grade*). A Virgem é exemplo de perseverança e postura diante das outras mulheres.

Na terceira estrofe, o eu lírico reforça a ideia de ela ter sido a Mãe de Deus (*Sola fusti, senlleyra / en seer de Deus Madre*), e sem comparação, sem par, mãe de Jesus, Pai e Filho (*e ar sen companneira / seend' el Fill' e Padre*). Por esse motivo, mantém o demônio acorrentado (*e per esta maneira / ten o dem' em vessadre*), livrando toda a humanidade da opressão e das ciladas do inimigo. Além do louvor pela sua singularidade, nessa estrofe, confirma o trovador o mistério da encarnação, por conceber e dar à luz ao Filho de Deus (*en seer de Deus Madre*).

Na quarta estrofe, a Virgem é louvada e exaltada pela bondade em socorrer os devotos nos momentos de perigo e aflição (*Sola fusti, senlleyra, / dada que nos valas,*), também pela capacidade de perdoar os pecados dos arrependidos, afastando e deixando o demônio deitado nas palhas (*e ar sen companneira / por toller nossas fallas; / e per esta maneyra / jaz o demo nas pallas*). A singularidade de Maria é ressaltada, nos versos da cantiga, pelo simbolismo da água que, desde a origem do mundo, lava, purifica e dá a vida. Na tradição católica, a água é utilizada no sacramento do Batismo, representando a purificação e a morte ao pecado. Segundo o Catecismo da Igreja Católica (1997, p. 340), “o Batismo é o sacramento da regeneração pela água na Palavra. [...] o “mergulho” na água simboliza o sepultamento do catecúmeno na morte de Cristo, da qual com Ele ressuscita como “nova criatura”.

O trovador, na última estrofe, exalta as qualidades e as virtudes da Virgem, por ter amamentado seu filho e escutado a voz do anjo que a predestinou à maternidade, deixando o demônio imerso na lama: *Sola fusti senlleyra, / en seer de Deus ama, / e ar sem*

companneira / en valer a quen te chama; / e per esta maneyra / jaz o demo na lama.

Nessa cantiga, o louvor ocorre de maneira extremamente hábil, espelhando a singularidade da Virgem na própria particularidade estrutural do poema. Dessa forma, sendo única em tudo, a Virgem é merecedora dos cantares de seu trovador, Afonso X. Maria vence o demônio, mantendo-o preso na grade e nas correntes, deitado nas palhas ou imerso na lama. Celebrando e louvando um atributo da Virgem ou um episódio de sua vida terrena, o trovador exalta a singularidade e a unicidade de Maria diante de todas as outras mulheres.

A cantiga 90 é acompanhada de uma iluminura composta por seis vinhetas, as quais ampliam e auxiliam a interpretação do texto poético. Na primeira vinheta, o miniaturista também retrata a singularidade de Maria, que obedece a ordem de Deus, diante da presença do Anjo que anuncia sua maternidade. Trata-se da cena da Anunciação, momento em que o Arcanjo Gabriel, enviado por Deus, noticia que a Virgem conceberá e dará à luz um filho, Jesus, vencendo o demônio.

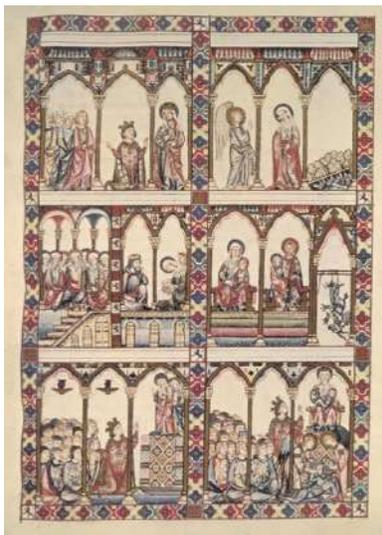


Figura 8 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 90 – F132r

Na primeira vinheta, dividida em três quadros, observamos ao centro Dom Afonso, o Rei Sábio, ajoelhado aos pés da Virgem, apontando umas das mãos à Maria e a outra aos fiéis e devotos da Virgem que o acompanhavam, reafirmado no refrão da cantiga: *Sola fusti, senlleyra, / Virgen, sen conpanneira.*



Figura 9 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 90 – F132r

Essa vinheta ilustra os versos da primeira estrofe da cantiga: *Sola fuste, senlleyra, / u Gabriel creviste, / e ar sen conpanneira / u a Deus concebiste; / e per esta maneira / o demo destroiste.*

À esquerda, Maria tem na cabeça a coroa e, ao colo, o Menino Jesus, confirmando os versos da segunda estrofe, que retratam Maria como a única, singular e sem comparação entre as mulheres, escolhida para conceber o filho de Deus, mantendo-se casta: *Sola fusti, senlleyra, / ena virgiidade, / e ar sen conpanneira / en teer castidade; / e per esta maneira / jaz o demo na grade.* A presença de D. Afonso X, ao centro da vinheta, reforça seu voto de louvor a Virgem: *Esta é de llor de Santa Maria.*

Na segunda vinheta, Maria ocupa o centro, coberta com um manto vermelho, direcionando o seu olhar para o anjo Gabriel, o qual está vestido de branco e grandes asas, anunciando a maternidade da Virgem.



Figura 10 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 90 – F132r

A terceira vinheta é dividida em dois quadros separados por uma coluna que apresenta, em sua composição, um leão negro sobre um fundo branco, confirmando as armas do reino de Leão. No segundo quadro, à direita da miniatura, a Virgem encontra-se em atitude de serviço, bordando um tecido, em atitude humilde e devocional.



Figura 11 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 90 – F132r

A cena atesta os versos da quarta estrofe que revelam a singularidade de Maria, mulher sem par, que lava as nossas falhas: *e ar sen companneyra / por tolles nossas fallas*. No primeiro quadro, à esquerda, o miniaturista retrata a Virgem ao centro e as outras mulheres posicionadas atrás de sua imagem. No canto esquerdo do quadro, na parte inferior, está o demônio sendo atirado escada

abaixo para jazer nas palhas, de acordo com os versos: *Sola fusti, senlleyra, / dada que a nos vallas, / [...] e per esta maneyra / jaz o demo nas pallas.*

Ao centro, observa-se a imagem de Deus Pai, sentado ao trono, tendo em seu colo o menino Jesus (*seend' el Fill' e Padre;*); no quadro direito, a representação da Virgem Maria, tendo ao colo o menino Jesus e, por último, na parte inferior do quadro esquerdo, o demônio preso por anilhas, confirmando os versos: *Sola fusti, senlleyra, / en seer de Deus Madre, / e ar sen conpanneyra / serend' el Fill' e Padre; / e per esta maneira / ten o dem' en vessadre.* Há, neste quadro, a predominância das cores azul e vermelho nas vestes do menino Jesus, da imagem de Deus Pai, da Virgem Maria e também nos degraus que conduzem ao altar, representando, respectivamente, a realeza e o poder do bem celeste face ao maligno pintado na cor preta, a qual indica a ausência de vida.

Na quarta vinheta da iluminura, o miniaturista retrata e amplia a leitura dos versos que revelam o fato de ter se tornado a mãe de Jesus, Pai e Filho e de ter aprisionando o demônio na anilha (peça de ferro ou de couro que enlaça a perna do animal).



Figura 12 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 90 – F132r

A quinta vinheta foi idealizada em três quadros, apresentando uma particularidade: no quadro direito da vinheta há duas figuras femininas sobre o altar. A que se destaca está coroadada, indicando ser a rainha, a Virgem Maria.



Figura 13 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 90 – F132r

Ao centro da vinheta está a figura de Dom Afonso, em pé, apontando com a mão direita para a Virgem Maria e com a esquerda indicando os fiéis representados no quadro direito, que se colocam em posição de adoração, ajoelhados diante da Virgem.

Por fim, a sexta vinheta nos remete ao que é expresso na quinta e última estrofe da cantiga. Sobre o altar, a imagem nos apresenta, no quadro esquerdo, Maria amamentando o Menino Jesus. Abaixo do altar, estão dois anjos que mantêm o demônio aprisionado.

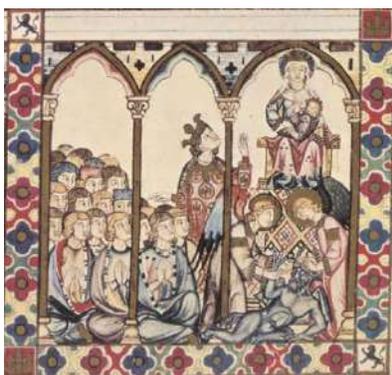


Figura 14 – Vinheta 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 90 – F132r

Trata-se da representação de Maria como Rainha, Mãe de Deus e de todos os que a ela recorrem. Já a outra é a figura da Virgem, a mulher casta, escolhida por Deus para gerar e dar à luz

o seu Filho. No quadro central da vinheta está a figura de Dom Afonso ajoelhado, apontando com uma de suas mãos a imagem da Virgem Maria e, atrás de si, no quadro direito, estão os devotos e fiéis ajoelhados em atitude de louvor e oração à Virgem que livra todos os arrependidos do mal, encerrando a iluminura e o texto poético da cantiga.

Retomando a teorização acerca das iluminuras, faz-se necessário ressaltar que cada uma das cantigas que compõem o Códice Rico e o Códice Florentino possuem 1 (uma) página iluminada. Todavia, vinte e quatro cantigas rompem esse esquema apresentando duas páginas ilustradas para cada uma das cantigas. A saber: cantigas 5, 15, 22, 25, 35, 45, 55, 65, 75, 85, 95, 105, 115, 125, 135, 155, 165, 175, 187, 245, 265, 275, 305 e 312.

A iluminação das cantigas está dividida em seis quadros marcados, exteriormente, por uma borda que ora apresenta flores, ora apresenta figuras geométricas. As bordas são interrompidas, em seus ângulos, pela presença de castelos e leões, representando os motivos heráldicos do Rei Sábio: Leão e Castela.



Figura 15 – Borda da Iluminura CSM 10

Nas bordas, segundo Cuadrado (1993), observa-se

El león rampante aparece miniado em negro sobre blanco y el castillo en dorado sobre rojo. Esta cenefa está también presente en el centro de la lámina de arriba a bajo, dividiendo ésta en espacios. Cada uno de estos espacios se subdivide a su vez en tres viñetas por medio de dos bandas horizontales donde se situán las leyendas o cartelas explicativas de cada una de las escenas. Cada recuadro o viñeta presenta alternando castillos y leonês en sus cuatro ángulos⁴¹ (CUADRADO, 1993, p. 42).

⁴¹ O leão desenfreado (rampante) aparece pitado em preto e branco e o castelo em dourado e vermelho. Esta borda também está presente no centro da folha de cima



Figura 16 – Exemplo de um dos quadros das iluminuras das CSM

Cada uma das vinhetas que compõem as iluminuras ilustram uma passagem do milagre narrado pelo texto poético da cantiga. Nesse sentido, a imagem torna-se uma ajuda visual para o texto, aclarando e complementando a escritura, tornando-se um todo indissolúvel. Dessa feita,

Al no existir una interacción entre texto e imagen, por aparecer las imágenes en fólíos individualizados del texto, se hace necesaria la presencia de las cartelas explicativas de esas miniaturas allí representadas. Estas leyendas se sitúan en la zona superior de cada viñeta empleándose tinta azul o roja alternando en cada uno de los recuadros. Sólo em aquellas páginas totalmente terminadas se presentan estas leyendas e no en todos los casos. Sin duda era lo último realiado por el miniaturista como colofón a su trabajo, o quizás esta labor correspondiese a un especialista, quien concluiría así la página miniada⁴² (CUADRADO, 1993, p. 42).

para baixo, dividindo o quando em espaços. Cada um desses espaços é subdividido, por sua vez, em três vinhetas por meio de duas faixas horizontais onde as legendas ou gráficos explicativos de cada uma das cenas são colocados. Cada faixa ou vinheta alternam castelos e leões em seus quatro ângulos (CUADRADO, 1993, p. 42 – tradução nossa).

⁴² Na ausência de uma interação entre texto e imagem, porque as imagens aparecem em folhas separadas do texto, torna-se necessário a presença das legendas explicativas das miniaturas que ali são representadas. Estas legendas são colocadas na área superior de cada vinheta, usando tinta azul ou vermelha

No que diz respeito às cores utilizadas nas iluminuras, observa-se que a Idade Média tem um apreço vivo pelos aspectos sensíveis da realidade. Sobre essa assertiva, discorre Umberto Eco (2014):

O gosto pelas proporções chega já como tema doutrinal e só gradativamente transfere-se para o terreno da constatação prática e do preceito produtivo; o gosto pela cor e a luz é, ao contrário, um dado de reatividade espontânea, tipicamente medieval [...]. Imediatez e simplicidade são, portanto, as características de gosto cromático medieval. [...] A miniatura medieval documenta, de modo bem claro, esta alegria pela cor íntegra, este gosto festivo pela aproximação de tintas vivazes (ECO, 2014, p. 88, 89).

É importante ressaltarmos que a arte figurativa da época medieval não conhece o cromatismo dos séculos posteriores, porém trabalha com cores (azul, dourado/amarelo, verde, vermelho e preto) que são elementares, “com zonas cromáticas definidas e hostis à esfumatura, com aproximação de tintas vivas, que geram luz da harmonia do conjunto em vez de se fazerem determinar por uma luz que os envolva em claro-escuros ou façam destilar a cor além dos limites da figura” (ECO, 2014, p. 89).

Ao analisarmos as iluminuras que compõem a obra afonsina, percebemos um gosto pelas cores reveladas na vida e nos costumes cotidianos das personagens ali representadas. Estão nas roupas, nos adornos, nas armas e nas casas que compõem a vila, em detalhes que despontam a sensibilidade do miniaturista. As cores desempenham importante função nas iluminuras e desempenham papel essencial na simbologia e na descrição da narrativa visual. Para Manguel (2009), “[...] nenhuma cor, nenhum sinal é inocente.

alternando em cada um dos quadros. Somente nas páginas completamente acabadas estão apresentadas essas legendas e não em todos os casos. Sem dúvida, foi o último ato realizado pelo miniaturista ou, talvez, este trabalho era designado a um especialista que teria por função concluir a página miniaturada (CUADRADO, 1993, p. 42 – tradução nossa).

Atribuimos às cores tanto uma realidade física como uma realidade simbólica, ou (como diriam os mestres medievais) uma representação de si mesmas e uma manifestação da divindade” (MANGUEL, 2009, p. 50).

Ainda sobre as cores na Idade Média, vale citarmos a obra de Michel Pastoureau, historiador francês, especialista na simbologia das cores e na heráldica. Em cinco volumes⁴³, Pastoureau discorre sobre a história das cores azul, amarelo, vermelho, verde e preto. De acordo com o autor francês, não é fácil definir o que é a cor, pois não se trata de um fenômeno natural, tampouco uma construção cultural complexa, pois ela é “rebelde de qualquer generalização, senão de qualquer análise, e que envolve muitos e difíceis problemas” (PASTOUREAU, 2016, p. 5).

Todavia, não é nosso objetivo, aqui, fazer um tratado sobre o cromatismo na Idade Média, mas, introduzir alguns aspectos importantes para que possamos, ao longo da análise das iluminuras, entender o uso e os significados que cada cor possuía no período medieval, tendo em vista que, na atualidade, os significados podem ser múltiplos.

Iniciemos pelo amarelo. De acordo com Pastoureau (2016), durante longos anos, o amarelo passa por um hiato e começa a figurar nas paletas dos artistas entre a época carolíngia e o século XII. Mas é, no entanto, no século XIII que a cor amarela aparece nos brasões de armas, vindo a figurar no primeiro plano. De acordo com o historiador, o amarelo sempre concorreu com a cor dourada (ouro), na qual, esta, absorve todos os símbolos positivos do amarelo. Logo, tudo o que evoca a luz, o sol, o calor, a vida, a alegria e a força. Assim sendo, o ouro é o elemento que brilha, clareia e aquece. Por outro lado, a cor amarela, destituída da nobreza do

⁴³ A obra de Michael Pastoureau é de origem francesa. O autor é historiador francês e um dos maiores especialistas na simbologia das cores e em heráldica. Pastoureau é diretor de estudos na École Pratique des Hautes Études, onde ocupa a cátedra de História da Simbólica Ocidental. A primeira versão, em francês, foi publicada pela Éditions du Seuil, em 2006. A tradução, realizada por Anabela Carvalho Caldeira e José Alfaro, foi publicada pela editora Orfeu Negro em 2016.

ouro, apresenta aspectos negativos: opacidade, tristeza, as folhas caindo no outono, o declínio, a doença. Logo, por sua vez, é a cor da traição, o engano e a mentira.

A segunda cor é o vermelho. Para os gregos e romanos, “é a primeira das cores, a cor por excelência” (PASTOUREAU, 2016, p. 73). Nesse caso, o vermelho passa a simbolizar a cor do poder. De acordo com Michael Pastoureau (2016, p. 89),

Tal como os cardeais, também o papa é uma personagem vestida de vermelho, ou pelo menos vermelho e branco. Até o fim da Idade Média, por vezes até mais tarde, usa nas solenidades uma batina vermelha e um pálio branco ornado de cruzetas, aos quais se juntam, consoante as circunstâncias, um barrete (quando não põe a tiara), uma capa (quando se encontra em viagem) e múleos⁴⁴: todos estes atributos são vermelhos. [...] Nos textos e nas imagens, desde a época carolíngia que o imperador aparece mais associado ao vermelho que o papa. [...] Pela cor, é ele o verdadeiro herdeiro dos antigos imperadores de Roma.

É importante lembrarmos que a cor vermelha, a qual indica poder, remete-nos à figura de Jesus Cristo. Na teologia medieval, o sangue de Jesus não é um sangue qualquer, mas um sangue redentor, salvador. Tanto que, a partir do século XII, o sangue de Cristo passa a constituir uma relíquia preciosa que várias igrejas se orgulham de possuir.

⁴⁴ Originalmente, trata-se de um sapato de couro tingindo de vermelho e com uma cruz dourada utilizado pelos papas nas cerimônias externas, a qual os fiéis, quando se aproximavam do pontífice a beijavam em sinal de reverência. Esse costume foi rompido pelo Papa Paulo VI, o qual ordenou a retirada da cruz dos sapatos e o fim do beijo aos pés. João Paulo II utilizou os sapatos vermelhos apenas no início de seu pontificado. O último papa a utilizar este estilo de sapato foi Bento XVI. Os papas Paulo VI (1963-1978), João Paulo I (26/08/1978-28/09/1978) e João Paulo II (1978-2005) foram sepultados com os sapatos vermelhos (múleos). Por ser um acessório secundário, ou seja, não obrigatório na vestimenta papal, o atual papa, Francisco, desde sua posse canônica, utiliza sapatos pretos convencionais.

Outra cor emblemática e importante para a imagética da Idade Média é o verde. Essa cor se torna mais presente e mais significativa depois do ano 1000. Admirada pelos príncipes e grandes senhores, a partir dos anos de 1100, o vitral, o esmalte e a miniatura dedicam-lhe uma atenção maior. Sobre o verde, discorre Pastoureau (2016, p. 67):

Algumas décadas mais tarde, a literatura cortês faz do verde não só a cor emblemática do mundo vegetal como também a da juventude e do amor, enquanto a cavalaria lhe reserva um lugar original nos caminhos da aventura e nos campos de torneio. [...] A Idade Média Central revela-se um período de inegável promoção da cor verde. [...] Não só o verde vê aumentada a sua presença na vida quotidiana e na cultura material, como no universo das imagens e dos símbolos ganha uma importância nunca antes vista.

Nesse sentido, o verde surge como símbolo da temperança, do equilíbrio, do conveniente. É a cor da fecundidade e da benéfica de Deus. Tanto é verdade que, desde o início do Gênesis, o verde surge no jardim do Éden como um reservatório de múltiplos símbolos da vida.

Se o verde representa a vida, vejamos a simbologia da cor preto. Evidentemente, ao longo da Idade Média, em específico nas iluminuras que acompanham as *Cantigas de Santa Maria*, o preto remete-nos ao Diabo. De acordo com Pastoureau (2016, p. 73), “para a descrição e representação do próprio Satanás ou das suas criaturas, há uma cor recorrente em textos e imagens: o preto. Nesse sentido, o preto aponta-nos a ideia da morte, da ausência de vida.

Por fim, falemos do azul. A cor da Virgem Maria. Eis aqui a personagem principal das *Cantigas de Santa Maria*. Na virada do século XI para o XII, a arte e as imagens veem surgir o aumento dos tons azuis. É óbvio que nem sempre Maria foi representada com a cor azul, mas a partir do século XII, na pintura ocidental, a Virgem passa a ser associada, primordialmente, pelo azul. Sobre esse aspecto, assevera Pastoureau (2016, p. 55):

O extraordinário desenvolvimento do culto mariano assegura a promoção desse novo azul, que em pouco tempo chega a todos os

domínios da criação artística [...]. [...] Ao estar vestida de azul nas imagens, a Virgem contribuiu de modo significativo para a nova valorização do azul na sociedade.

Dessa forma, o azul passa a ser o símbolo da santidade, da humildade e da virtude. Características empregadas à Virgem Maria, em específico nas iluminuras. Nesse sentido, as iluminuras que acompanham o texto poético das *Cantigas* apresentam a sensibilidade do miniaturista. Revelam emoções no relacionamento com o mundo e o sobrenatural, o insondável e o místico. Toda cor empregada na narrativa visual expressa uma carga simbólica.

A Idade Média codificou várias vezes o espectro das cores da Virgem Maria, a cor do céu depois que as nuvens da ignorância se dissiparam; o cinzento dos restos mortais simbolizava o luto e a humildade e tornou-se a cor do manto de Cristo em representação do Juízo Final; o verde, a cor da ressurreição, [...] foi atribuído a João Batista, ao passo que João Evangelista foi muitas vezes retratado em roupas vermelhas, a cor do sangue e do fogo, para sugerir o seu amor pela ação. [...] as quatro cores principais eram o vermelho, o preto, o branco e o verde, as cores do pó do qual o homem foi criado: vermelho do sangue, preto das entranhas, branco dos ossos e verde da pele pálida (MANGUEL, 2009, p. 50).

Embora não esteja ao nosso alcance um manual que apresente as técnicas medievais adotadas na elaboração do cancionário mariano do Rei Sábio, pode-se perceber uma lógica, de certa forma, coesa, aplicada a obra: primeiro temos o texto poético e, em seguida, o desenho do contorno das imagens e, por último, a coloração.

Quanto à estrutura das iluminuras em que as vinhetas narram visualmente os milagres marianos, podemos observar um mesmo esquema de elaboração arquitetônica. De acordo com Cuadrado (1993),

Casi todos los recuadros en que está dividida la hoja miniada tiene un elemento común: el enmarque arquitectónico. Esta estructura

desaparece tan sólo cuando el miniaturista nos visualiza la natureza circundante. El marco arquitectónico que cobija bajo sus arquerías a los personajes del relato mariológico representa el interior de edificaciones religiosas o civiles góticas. El miniaturista nos reproduce, sin duda, para dar mayor credibilidad a esas arcadas, el exterior de dichos edificios, con sus cúpulas, sus almenas y sus cubiertas a dos aguas. [...] El motivo arquitectónico forma así parte de la narración, en tanto que describe un lugar concreto y al mismo tempo constituye el diseño arquitectónico y decorativo del espaço miniado⁴⁵ (CUADRADO, 1993, p. 49; 52).

No estudo do contexto medieval configurou-se que o esquema arquitetônico utilizado nas iluminuras do cancionero afonsino não é novidade. Ao longo de toda a Idade Média o encontramos projetado nas pinturas, nos vitrais e nas paredes das catedrais. Porém, é importante ressaltar que a iluminura afonsina apresenta objetividade no que diz respeito ao espaço, e o miniaturista não perdia de vista o meio em que vivia. Justifica-se, assim, a representação de recintos murados, cidades e vilas com seus telhados pintados em cores vivas, monastérios e igrejas. Há a retratação de espaços exteriores e interiores que se fundem e são dispostos pelo miniaturista de forma ideal, revelando detalhes que prezam a forma e o objeto.

As iluminuras que acompanham os textos poéticos narram visualmente os fatos relatados. Nelas, podemos constatar que os milagres atribuídos à Virgem Maria incluem aqueles que ela intervém por meio de imagens que a representam. Raras são as

⁴⁵ Quase todos os quadros em que está dividida a folha miniada há um elemento em comum: o enquadramento arquitetônico. Essa estrutura desaparece somente quando o miniaturista visualiza a natureza circundante. O quadro arquitetônico, que abriga sob os arcos as personagens do relato mariológico, representa o interior dos edifícios góticos religiosos ou civis. O miniaturista reproduz, sem dúvida, para dar maior credibilidade a essas arcadas, o exterior desses edifícios, com suas cúpulas e telhados. [...] o motivo faz parte da narrativa ao descrever um local específico e, ao mesmo tempo, constitui o design arquitetônico e decorativo do espaço ilustrado (CUADRADO, 1993, p. 49; 52 – tradução nossa).

iluminuras que não comportam a imagem da santa, principalmente no quadro final que reúne os seus devotos ajoelhados e agradecendo as graças recebidas. O miniaturista, em muitos casos, vai além dos limites impostos textualmente pelo trovador, ampliando a narrativa e dando um caráter de veracidade para o fato narrado verbalmente.

Seguindo uma lógica particular e única, a construção imagética, no cancionero mariano, embora apresente características próprias da arquitetura artística medieval, identificam e presentificam a imagem, fornecendo ao manuscrito o caráter necessário à devoção e à celebração do culto marial. Nesse sentido, o simbolismo do material imagético unido ao texto, a escolha dos temas, tamanhos, cores e formas indicam caminhos para a relação existente entre a imagem medieval, os miniaturistas e os estudiosos da obra afonsina.

Tudo isso é possível se levarmos em conta que o homem e a mulher do medievo viviam uma realidade povoada de significados e referências, cuja manifestação de Deus se efetivava na concretude das coisas, na natureza que expressava uma linguagem simbólica, na qual cada elemento era revestido de uma verdade superior. Vale registrar que não é possível nos ocuparmos do estudo do cancionero afonsino sem despertar o nosso interesse pelas iluminuras que o adornam e que formam um segundo texto, expressivo e revelador dos milagres da Virgem.

Diante do que fora exposto até aqui, cabe-nos, a partir de agora, voltarmos nosso olhar para a análise do objeto de estudo: a água na Idade Média – significado e importância nas *Cantigas de Santa Maria*, de Dom Afonso X.

4. PAPEL E SIMBOLISMO DA ÁGUA EM CANTIGAS DE MILAGRE E ILUMINURAS

Como Déus fez vinno d'água ant' Arquetecrinno,
ben assi depois sa Madr' acrescentou o vinno⁴⁶.
(CSM 23)

4.1 O simbolismo da água

Iniciamos o último capítulo com a citação de Barros (2004) que retoma o significado primitivo da água na cultura grega. O autor registra que a água, suas qualidades, perigos e riscos estão presentes na mitologia de todos os povos. Vale lembrar que, do mesmo modo, em todas as religiões e tradições espirituais a água possui um significado mais rico do que apenas o seu conteúdo material:

Na cultura grega, a água tem [...] duplo significado de vida e morte. O filósofo Tales de Mileto⁴⁷ ensinava que toda forma de vida provém da água. Essa convicção de que as águas formam o fundamento do universo faz parte da própria psicologia humana. O próprio inconsciente humano é representado pelas fontes ocultas no seio da terra. Por isso, na própria mitologia de todos os povos, a água é o lugar da aventura e do risco de enfrentar o desconhecido e penetrar no mais profundo de sua própria identidade. Na mitologia antiga,

⁴⁶ Do mesmo modo que Deus transformou água em vinho diante do Arquitrclino, assim também, depois, sua Mãe acrescentou bem o vinho (METTMANN, CSM, 23 – tradução nossa).

⁴⁷ Filósofo pré-socrático, nascido na cidade de Mileto, na Grécia Antiga. É considerado, por alguns estudiosos, o pai da Filosofia, pois teria sido o primeiro a explicar uma série de fenômenos naturais utilizando o raciocínio lógico e a observação, abrindo mão da criação de mitos ou histórias fantasiosas para a explicação das ocorrências naturais.

Ulisses vaga pelo mar durante 10 anos, encontra as sereias⁴⁸, seres de água e da terra, mulheres que têm metade do seu corpo como peixes, cantam maravilhosamente e encantam os viajantes extraviados (BARROS, 2004, p. 93).

Na maioria dos mitos da criação do mundo, a água representa a fonte geradora de vida e a energia da fecundidade da terra e dos seres vivos. As águas simbolizam a “soma universal das virtualidades [...] elas *precedem* toda forma e *sustentam* toda a criação” (ELIADE, 1991, p. 151 – grifos do autor), garantindo a vida. Como elemento natural para a vida, apresenta forte simbolismo para as diversas religiões. Destacamos, em específico, a religião Católica durante a Idade Média, detentora da supremacia e controladora de todas as ações e gestos do povo do medievo. Sobre esse aspecto, Valdivieso (2016) explica que

[...] el agua está presente en todos los ámbitos y en todos los escenarios en los que se desarrolla la vida de la población. [...] Puede marcar la vida y la muerte, y proporciona sustento en el más amplio sentido que podamos darle a esta afirmación⁴⁹ [...] (VALDIVIESO, 2016, p. 9).

Nenhum dos elementos naturais, fogo, água, terra e ar possui carga simbólica tão expressiva e intensa quanto à água, pois ela é a origem da vida (o feto é envolto, no útero da mãe, pelo líquido amniótico que é formado pela água) e permite a sobrevivência dos seres. Para Mircea Eliade (1991), “[...] a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal [...]. A emersão repete o gesto cosmogônico

⁴⁸ De acordo com as mitologias grega e romana, as sereias seriam seres alados, ou seja, mulheres com corpo de aves. Em alguns vasos antigos, encontramos representações que trazem imagem desses seres voando entorno da embarcação de Ulisses.

⁴⁹ A água está presente em todos os âmbitos e em todos os cenários em que se desenrola a vida da população. [...] Pode marcar a vida e a morte, e proporciona sustento no mais amplo sentido que se possa dar a essa afirmação (VALDIVIESO, 2016, p. 9 – tradução nossa).

da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo da Água implica tanto a Morte como o Renascimento” (ELIADE, 1991, p. 151).

Sobre o aspecto de morte e renascimento, Maria Luiz Ríos Rodríguez (2016, p. 288) acrescenta: “El agua se associa en primer lugar a la vida, a lo femenino y a la fecundación y en segundo lugar, a la purificación, pero ambas concepciones están íntimamente relacionadas”⁵⁰. Em contrapartida, pode ser elemento de destruição e devastação quando em excesso, causando a morte (enchentes).

A água pode ser, ainda, fonte de saúde e de pureza. Consolidando nossa afirmação, reitera Gaston Bachelard (2018, p.15 – grifo do autor): “A água é objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza. Que seria da ideia da pureza sem a imagem de uma água límpida e cristalina, sem esse belo pleonasma que nos fala de uma *água pura?*”. Logo, a água torna-se um ser total, completo e de profundidade materna. Desde a Idade Média, é o elemento primordial e necessário para o desenvolvimento de várias atividades na vida cotidiana relacionadas ao consumo e à higiene. O mundo medieval herdou da Antiguidade os avanços da atividade marítima. De acordo com Le Goff e Schmitt (2017, p. 108), “[...] a intensa ocupação do litoral mediterrâneo, as vias privilegiadas de transporte mercante e guerreiro delineadas desde a pré-história, os utensílios e equipamentos de navegação. [...]”. O mar era, desse modo, vetor privilegiado do comércio, da dominação e da colonização a distância.

Fundamental na paisagem, a água é um elemento presente nas *Cantigas* e iluminuras, liga a natureza à ação do homem, marcando os tempos e conferindo um valor inestimável e inegável à água para a construção histórica das paisagens:

⁵⁰ A água se associa, em primeiro lugar, a vida, ao feminino e a fecundação e, em segundo lugar, a purificação, mas ambas concepções estão íntimamente relacionadas (RODRÍGUEZ, 2016, p. 288 – tradução nossa).

Na sua dimensão tangível, a sua presença na vida do Homem, ao longo da história, tem-se mantido com as suas características de recurso natural, de bem essencial, de elemento de sociabilidade, de responsável pelo surgimento de inúmeros bens materiais ligados ao quotidiano, e responsável pelo surgimento de um património construído que marca hábitos, culturas e funcionalidades (FREITAS, 2016, p. 135).

A água e seu valor simbólico encontram suas origens no mundo religioso. Ao longo da Idade Média, sob a mediação da supremacia católica, integra e representa o imaginário medieval nas artes, na música, na pintura, no teatro e na literatura. Os versos das *Cantigas de Santa Maria* revelam-nos cenários em que se associa às emoções e sentimentos vividos. No decorrer das leituras, ficou evidente a importância e o papel do mar, localizado próximo dos mosteiros e conventos. Nos versos, ocorrem as ações das pessoas que necessitam chegar aos mosteiros para confirmarem a fé nos milagres da Virgem, fazer promessas ou cumpri-las. O mar, o rio, a ribeira e a fonte são representados de forma contínua, pois são lugares de parada, de travessia por meio de barcos ou pontes.

De acordo com Freitas,

Enquanto “mar” a água pode ser facilmente encontrada em livros de viagens. É um veículo para a descoberta do paraíso ou espaço de dificuldades por onde passam os atores como forma de dignificar as ações e de os colocar em pleno relevo, aproximando-os de heróis, da chegada ao Éden. Recorde-se que o mar na Idade Média era temido, olhado com respeito, fonte de riqueza, mas em simultâneo, fonte de superstição, de fertilidade do imaginário, e de medo manifestado face às frequentes tempestades e ataques de piratas que assolavam os navios. Viajar no mar era embarcar numa grande aventura. Este temor transformava o mar num espaço de vida ou de morte, quem partia não sabia se voltaria. A imprevisibilidade da volta, da partida sem data de regresso, permite o surgimento de uma literatura de emoções que se prende com o mar tenebroso, o mar que leva o amado, o mar a quem se roga para que volte em breve. O mar que

salva almas pelos padecimentos e tormentas (FREITAS, 2016, p. 137 – grifos do autor).

Qual a importância da água e sua simbologia no estudo das cantigas afonsinas? Primeiramente, há um percurso esquemático da presença e da simbologia da água. Entre os vários simbolismos, em diferentes culturas e religiões, destaca-se a purificação espiritual. Esclarece Aldazábal (1989)

Ya que el agua limpia y purifica, se ha convertido fácilmente en signo de la pureza interior del hombre. El baño en agua en contexto religioso – tanto a orillas del Ganges para los indios, del Nilo para los egipcios o del Jordán para los judíos – quiere representar el perdón de los pecados y la santidad interior⁵¹ (ALDAZÁBAL, 1989, p. 121).

A água, enquanto símbolo, remete-nos a uma tríade temática dominante, tanto nos cenários humano quanto literário: a) fonte de vida; b) meio de purificação e centro de regeneração; c) reavivamento. Como fonte de vida, a água é utilizada para a sobrevivência dos seres vivos, nas atividades cotidianas, tais como agricultura, higiene, alimentação, indústrias, entre outras; como meio de purificação, a água é elemento principal para os ritos litúrgicos, como o batismo e aspersão e como centro de regeneração, o restabelecimento da saúde, as curas, entre outros.

De acordo com Freitas (2016, p. 136; 137), a água

[...] assume-se como lugar ou como elemento de um lugar. [...] é um veículo para a descoberta do paraíso ou espaço de dificuldades por onde passam os atores como forma de dignificar as ações e de os colocar em pleno relevo, aproximando-os de heróis, da chegada ao Éden. Recorde-se que o mar na Idade Média era temido, olhado com

⁵¹ Já que a água limpa e purifica, converteu-se facilmente em sinal da pureza interior do homem. O banho na água em contexto religioso – tanto às margens do Ganges para os indianos, do Nilo para os egípcios como do Jordão para os Judeus – pretende representar o perdão dos pecados e a santidad interior (ALDAZÁBAL, 1989, p. 21 – tradução nossa)

respeito, fonte de riqueza, mas em simultâneo, fonte de superstição, de fertilidade do imaginário, e de medo manifestado face às frequentes tempestades e ataques de piratas que assolavam os navios (FREITAS, 2016, p 136; 137).

A água transforma-se em um espaço de vida e morte, encontros e reencontros, símbolo e misticidade. Desse modo, na imprevisibilidade da volta e da partida sem data prevista de retorno, ao longo da Idade Média e no cenário literário das *Cantigas de Santa Maria*, surge uma literatura repleta de emoções, cuja temática é o mar tenebroso, que leva o devoto ao encontro com o divino. A mesma água conduz o romeiro ao local da realização dos milagres e da cura: “O mar tenebroso, tão idolatrado na literatura de viagens, assume como a tormenta para alcançar o paraíso” (FREITAS, 2016, p. 138).

Tendo em vista o cenário em que figura a água e para melhor entendermos sua influência na literatura trovadoresca, é necessário um percurso pelo seu significado para o cristianismo medieval e pelas *Cantigas de Santa Maria*, representantes do cenário religioso cristão do século XIII.

4.2 A água e seu significado para o cristianismo medieval

A percepção da água na Idade Média e seu valor simbólico encontram suas origens no mundo religioso. A relação da água com o sagrado se manifestou por meio de um culto às águas que no Noroeste hispânico se documenta desde a época castreja⁵², continuando ao longo da idade romana pagã tardia e, posteriormente, cristã.

A origem da vida, a conservação e a sua preservação possuem estreita ligação com a água. Todo ser vivente emerge da água e de seu seio maternal. Bachelard explica que “Dos quatro elementos, somente

⁵² Cultura castreja: conjunto de manifestações culturais dos povos que habitaram a região noroeste da Península Ibérica entre o final da Idade do Bronze e o início da romanização do território.

a água pode embalar. É ela o *elemento embalador*. Este é mais um traço de seu caráter feminino: ele embala como uma mãe” (BACHELARD, 2018, p. 136 - grifo do autor). Por isso, a água constitui-se o símbolo da fertilidade, fecundidade, vida, cura e milagres.

A Igreja Católica teve grande influência durante toda a Idade Média, regulando comportamentos sociais, culturais e religiosos. Grande parte das imagens e símbolos que nos chegaram são fundamentados na tradição bíblica e o mesmo ocorre com a água, pois, o texto da Sagrada Escritura que regulou a vida do homem e da mulher do medievo ensinou a relacionar a humanidade com a água, considerando a origem da vida; a relação com a sobrevivência; a relação com os rituais, em específico o Batismo; a saúde; a pureza e a juventude perenes. Inferimos que o fluxo da água nos indica o fluir da vida: nascimento e morte.

Em consulta ao Dicionário dos Símbolos, Chevalier e Gheerbrant (2015) esclarecem:

Na Bíblia, os poços no deserto, as fontes que se oferecem aos nômades são outros tantos lugares de alegria e encantamento. Junto das fontes e dos poços operam-se os encontros essenciais. Como lugares sagrados, os pontos de água têm papel incomparável. Perto deles, nasce o amor e os casamentos principiam. A marcha dos hebreus e a caminhada de todo homem na sua peregrinação terrena estão intimamente ligadas ao contato exterior ou interior com a água. Esta se torna, então, **um centro de paz e de luz, oásis** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 16-17 – grifos dos autores).

A água é constantemente citada nas Sagradas Escrituras, principalmente nas grandes narrativas históricas que marcaram o povo do Antigo e do Novo Testamento. Ela figura como símbolo do Espírito Santo, no Novo Testamento, transformando-se em força geradora de Deus que transforma o mundo. No Antigo Testamento encontramos no livro do Profeta Isaías, capítulo 44, versículos 2-4: “Assim fala o Senhor: ‘Eu vou derramar água sobre a terra sedenta e riachos sobre o solo ressecado”. Portanto, a água sempre esteve intrinsecamente valorizada aos contextos bíblicos e religiosos.

Retomando a citação de Bachelard, “A água é objeto de uma das mais valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza. Que seria da ideia de pureza sem a imagem de uma água límpida e cristalina, sem esse belo pleonasma que nos fala de uma *água pura*? A água acolhe todas as imagens da pureza”. (BACHELARD, 2018, p. 14 – grifos do autor). Ainda sobre esse aspecto, relata Rodríguez (2016):

El agua desempeña un papel fundamental en la liturgia y los ritos de la religión cristiana. En la Biblia, las aguas están presentes en importantes momentos de la relación entre Dios y los hombres; el Nuevo testamento refuerza esta relación con el renacimiento del hombre en el agua y en el Espíritu y con los distintos episodios de Jesús en relación al agua⁵³ (RODRÍGUEZ, 2016, p. 288).

Na criação do mundo, as águas são elementos fecundos de toda a vida criada e existente: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. [...] Haja um firmamento no meio das águas e que ele separe as águas das águas [...]”. No dilúvio, ela foi instrumento de castigo e purificação da humanidade pecadora e errante, ao mesmo tempo em que criou uma Aliança renovadora entre Deus e o restante da humanidade salva, a família de Noé. No relato sobre o dilúvio, a água representa a morte e a vida, mais tarde, nas palavras do rito do batismo, durante a celebração católica da Vigília Pascal: “Nas próprias águas do dilúvio prefigurastes o nascimento da nova humanidade, de modo que a mesma água sepultasse os vícios e fizesse nascer a santidade” (MISSAL ROMANO, p. 286).

No Antigo Testamento, o povo hebreu, durante a caminhada pelo deserto, sentiu sede e, Moisés, ao dialogar com Deus, ouve a seguinte ordem: “[...] leva contigo, na mão, a vara com que feristes

⁵³ A água desempenha papel fundamental na liturgia e nos ritos da religião cristã. Na Bíblia, as águas estão presentes em importantes momentos da relação entre Deus e os homens; o Novo Testamento reforça essa relação com o renascimento do homem na água e no Espírito e com os distintos episódios de Jesus em relação a água (RODRÍGUEZ, 2016, p. 288 – tradução nossa).

o Rio, e vai. Eis que estarei diante de ti, sobre a rocha (em Horeb); ferirás a rocha, dela sairá água e o povo beberá. Moisés assim fez na presença dos anciãos de Israel” (Êxodo 17, 5-6).

Do mesmo modo, na passagem do Mar Vermelho, o povo de Israel experimentando por intermédio da água a libertação da escravidão egípcia: “E tu, levanta a tua vara, estende a mão sobre o mar e divide-o, para que os israelitas caminhem em seco pelo meio do mar. [...] Estende a mão sobre o mar, para que as águas se voltem contra os egípcios, sobre os seus carros e cavaleiros” (Êxodo, 14, 16;26). Sobre esse trecho, José Aldazábal (1989) discorre:

[...] en el paso del Mar Rojo, el pueblo de Israel experimentó, a través del agua, la liberación de su esclavitud, convirtiéndose asimismo en figura del Bautismo; en la Vigilia Pascual, después de leer el episodio, el presidente dice en su oración: "el Mar Rojo fue imagen de la fuente bautismal, y el pueblo liberado de la esclavitud, imagen de la familia cristiana"; los bautizados, unidos al Cristo que atraviesa la muerte hacia la Vida definitiva, experimentan en sí mismos, por las aguas bautismales, el "éxodo", el tránsito desde la esfera del pecado a la de Cristo y su Vida⁵⁴; (ALDAZÁBAL, 1989, p. 123).

Retomando a questão do Batismo, considerado um rito significativo para o cristão, a água simboliza regeneração e purificação do homem, que abandona a velha vida da escravidão e assume a nova plenitude do Espírito Santo. Desse modo,

Para los cristianos, el agua del bautismo simboliza la conversión o la entrada a esa fe: con el agua se inicia el camino de la salvación a

⁵⁴ “Na passagem do Mar Vermelho, o povo de Israel experimentou, por intermédio da água, a libertação da escravidão, transformando-se igualmente em figura do Batismo; na Vigília Pascal, após ler o episódio, o sacerdote diz a oração: “O Mar Vermelho foi imagem da fonte batismal, e o povo libertado da escravidão, imagem da família cristã”, os batizados, unidos ao Cristo que atravessa a morte rumo à vida definitiva, experimentam em si mesmos, pelas águas batismais, o “éxodo”, a passagem da esfera do pecado para a de Cristo e sua vida” (ALDAZÁBAL, 1989, p. 123 – tradução nossa).

través de este primer sacramento, que santifica el agua, cura el alma y procura la eternidade⁵⁵ (RODRÍGUEZ, 2016, p. 288).

Ao longo da Idade Média, a Igreja Católica animou os fiéis para o batismo imediato aos recém-nascidos, não só para a motivação da salvação das almas, mas também para o corpo, intuindo que o rito, por meio da água salvífica, protegeria as crianças da elevada mortalidade infantil que atingia toda a Península Ibérica. Tal fato pode ser atestado por meio da imagem abaixo, a qual retrata o batismo de Isabela, filha do rei da França, Charles V.



Figura 17 – Batismo de Isabela, Filha de Charles V, da França – Século XIII – Grandes Chroniques de France, França, 1920.

No Novo Testamento, o simbolismo da água – apresentado no Antigo Testamento – concretiza-se de modo pleno. No rio Jordão, quando Jesus foi batizado por João Batista, realizou-se o protótipo do nosso atual batismo: o indivíduo é ungido pelo Espírito de Deus para a sua missão. Desse modo, com a figura de Cristo, a água, na Bíblia e nos rituais cristãos, também ganha significação expressiva, principalmente no rito batismal. Contudo, a água não estava presente somente no rito do Batismo. Ela era símbolo de outras

⁵⁵ Para os cristãos, a água do batismo simboliza a conversão ou a entrada para essa fé: com a água se inicia o caminho da salvação através deste primeiro sacramento, que santifica a água, cura a alma e procura a eternidade (RODRÍGUEZ, 2016, p. 288 – tradução nossa).

festividades e eventos cristãos. Nas festas matrimônias a verificamos no milagre realizado por Jesus nas núpcias (bodas) de Caná. O apóstolo João, no capítulo 2, versículos 1 a 12 relata que a água das seis talhas de pedra fora transformada em vinho, passagem bíblica utilizada, de modo intertextual, na CSM 23: *Esta é como Santa Maria acrescentou o vinno no tonel, por amor da bõa dona de Bretanna* (Esta é como Santa Maria acrescentou [colocou] vinho no tonel, por amor a uma boa senhora da Bretanha – CSM 23 – tradução nossa).



Figura 18 – Bodas de Caná – Domínio Público

No capítulo 4, João descreve o encontro de Jesus com a mulher samaritana, no poço de Jacó. Nesse episódio, Jesus se revela como sendo a água da vida; a água que sacia a sede eterna: “Aquele que bebe desta água terá sede novamente, mas quem beber da água que lhe darei, nunca mais terá sede” (João 4, 13).



Figura 19 – Encontro de Jesus com a Samaritana no poço de Jacó – Domínio Público

Ao revisitarmos as passagens bíblicas, a água apresenta, aparentemente, dois importantes aspectos que, a princípio, parecem contraditórios: a Vida e a Morte. Vida enquanto bênção de Deus, cura, graça advinda do alto. Morte concebendo caos, destruição e ausência. Porém, a morte e a destruição causadas pela água apontam-nos à vida, à ressurreição e ao ressurgimento de uma nova história e um novo caminho.

4.3 A água e seu significado na literatura da Idade Média: nas *Cantigas de Milagre*.

O relevante papel e simbolismo da água na literatura medieval manifesta-se nos muitos milagres realizados por mediação de diversas figuras de santos, mas o maior número de milagres está registrado nos versos das *Cantigas de Santa Maria*, realizados pela Virgem Maria. Os milagres realizados na Idade Média caracterizam-se pela demonstração de amor e piedade com os fiéis à Virgem, incluindo-se os animais. Dos elementos da natureza, destacam-se a água dos mares, rios, ribeiras e fontes, locais de parada ou de travessia, por barca ou por uma ponte. Considerados obstáculos ou meios de ligação, eram locais de conflito, de separação ou, ainda, lugares de encontro.

As viagens registradas na literatura medieval, principalmente nas *Cantigas de Santa Maria*, transpunham a dimensão de uma simples deslocação motivada por preocupações ou necessidades profanas que, por consequência, misturavam-se com objetivos espirituais e religiosos, incentivando o romeiro a participar de uma romaria, visando a possibilidade de obter perdão dos pecados e a salvação da alma.

Reportando-nos à Antiguidade Clássica, a água esteve correlacionada à saúde do corpo e da alma de forma integrada e equivalente. Essa concepção atinge o cristianismo medieval, no qual a saúde do corpo e da alma constituíram um todo indissolúvel. Por sua vez, o ocidente medieval compreendia a natureza como criação divina, na qual o ser humano, enquanto imagem e

semelhança de Deus, detinha o lugar de perfeita criatura, segundo a revelação bíblica. Desse modo, de conformidade com Díaz y Díaz (1974) “El santo...puso su mano sobre él, con lo que al instante no sólo devolvió al enfermo su anterior salud corporal sino que al tempo curó con sua sagrada oración las enfermedades de su alma” (DÍAZ Y DÍAZ, 1974, p. 97)⁵⁶.

Não era só pela religião que o povo da Idade Média considerava a importância da água no cotidiano. No *Guía Medieval do Peregrino*⁵⁷ há orientações para os peregrinos sobre o nome dos rios bons e daqueles que poderiam prejudicar a saúde dos romeiros. Nesse guia, encontramos avisos sobre uma fonte localizada na rua de Azabachería, em Santiago, cuja água corria abundantemente:

Estes son os ríos que hai desde Port de Cize e Somport ata Santiago. De Somport baixa un río, chamado Aragón, de auga saudable, que rega España. De Port de Cize, por outra banda, flúe un río saudable, que moitos chaman Runa, e que discorre por Pamplona. [...] Polo lugar chamado Lorca, pola zona Leste, discorre o río chamado Salado. Coidado con beber del, nin ti nin o teu cabalo, pois é un río mortífero! [...] Por Logroño discorre un enorme río, chamado Ebro, de augas boas e rico en peixes (GUÍA MEDIEVAL DO PEREGRINO, 1994, p. 83-84)⁵⁸.

⁵⁶ O santo ... colocou a mão sobre ele, com a qual ele não só restaurou instantaneamente ao doente a sua saúde física anterior, mas ao mesmo tempo curou as doenças de sua alma com sua oração sagrada (DÍAZ Y DÍAZ, 1974, p. 97 – tradução nossa).

⁵⁷ O chamado *Guía Medieval do Peregrino* é o último dos cinco livros que compõem o *Códice Calixtino*, o qual apresenta informações importantes para o peregrino que desejava ir a Santiago de Compostela. O estudo, a edição e a tradução da obra foi realizada por Xosé Eduardo López Pereira, cuja edição primeira foi publicada em 1993 pela Edicións Xerais de Galicia.

⁵⁸ Estes são os rios que têm desde Port de Cize e Somport até Santiago. De Somport existe um rio chamado Aragón, de água saudável, que rega a Espanha. De Port de Cize, por outro lado, flui um rio saudável, que muitos chamam de Runa, e que passa por Pamplona. [...] Pelo lugar chamado Lorca, pela zona Leste, corre um rio chamado Salado. Cuidado ao beber dele, nem ti e nem o teu cavalo, por é um rio mortífero! [...]

Inúmeros cenários são percorridos pelos fiéis e romeiros, nas romarias ou peregrinações, que assistiam e recebiam milagres pela fé na Virgem e nos santos. Destacam-se a água dos mares, rios e chuva como motivadores dos milagres, de acordo com registros das hagiografias, em específico dos santos do noroeste hispânico. Vale registrar que os mais antigos templos cristãos mantinham uma fonte ou “bacia” de pedra, no interior da igreja, contendo a conhecida ‘água benta’. Essa prática se expandiu, atingindo grande parte dos santuários, igrejas e ermidas, que mantiveram essas bacias, que também serviam da água benta para saciar a sede dos romeiros e pessoas em grande número que chegavam nas igrejas. Muitas dessas fontes foram reconhecidas pela tradição como milagrosas, explica Rodríguez: “[...] bien porque se tengan supuestas propiedades curativas, bien porque se hay obrado algún milagro a través de ellas⁵⁹” (RODRÍGUEZ, 2016, p. 306). Nesses casos, as fontes de água compõem o cenário de santidade do santuário, celebrando diversos rituais que têm a água como matéria essencial.

Em todo o mundo, as devoções marianas originam-se dos ritos pagãos antigos e dos cultos à divindade da água. A origem e a prática do uso da água benta, principalmente pelos católicos, explicam-se pelos ritos religiosos antigos. Ao utilizarem a água para o próprio benzimento, os fiéis abençoam outras pessoas com a água benta, curam doenças, afastam maus espíritos e benzem móveis e objetos. No Ritual de Batismo de Crianças há um esclarecedor relato:

[...] Ao longo da história da salvação vós vos servistes da **água** para fazer-nos conhecer a graça do batismo. [...] Olhai agora, ó Pai, a vossa Igreja e fazei brotar para ela a **água** do batismo. Que o Espírito Santo dê por esta **água** a graça de Cristo, a fim de que o homem e mulher,

Por Logrono corre um enorme rio, chamado Ebro, de águas boas e rico em peixes (GUÍA MEDIEVAL DO PEREGRINO, 1994, p. 83-84 - tradução nossa).

⁵⁹ [...] ou porque possuem supostas propriedades curativas, ou porque algum milagre fora realizado através delas (RODRÍGUEZ, 2016, p. 306 – tradução nossa).

criados à vossa imagem, sejam lavados da antiga culpa **pelo batismo renasçam pela água** e pelo Espírito Santo para uma vida nova. [...] E todos os que, pelo Batismo, forem sepultados na morte com Cristo, ressuscitem com ele para a vida (RITUAL DO BATISMO DE CRIANÇAS, p. 64 e 65 – grifos nossos).

Além do uso da água para os ritos católicos, de forma latente, temos o devocionismo mariano pelas águas. No Brasil, por exemplo, a imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, a padroeira do Brasil, apareceu no século XVIII, no rio Paraíba do Sul. A imagem retirada das águas representa o culto católico mariano mais importante do nosso país. Revela-nos a narrativa:

Foi em 1717 que uma imagem simples e quebrada transformou a fé de um povo, até receber o título de Padroeira do Brasil. Tudo começou quando os pescadores João Alves, Felipe Pedroso e Domingos Garcia foram encarregados de conseguir peixe para o banquete que a Vila de Santo Antônio de Guaratinguetá iria oferecer a Dom Pedro de Almeida e Portugal, o Conde de Assumar, que na época também era o Governador da Província de São Paulo e Minas Gerais, e estava visitando a região, no período de 17 a 30 de outubro de 1717. Foi após várias tentativas que os três pescadores tiraram das águas escuras do Rio Paraíba uma imagem de Nossa Senhora, que veio nas redes em dois pedaços: primeiro o corpo e, em seguida, rio abaixo, a cabeça. João Alves, Felipe Pedroso e Domingos Garcia, depois de colocar a imagem dentro do barco, puderam vivenciar a ação da Mãe de Deus. Os pescadores, que antes não tinham conseguido pescar nada, encheram as suas redes com uma quantidade abundante de peixes. Antes de levarem os peixes para o banquete, entregaram os pedaços da estátua a Silvana da Rocha Alves, esposa de Domingos, irmã de Felipe e mãe de João, que reuniu as duas partes com cera e a colocou num pequeno altar na casa da família, agradecendo a Nossa Senhora o milagre dos peixes⁶⁰.

⁶⁰ A informação encontra-se disponível no Portal A12: <https://www.a12.com/santuário/historia-de-nossa-senhora-aparecida-1717>.



Figura 20 – A Pesca Milagrosa – Museu de Cera Santuário Nacional de Aparecida – Aparecida – SP – Brasil, 2017.

Há outros lugares em que o culto mariano também se associa à água. Sobre essa afirmação, acrescenta Barros (2004, p.121) que, na Europa, ainda vigoram os antigos costumes pré-cristãos referentes ao culto da natureza. As pessoas ainda utilizam a água das fontes e poços para a cura de doenças, ao invocarem santos que fizeram milagres anteriores. “[...] Santa Clara para os problemas da visão, Santo Antônio para os problemas intestinais, Santo André contra a coqueluche e cada culto desses ligados a uma fonte. Há lugares nos quais as moças se ligam às fontes para conseguir um bom marido e filhos”.

Os ritos que envolvem o banho, seja para o batismo ou mesmo para a higiene, estão muito presentes na literatura medieval, e são cenários para os encontros amorosos. Sobre esse aspecto, discorre Juan Paredes (2010):

El agua — de los elementos que conforman el cosmos el que suscita mayor caudal de misterio y desbordada imaginación— fluye por todos los cauces de la lírica románica medieval. Las olas del mar Vigo cumplen una función localizadora del encuentro amoroso y simbolizan también la separación forzosa de los enamorados⁶¹ (PAREDES, 2010, p. 67).

⁶¹ A água – dos elementos que compõem o cosmos é a que suscita o maior fluxo de mistério e transborda imaginação – flui por todos os canais da lírica românica medieval. As ondas do mar de Vigo cumprem uma função localizadora do

Essa mesma água, por vezes, em textos das *cantigas de amigo*, torna-se interlocutora da donzela, a qual dialoga com as ondas do mar, indagando sobre a ausência do amigo (amado): “*Ondas do mar de vigo / se vistes meu amigo / e, ai Deus, se verra cedo?*”. Em outros momentos, sua função é exclusivamente contemplativa: “*E miraremos las ondas!*”. Nesse sentido, observamos que a temática da água, rio e mar, intimamente ligada às águas profundas, calmas ou tormentosas se faz presente nos textos e nas iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*.

Como já registrado, essas cantigas constituem uma das obras mais fascinantes do Medievo hispânico e, de forma geral, do Ocidente europeu. A água é um elemento muito presente nos versos e nas iluminuras. Sobre esse aspecto, atesta Juan Carlos Martín Cea (2016):

[...] **el agua** era un **elemento** sumamente **frecuente**, casi habitual, en un buen número de **los milagros** que se escenificaban en sus viñetas. Nos la encontramos, naturalmente, en todos los relatos que se desarrollan en el mar; aparece también, con plena naturalidad, en los paisajes rurales; podemos verla, a su vez, perfectamente integrada en los espacios y en los ambientes urbanos y, por supuesto, vuelve a ser de nuevo un ingrediente familiar en las estampa en las que se contempla el desarrollo de las actividades cotidianas de la población; es más, incluso los decoradores llegan a jugar con diferentes colores y tonalidades para dissociar, por ejemplo, los cursos fluviales de carácter estable – estampados siempre de color azul – de los arroyos, fuentes y pequeños surgentes – que aparecen, en cambio, de color pardo o marrón -. Así pues, la primera impresión, no por esperada, no hacía sino confirmar la **importancia esencial que el agua tenía en la vida diaria de las gentes de la Edad Media**⁶² (CEA, 2016, p. 153 – grifos nossos).

encontro amoroso e simbolizam, também, a separação forçada dos amantes (PAREDES, 2010, p. 67 – tradução nossa).

⁶² A água era um elemento sumamente frequente, quase habitual, em um bom número de milagres retratados nas vinhetas. Nós as encontramos, naturalmente, em todos os relatos que se desenrolam no mar; aparece também, com plena

Confirma-se, assim, a importância essencial que a água exercia na vida cotidiana da população da Idade Média. Revelada tanto nos textos poéticos quanto nas *Iluminuras*, reproduzem o cenário aquático. Tendo em vista a riqueza poética, a elegância e expressividade dos versos escritos em galego-português (a língua da literatura), as cantigas revelam a beleza e a graça da sonoridade do cancionero afonsino, a perfeição e a naturalidade das *iluminuras*. Conforme as palavras de Cea:

En cualquier caso, estamos, sin duda, ante una obra claramente excepcional, que resume y encarna magistralmente todos los valores más característicos de la rica tradición cultural medieval, fusionando además dentro de un mismo *corpus* música, poesía e imágenes; de hecho, es esa fantástica y perfecta combinación – que se presente articulada en bloques de diez canciones, organizadas, a su vez, en nueve poemas de carácter narrativo y uno, al final, en forma de loor – lo que convierte a las *Cantigas de Santa Maria* – y, especialmente, a los dos códices historiados, el *Códice Rico* y el *Códice de Florencia* – en un documento de utilidad incomparable para el estudio de la vida y de las costumbres de las gentes de la Edad Media⁶³ (CEA, 2016, p. 152 – grifos do autor).

naturalidade, nas paisagens rurais; podemos observá-la, por sua vez, perfeitamente integrada aos espaços e aos ambientes urbanos e, claro, volta a ser de novo um ingrediente familiar nas ilustrações em que se contempla o fluxo das atividades cotidianas da população; além disso, até mesmo os miniaturistas brincam com cores e tons diferentes para diferenciar, por exemplo, os rios, cujo curso das águas possuem caráter estável – ilustrado sempre com cor azul – dos córregos, fontes (nascentes) e pequenos lagos – que aparecem, transitando, entre as cores castanho ou marrom. Assim, a primeira impressão, não como esperada, apenas confirmou a importância essencial que a água possuía na vida cotidiana da população da Idade Média (CEA, 2016, p. 153 – tradução nossa).

⁶³ De qualquer forma, estamos, sem dúvida, ante uma obra claramente excepcional, que resume e encarna de forma magistral todos os valores mais característicos da rica tradição cultural medieval, fusionando dentro de um mesmo *corpus* música, poesia e imagens; de feito, essa é uma fantástica e perfeita combinação – que se apresenta de forma articulada em blocos de dez canções, organizadas, por sua vez, em nove poemas de caráter narrativo e uma, ao final, em forma de louvor – o que transforma as *Cantigas de Santa Maria* – e,

Ao examinarmos as iluminuras, fica evidente que os iluminadores utilizam diferentes cores e tonalidades para diferenciar cenas e episódios contidos nos versos, por exemplo, os cursos fluviais de caráter estável, estampados sempre na cor azul ou, ainda, as fontes e pequenos rios ilustrados com cores mais escuras. Cea esclarece que

No obstante, la prodigiosa habilidad de los miniaturistas y su afán por identificar con la mayor verosimilitud posible los distintos escenarios que representaban nos permiten descubrir un sinnfín de pequeños detalles de enorme valor para calibrar los usos sociales a los que se la sometía, sus diferentes formas de aprovechamiento y, sobre todo, las pautas culturales que por fuerza se establecían en su relación constante con dicho elemento⁶⁴ (CEA, 2016, p. 153).

Para ilustrar e exemplificar a importância da água nas CSM, a cantiga 48, cujo estudo aprofundaremos adiante, (*Esta é como Santa María tolleu a agua da fonte ao cavaleiro, en cuja herdade estava, e a déu aos frades de Monssarrad a que a el quería vender*⁶⁵), aborda um milagre ocorrido no Mosteiro de Monsserrat, na fase inicial de sua fundação, protagonizado por um poderoso cavaleiro que se negava permitir o acesso dos monges à fonte de águas claras, cuja nascente

especialmente, as do códices historiados, o *Códice Rico* e o *Códice de Florencia* – em um documento de utilidade incomparável para o estudo da vida e dos costumes das gentes da Idade Média (CEA, 2016, p. 152 – tradução nossa).

⁶⁴ Não obstante, a prodigiosa habilidade dos miniaturistas e sua ânsia por identificar com maior verossimilhança possível os distintos cenários que representavam, permite-nos descobrir um sem fim de pequenos detalhes de enorme valor para calibrar os usos sociais aos quais foi submetido, as diferentes formas de aproveitamento e, sobretudo, as pautas culturais que por força se estabeleciam em sua relação constante com dito elemento (CEA, 2016, p. 153 – tradução nossa).

⁶⁵ Esta é como Santa Maria retirou do cavaleiro a água da fonte, pois este queria vendê-la aos frades e a devolveu aos frades de Monsserrat, pois verdadeiramente a eles pertencia (METTMANN, CSM, 48 – tradução nossa).

localizava-se na parte alta do monte (*Monssarraz éste chamado / o logar u é a fonte / saborosa, grand' e crara, / que naç' encima dun monte*⁶⁶).

Narram os versos que o cavaleiro não permitia o acesso dos monges à fonte dentro de suas terras, se os religiosos não pagassem pela água que levavam. O único acesso à água era a fonte do cavaleiro, porque no mosteiro não havia água e os monges não tinham como pagar pela água que buscavam. Temerosos que o abastecimento de água ao mosteiro fosse suprimido, os monges decidem pedir auxílio à Virgem Maria. Comovida pelo desespero, tristeza e orações dos monges, a Virgem decidiu secar a fonte da propriedade do cavaleiro, transferindo-a para o monastério. Assustado e admirado pelo ocorrido, o homem reconheceu o milagre e, arrependido, transferiu as suas terras para os monges, como forma de recompensa pelo mal que realizara durante muito tempo.

Na cantiga, ficou manifesto o papel e a importância da água para os mais pobres e também para grande parte das atividades econômicas do período. As CSM registram importantes detalhes sobre esse elemento essencial, em especial, quando no teor dos versos as fontes e os mananciais são (ou deveriam ser) utilizados para o abastecimento do povo, quando a fonte se localiza em terrenos particulares de difícil acesso, como a necessidade dos monges. Além disso, rios, lagos e o mar eram indispensáveis para a pesca, para os meios e métodos de transportes, bem como outros sistemas de pesca desenvolvidos na época, conforme exemplificaremos, mais adiante, nas cantigas 95 e 183.

Nos monastérios e conventos, o consumo de pescado teve grande importância, uma necessidade inerente ao modo de vida dos religiosos, principalmente dos numerosos dias em que o consumo de carne estava proibido pelas regras da Igreja, nas diferentes ordens religiosas.

⁶⁶ Monserrat era chamado o lugar em que havia uma fonte grande de água saborosa e clara que nascia no alto de um monte (METTMANN, CSM 48 – tradução nossa).

Outro aspecto presente nas *Cantigas de Santa Maria* é o relativo uso simbólico da água nos rituais religiosos e na administração dos sacramentos. Além do conteúdo alegórico e do impacto direto no imaginário medieval, as cenas relatadas sobre os batismos apresentam conversões de judeus e de mulçumanos, que já habitavam na Península Ibérica.

No próximo item, tratamos da análise dos textos poéticos e das iluminuras das *Cantigas de Santa Maria*.

4.4 A água e os milagres da Virgem Maria em cantigas e iluminuras

Ben guarda Santa Maria pela sa virtude
sas relicas per que muitos receben saude⁶⁷ (CSM 257).

As *Cantigas de Santa Maria* constituem um testemunho de experiência religiosa, espiritual, cultural e social que identificam o homem e a mulher medieval. Os textos poéticos e as iluminuras traduzem os sentimentos e os gestos devocionais do povo do século XIII. Os elementos naturais, em específico a água, descritos nos textos poéticos e nas iluminuras apresentam e revelam-nos a fonte geradora de vida e a energia da fecundidade da terra e dos seres viventes.

Há de se mencionar que nem sempre o tema água aparecerá de forma explícita no texto poético. Nas cantigas que selecionamos, a água está presente nos versos de forma implícita, cuja aparição, função e simbologia será atestada e confirmada pela iluminura. Desse modo, afirma CEA (2016, p. 154): “[...] los minuciosos trabajos de los miniaturistas nos sirven, a su vez, para conocer com certo detalle las principales funciones del agua⁶⁸”.

⁶⁷ Por sua virtude, Santa Maria muito bem protege as relíquias que trazem saúde para muitos (METTMANN, CSM 257 – tradução nossa).

⁶⁸ Os minuciosos trabalhos dos miniaturistas nos servem, por sua vez, para conhecer, com certos detalhes, as principais funções da água (CEA, 2016, p. 154 – tradução nossa).

Diante do exposto, é importante ressaltar que levamos em consideração não apenas o texto poético, mas a narrativa expressa nas iluminuras, tendo em vista que essa narrativa não-verbal apresenta detalhados e ricos dados que, por vezes, não estão presentes no texto poético. O objetivo primeiro da *cantiga* é a divulgação dos milagres realizados pela Virgem e, por consequência, a divulgação do culto mariano promovido ao longo do reinado de Dom Afonso X. Todavia, limitamos o nosso estudo às vinhetas que retratam a água.

De forma indireta, no texto poético, o elemento água se encontra no mar, nos mosteiros, nas fontes, nas paisagens rurais, além de, por vezes, integrar-se aos espaços urbanos, tornando-se um elemento crucial para o comércio, a navegação, a construção civil, no cuidado com os animais e plantações e, principalmente no Batismo, considerando que, como afirma Baschet (2006, p. 374), o homem medieval, em toda sua complexidade, era compreendido na oposição bem e mal, verdades impostas pela Igreja, justificando a ideia que a água batismal era o condutor da purificação da lama e do corpo e da salvação do pecado.

Diante do que discutimos anteriormente, concretizamos o tema nas leituras dos textos poéticos e nas iluminuras a seguir, agrupando as cantigas e as iluminuras em sete temas, de acordo com a função e o simbolismo da água. A saber:

- 1) A água dos mosteiros e suas implicações aos monges;
- 2) A água do Batismo e da conversão ao cristianismo;
- 3) As águas do mar e dos rios: perigo, salvação e consequências;
- 4) As águas das chuvas e das tempestades;
- 5) A água das fontes e a purificação dos fiéis;
- 6) A água da pesca milagrosa – a intervenção da Virgem Maria;
- 7) A água e o milagre da transformação em vinho.

4.4.1 A água dos mosteiros e suas implicações aos monges – CSM 48 e 103

Há um número expressivo de *Cantigas de Santa Maria* que apresentam monges, monjas, mosteiros e ordens religiosas. Os mosteiros e conventos exercem papel de suma importância ao longo da Idade Média, pois a influência por eles exercida extrapolaram os aspectos puramente religiosos e espirituais. As escolas existentes no interior dos mosteiros eram efetivas e organizadas, pois buscavam preparar os noviços para a vida monástica, tendo em vista que precisavam saber ler e escrever para que pudessem ter acesso às Sagradas Escrituras, Liturgia das Horas entre outros. Nesse sentido, inferimos que havia uma necessidade ampla da utilização da água no ambiente monástico: limpeza, higiene, preparação dos alimentos, irrigação dos pomares e o cuidado para com o rebanho. Sem contar, ainda, com o pescado. Sobre esse aspecto, Juan Antonio Prieto Sayagués (2016, p. 87) discorre que “El agua tuvo un carácter marcadamente simbólico en los monasterios, a través del cual, se generó una imagen y proyección social de prestigio⁶⁹”.

Diante do exposto, passemos a analisar a temática, observando os milagres realizados tendo a água como elemento primordial aos feitos miraculosos da Virgem. A **CSM 48** relata um milagre ocorrido no Mosteiro de Monsserrat (ou Monssarad), na fase inicial de sua fundação. A história já relatada anteriormente é protagonizada por um poderoso cavaleiro que não permitia o acesso dos monges à fonte de águas claras, cuja nascente localizava-se no interior da propriedade do homem, na parte alta do monte (*Monssarraz éste chamado / o logar u é a fonte / saborosa, grand' e crara, / que naç' encima dun monte*⁷⁰).

⁶⁹ A água teve um caráter marcadamente simbólico nos mosteiros, através da qual se gerou uma imagem e projeção social de prestígio (SAYAGUÉS, 2016, p. 87 – tradução nossa).

⁷⁰ Monsserrat ou Monssarad era chamado o lugar em que havia uma fonte grande de água saborosa e clara, que nascia no alto de um monte (METTMANN, CSM 48 – tradução nossa).

A cantiga relata-nos, em tom narrativo, que a fonte estava localizada em Monssarrad, no alto de um monte. A dificuldade para obter a água deixou os monges tristes e chorosos, desanimando-os até para entoarem o canto nas horas canônicas (*en gran coita estava, / que non cantavan as oras / e andavan mui chorosos*).

Nos versos, observamos que o cavaleiro não permitia o acesso dos monges à fonte dentro de suas terras, exigindo dos religiosos o pagamento pela água que levavam. O único acesso à água era a fonte desse cavaleiro, o qual exigia, dos monges, altos valores. Temerosos que o abastecimento do mosteiro cessasse, tendo em vista que o monastério não possuía reservatório de água ou nascentes, os monges decidiram pedir auxílio à Virgem Maria. Os religiosos, humildemente, adentraram à igreja de Nossa Senhora de Monssarrat, clamando à Virgem Santa Maria que tivesse pena deles e não os deixassem morrer de sede: “[...] *Ai Santa Maria, / a nos sa coyta veede, / E con Deus, o vosso Fillo, / que tudo pode, pōede / Que nos dé algun consello, / que non moiramos de sede*”⁷¹.

Após fervorosas orações dos religiosos, a Virgem Santa, comovida pelas enormes dificuldades que passavam os monges, optou, então, por realizar um milagre: mudou a fonte de lugar, tirando-a do domínio do cavaleiro e colocando-a na propriedade do mosteiro. Os monges, a partir daquele momento, passaram a ter água em abundância: “[...] *Pois ssa oraçon fezeron, / A Sennor de piedadel / fez que sse cambiou a fonte / ben dentro na sa erdadel / dos monges, que ant’avian / da água gran soidade, / e des ali adeante / foron dela avondosos*”⁷².

Assustado e admirado pelo ocorrido, o cavaleiro reconheceu que se tratava de um milagre e, arrependido, transferiu as suas terras para os monges, como forma de recompensa pelo mal que lhes causara durante muito tempo: *Pois viu o cavaleiro / que ssa font’ assi perdera / por*

⁷¹ Ai Santa Maria, vede a nossa dor e com Deus, e o vosso Filho, que tudo pode, dê-nos algum conselho (socorro) para que não morramos de sede (METTMANN, CSM 48 – tradução nossa).

⁷² Após a oração, a Senhora de Piedade fez com que a fonte mudasse de lugar, colocando-a no interior da propriedade dos monges. A partir daquele momento havia abundância de água (METTMANN, CSM 48 – tradução nossa).

*prazer da Groriosa, / que lla aposto tolera, / deu a erdad' u estava / a fonte ond' el vendera / a agu' àquele convento, onde pois foron viçosos*⁷³.

Nos versos da cantiga, o papel e a importância da água ficaram evidentes. Assim como atesta Bachelard (2018, p. 17), “[...] a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa”. Ela não é propriedade dos ricos, pertence também aos mais pobres. As fontes e os mananciais eram (ou deveriam ser) utilizados para o abastecimento do povo. Historicamente, a água também era fundamental para grande parte das atividades econômicas do período. Quando ela se localizava em terrenos particulares de difícil acesso, conforme a necessidade das pessoas e dos monges, recorriam à Virgem em orações, clamando por uma solução.

Além das necessidades diárias, rios, lagos e mar eram indispensáveis para a pesca, assim como os meios e métodos de transportes e outros sistemas de pesca desenvolvidos na época, conforme revela-nos as cantigas 95 e 183. No que se refere aos mosteiros e conventos, o consumo de pescado teve grande importância, uma necessidade inerente ao modo de vida dos religiosos nas diferentes ordens religiosas, principalmente dos numerosos dias em que o consumo de carne estava proibido pelas regras da Igreja⁷⁴.

A iluminura que acompanha a CSM 48 é composta por seis vinhetas sequenciais, conforme podemos observar na imagem a

⁷³ Pois viu o cavaleiro que perdera a sua fonte, pelo milagre da Gloriosa Virgem, / que em boa hora ela tirara / deu a propriedade onde estava / a fonte que vendera a água àquele convento, onde pois foram felizes (METTMANN, CSM 48 – tradução nossa).

⁷⁴ É tradição da Igreja Católica, durante os quarenta dias do Tempo da Quaresma e na Sexta-feira Santa, o não consumo de carne vermelha, substituindo-a pelo peixe. Além disso, em algumas comunidades religiosas, abster-se de carne vermelha às quartas e sextas-feiras, ao longo do ano, faz parte das regras e costumes internos.

seguir. Analisaremos as vinhetas um, dois, três e quatro da iluminura, pois estas relatam o objeto de nossa análise: a água.



Figura 21 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 48 – F71v

Na primeira vinheta, conforme imagem a seguir, a fonte de água encontra-se localizada nas pedras ao lado de uma grande e frondosa árvore (*o lugar u é a fonte / saborosa, grand' e crara, / que naç' encima dun monte*). O cavaleiro, proprietário da fonte (*que era dun cavaleiro*), como um guardião, está montado em seu belo cavalo, segurando uma grande lança.



Figura 22 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 48 – F71v

Na segunda vinheta, o miniaturista repete a paisagem na mesma posição: o cavaleiro continua próximo à árvore e à fonte, tendo em mãos a lança, acrescentando, porém, os monges carregando as vasilhas de água nas mãos e nos ombros, após pagar o cavaleiro, retornando ao mosteiro (*e d'outra parte de fronte / avia un mōesteyro / de monges religiosos*).



Figura 23 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 48 – F71v

Nessa imagem, há várias cabras montanhesas, indicando a riqueza e as posses do dono do terreno onde estava a fonte. Observa-se a predominância das cores azul (para a água), verde (vegetais/árvores), branco (roupa dos monges) e vermelho (veste do cavaleiro).

A terceira vinheta faz alusão à quinta e sexta estrofes da cantiga, momento em que os monges se encontram no interior do Santuário (*poren todos na eigreja / entraron*), diante do altar de Nossa Senhora de Monssarrat, para suplicar-lhe a mudança de situação, porque, muitas vezes, ficavam privados da água por falta de dinheiro.



Figura 24 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 48 – F71v

Os clérigos, em oração, posicionam-se ajoelhados e prostrados diante do altar da Virgem. O miniaturista descreve o exterior do Santuário: a porta de entrada e o sino. No interior, estão os arcos, o candelabro e a imagem da Virgem com o Menino Jesus ao colo, sempre à direita do quadro. Ao fundo, os telhados das casas da vila.

A quarta vinheta aponta-nos a resposta da Virgem às orações dos monges – o milagre foi realizado (*Pois ssa oraçon fezeron, / a Sennor de piadade / fez que sse cambiou a fonte*). No primeiro plano do quadro, estão os monges admirando a fonte que fora transportada para o terreno do mosteiro (*ben dentro na sa erdade / dos monges*).



Figura 25 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 48 – F71v

Um dos religiosos ajoelha-se diante da fonte, recebendo a água em suas mãos, enquanto os demais, de mãos postas, agradecem à

Virgem de Monssarrat o milagre recebido. Ao fundo, duas árvores completam o ambiente de alegria e felicidade dos monges.

Outros elementos constituem a narrativa visual da *CSM 48*, como a presença da natureza representada pelas árvores, com predominância da cor verde, – a cor da temperança, do equilíbrio, da esperança (vinhetas 1, 2 e 4) –, indicando-nos a harmonia presente entre a natureza e aqueles que dela necessitam para a sobrevivência. Além disso, notamos as cores vermelho (que indica o poder – principalmente na vestimenta do cavaleiro, no altar e no manto da Virgem Maria) e azul (referência à água e ao manto da Virgem Maria – representando a santidade e a obra benéfica da natureza).

Prosseguindo a análise, o segundo texto que faz referência aos milagres realizados em favor dos monges é a *CSM 103*: *Como Santa Maria fez estar o monge trezentos anos ao canto da passaria, porque lle pedia que lle mostrasse qual era o ben que avian os que eran en Paraiso*. De acordo com Ângela Leão (2011), “o conteúdo dessa cantiga é uma lenda que tem sido objeto de várias narrativas, em épocas diversas, por diferentes autores, como, para citar apenas um, o Padre Manuel Bernardes (1644-1710) em *Pão partido aos pequeninos*⁷⁵”.

A *CSM 103* oferece-nos como protagonista um passarinho (passarinna), cuja origem não é revelada, mas que durante a narrativa do texto poético aparece e desaparece misteriosamente.

⁷⁵ *Pão partido em pequeninos* é o nome exato da obra em Língua Portuguesa. A primeira publicação se deu no ano de 1696, tendo como autor o Padre Manuel Bernardes (1644-1710) membro da Congregação do Oratório de São Filipe de Néri, em Lisboa. O texto é um breve tratado espiritual que apresenta instruções aos fiéis católicos em relação a fé e aos bons costumes. Vejamos um trecho da referida obra: **O HOMEM DE 300 ANOS** – Estando os religiosos de certo mosteiro rezando as horas canonicas, um d’elles, que mais attentamente acompanhava a oração vocal com a meditação interior, reparando no verso do psalmo oitenta e nove, onde se diz que mil annos, diante de Deos, são como o dia de hontem, que passou, desejou penetrar o espirito d’esta admiravel sentença, e acabado o coro, entrou para a cerca solitario, e pensativo sobre o ponto; qando de entre a espessura do arvoredo ouviu cantar um passarinho, cuja modulação era tão varia, tão seguida, tão suave, tão saudosa, que o religioso, esquecido de tudo o mais, se assentou mui de proposito a ouvi-la. [...] e o fez viver trezentos annos (BERNARDES, 1656, p. 171-172).

As cantigas afonsinas sempre apresentam no argumento inicial o motivo que será tratado na cantiga, em tom narrativo para relatar, por exemplo, na cantiga 103, como Santa Maria fez um monge ficar ouvindo o canto de um passarinho, no jardim do mosteiro, durante trezentos anos.

Devoto à Santa Maria, o religioso pedia incessantemente que a Virgem lhe mostrasse qual era o bem que recebiam os que estavam no paraíso: *Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarinna, porque lle pedia que lle mostrasse qual éra o ben que avian os que éran en Paraíso* (CSM 103). A resposta encontra-se no refrão, o Paraíso será dado a todos aqueles que bem servem à Virgem Maria: *Quen a Virgen ben servirá / o Paraíso irá* (CSM 103).

Na primeira estrofe, o trovador anuncia que contará um grande milagre que a Virgem fizera a um monge, o qual rogava incessantemente para que lhe fosse mostrado o bem que há no Paraíso, retomando aquilo que já havia sido expresso no argumento inicial da cantiga, quem a Virgem bem serve, o Paraíso lhe será dado:

E daquest' un gran miragre
vos quér' éu óra contar,
que fezo Santa Maria
por um monge, que rogar
l'ía sempre que lle mostrasse
qual ben en Paraís'á

*Quen a Virgen ben servirá
a Paraíso irá.*

(METTMANN, CSM 103)

E agora quero vos contar
um grande milagre que realizara
Santa Maria
a um monge que rezara
para que ela mostrasse para ele
o bem que há no Paraíso.

*Quem bem servir a Virgen
ao Paraíso irá.*

(METTMANN, CSM 103 –
tradução nossa)

Além do desejo de saber sobre o bem que havia no Paraíso, na segunda estrofe, o monge pede à Virgem que lhe desse a oportunidade de realizar o seu sonho antes que morresse. A Virgem, atendendo ao pedido do monge, levou-o ao jardim do

convento, no qual, muitas vezes, já estivera. Entrando no jardim, conforme narram a terceira e a quarta estrofes, o monge encontrou uma fonte de água muito clara e bonita. Sentou-se ao lado da fonte, lavou as mãos, purificando-se, antes de renovar o seu pedido à Virgem Maria. Em seguida, interrogou-a perguntando-lhe se ali ele veria o bem e o prêmio (*galardôn*) existentes no Paraíso, antes que dali saísse:

E que o viss' en sa vida / ante que fosse morrer.

E porend' a Groriosa / vedes que lle foi fazer:

fez-lo entrar en ùa órta / en que muitas vezes já

Quen a Virgen ben servirá a Paraíso irá.

Entrara; mais aquel día / fez que ùa font' achou

mui crara e mui fremosa, / e cab' ela s' assentou. E pois lavou mui ben sas mãos, / diss': "Aí, Virgen, que será

Quen a Virgen [...]

Se verei do Paraíso, / o que ch' éu muito pidí,
algún pouco de séu viço / ante que sáia daqui,
e que sábia do que ben obra / que galardôn averá?"

Quen a Virgen [...]

(METTMANN, CSM 103)

E o que o visse em vida / antes de morrer

E vendo a Gloriosa / o que ele foi fazer

fez com que entrasse no jardim / em que muitas vezes já entrara.

Quem a Virgem bem servir ao Paraíso irá.

Mas naquele dia, / encontrara uma fonte

muito clara e muito bela / e perto dela se sentou. lavou bem as mãos e disse: / "Ai, Virgem será

Quem a Virgem [...]

que verei do Paraíso, / como eu lhe pedi
algum pouco do seu viço / antes que daqui saia,
e saberei, do que bem que vive, / e do prêmio que lá terá?

Quem a Virgem [...]

(METTMANN, CSM 103 – tradução nossa)

Ao encerrar a oração, conforme os versos da quinta estrofe, o monge ouvira o cantar de um pássaro (*oiu ua passarinna*). O canto era tão belo e envolvente que ele se esqueceu de tudo, interessando-se apenas pelo canto do pássaro: “*Tan tóste que acabada / ouv’ o monj’ a oraçôn, / Oiu ua passarinna / cantar lógu’ en tan bon son, / que se escaeceu sendo / e cantando sempr’ alá*” [...] (CSM 103). Dessa feita, Bachelard (2018, p. 30), atesta que “o poeta pede-nos para nos associarmos o mais estreitamente possível a essas águas que delegamos à contemplação do que existe”.

De acordo com a sexta estrofe, o monge, em seu deleite ao canto do pássaro, permaneceu naquele local por longos trezentos anos, apesar de pensar que ali não estivera por tanto tempo: “*Atán gran sabor avía / daquel cant’ e daquel lais, / que grandes trezentos anos / esteve assí, ou mais, / cuidando que non estevéra / senôn pouco, com’ está*” [...] (CSM 103).

Na sétima estrofe, o passarinho parte daquele local, deixando o monge muito pesaroso e triste, desejando, também, voltar ao convento para alimentar-se, pois chegara a hora da refeição: “*Des i foi-s’ a passarina, / de que foi a el mui gréu, / e diz: “éu daquí ir-me quero, / ca oi mais comer querrá* [...]” (CSM 103). Partindo logo daquele jardim, conforme os versos da oitava estrofe, ao chegar a entrada do mosteiro, encontrou um grande portal que nunca vira. Ao deparar-se com aquela situação, assusta-se e pede à Virgem Maria que o salve, alegando que aquele não era o seu mosteiro e indaga qual seria o seu fim a partir de então: “[...] *E foi-se logo / e achou un gran portal / que nunca vira, e disse: / “Ai, Santa María, val! Non é est’ o méu mōesteiro, / pois de mi que se fará?*” [...] (CSM 103).

Afastando-se do local, conforme revela-nos a nona estrofe, o religioso adentra à igreja. Quando os demais monges que ali habitavam o viram, ficaram amedrontados e o encaminharam ao Prior do mosteiro para interrogá-lo, conforme relatam os versos da décima estrofe. Nesse diálogo, o monge narra ao Prior o que havia acontecido quando fora visitar o jardim do convento e que perdera a noção do tempo, ouvindo o suave canto de um pássaro. Confirmam os versos:

Des i entrou na eigreja, / e
ouverón gran pavor / os monges
quando o viron, / e demandou-ll'
o prior, / dizend': "Amigo, vós
quen sodes / ou que buscardes
acá?" [...]

Diss' el: "Busco méu abade, / que
agor' aquí leixei, / e o prior e os
frades, / de que mi agora quitei /
quando fui a aquela órta; / u séen
quen mio dirá?" [...]

(METTMANN, CSM 103)

Em seguida, entrou na Igreja, e
tiveram grande pavor / os monges
quando o viram. Então,
perguntou-lhe o prior: / "Amigo,
quem sois vós? O que buscais
aqui?"

Disse ele: "procuro o meu abade,
que deixei há pouco aqui / e o
prior e os frades, de quem há
pouco me afastei quando fui
àquele jardim. / Onde estão?
Quem poderá me responder?"

(METTMANN, CSM 103 –
tradução nossa)

Na décima primeira estrofe, os religiosos, ao ouvirem o relato, tiveram-no por louco ("*Quand' est' oiú o abade, / teve-o por de mal sen, [...]*"), mas, ao refletirem melhor sobre o acontecido, concluíram que a Virgem realmente fizera um grande milagre e maravilharam-se com o que Deus havia realizado na vida daquele monge. Passaram, pois, a louvar grandemente Maria, não somente pelo milagre, mas por compreenderem que tudo o que se pede a Deus por meio de sua intercessão realiza-se, conforme registro na décima terceira estrofe, a qual encerra o texto poético:

[...] mais des que soubéron ben /
de como fora este feito, / disséron:
"Quen oirá

Nunca tan gran maravilla / como
Déus por este fez / polo rogo de sa
Madre, / Virgen santa de gran
prez! / e por aquesto a loemos; /
mais quena non loará [...]

[...] mas quando bem souberam /
como tudo aconteceu, / disseram:
"Quem ouvirá

jamais tão grande maravilla /
como Deus por este fez / a pedido
de sua Mãe, Virgem Santa, de
grande honra? / e nós a louvemos
por isso. Mas quem não a louvará?

Mais d'outra cousa que seja? / Ca,
par Déus, gran dereit' é, / pois
quanto nós lle pedimos / nos dá
séu Fill', a la fé, / por ela, e aqui nos
mostra / o que nos depois dará".

(METTMANN, CSM 103)

Mais do que qualquer outra coisa?
Por Deus, justo é, / pois quanto a
ela pedimos nos dá seu Filho,
tende fé, / e aqui na terra ele nos
mostra o que depois dará.

(METTMANN, CSM 103 –
tradução nossa)

Em relação ao espaço sagrado – o jardim – a fonte d'água se torna o primeiro elemento da sacralidade do local. Como afirma Leão (2007, p. 74), “um lugar de pureza e também de transformação”. Reiterando as afirmações de Borges Filho (2007), o espaço é concebido como condição do mundo ou como atributo de Deus, tendo em vista que nessa fonte o monge lava as mãos, purificando-se antes do seu contato com o celeste, vivendo uma nova experiência: o conhecimento da eternidade libertadora, a qual vive por mais de trezentos anos sem se dar conta dessa passagem do tempo.

O espaço sagrado dos mosteiros e santuários dedicados à Virgem Maria confirmam a explicação de Borges Filho (2007): “a literatura nada mais é que a investigação do homem e suas relações com o mundo”. Ou seja, o espaço poético, por meio da sacralidade, está ligado de forma intensa à religiosidade do povo medieval: o homem e a mulher do século XIII viviam a sua fé nos ritos e manifestações de forte carga emocional, aproximando-o de um mundo divino.

Nesse sentido, as iluminuras extraídas dos Códices constituem uma forma não verbal de se conceber a leitura das narrativas poéticas de Afonso X. A autoria das imagens é anônima, considerando que, no *scriptorium* real, o trabalho era realizado em conjunto e atribuído aos colaboradores do Rei. As iluminuras, além de apresentarem uma relação intrínseca com o texto verbal, também revelam a leitura e a interpretação do artista, o modo de pensar, agir e as crenças do povo do século XIII, tal como exemplifica a iluminura a seguir.



Figura 26 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 103 – F 148v

Composta por seis vinhetas sequenciais, a iluminura detalha ricamente os acontecimentos narrados na *Cantiga* 103. Porém, daremos destaque à vinheta 2. Nesta, cuja correspondência literária está expressa na segunda estrofe da *cantiga*, o monge já se encontra no jardim, ao ar livre ([...] *fez-lo entrar en ua órta / en que muitas vezes já*). No exterior do mosteiro, a paisagem apresenta relva, árvores verdes frondosas e flores coloridas, que ilustram e emolduram a cena narrada na terceira estrofe.



Figura 27 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 103 – F 148v

Não se trata de uma simples horta (jardim), mas de um belo ambiente para meditação conventual. É nesse clima que o monge recebe a recompensa pela sua fé na figura da Virgem. Nesse espaço, calmo e tranquilo, ele encontra a fonte clara e formosa, antes nunca vista, senta-se ao lado e lava as mãos, purificando-se ([...] *mais aquela d'ál fez que ua font' achou / mui crara e mui fremosa, / e cab' ela s' assentou.*). Ocorre uma transformação naquele local: o jardim do convento torna-se um espaço sagrado e o ato de lavar as mãos nas águas límpidas da fonte é simbólico – ela tem a função de purificar a passagem da terra ao Paraíso. A cena rememora o *Éden*⁷⁶ através do silêncio, tranquilidade e paz. Ouve-se apenas o canto suave do passarinho.

A iluminura apresenta expressiva riqueza de detalhes. Há o predomínio recorrente do azul, do verde e do vermelho, cores que, respectivamente, indicam a santidade, a esperança e o poder. Por sua vez, o contorno das miniaturas apresentam os símbolos do reinado de Afonso X: o leão e o castelo, respectivamente, os reinos espanhóis de Leão e Castela. Há crucifixos azuis e vermelhos, entremeados pela cor verde.

Após analisarmos as cantigas que abordam a presença da água nos mosteiros e na vida cotidiana dos monges, passemos a analisar outro aspecto simbólico e significativo abordado pelos textos poéticos e iluminuras: a água presente no Batismo e no processo de conversão dos não-cristãos.

4.4.2 A água do Batismo e da conversão ao cristianismo – Cantigas 25, 107, 167 e 205

O uso simbólico da água nos rituais religiosos e na administração dos sacramentos é recorrente nas *Cantigas de Santa Maria*. Sobre esse aspecto, explica CEA (2016):

⁷⁶ De acordo com a tradição judaico-cristã, trata-se do “jardim de Deus”, também chamado de Paraíso, descrito nos livros bíblicos. Trata-se de um ambiente repleto de árvores e águas (cf. Gênesis 13,10; Ezequiel 31).

[...] en este sentido, sobresalen particularmente, por su flerte contenido alegórico y por su impacto directo en el imaginário colectivo, las escenas que aluden a los bautismos realizados tras las conversiones tanto de judíos como de mulsumanes; también aquí disponemos, de nuevo, de vários ejemplos al respecto, aunque ciertamente llama la atención que la mayor parte de las veces los conversos sean precisamente figuras femininas⁷⁷ [...] (CEA, 2016, p. 164).

Um dos sentidos do sacramento do Batismo, em específico para a cultura medieval, é a introdução do indivíduo à religião cristã. O Batismo é considerado pela Igreja Católica⁷⁸ um rito de passagem do pecado para a salvação, do paganismo para o cristianismo. A água utilizada simboliza a purificação do ser humano diante de Deus.

A *CSM 25* (*Esta é como a imagen de Santa María falou en testimonio ontr' o crischão e o judeu*⁷⁹) relata a história de um cristão que gastara todas as suas economias em boas ações e, por isso, rogara a várias pessoas que lhe concedesse um empréstimo. Sem sucesso, recorreu a um judeu que lhe emprestou a soma, mas exigiu, em contrapartida, garantia. Foi então que o cristão ofereceu Jesus Cristo e a Virgem Maria como fiadores do empréstimo, aceitando, o judeu, a proposta. Na presença de algumas testemunhas, o cristão colocou as mãos sobre a imagem e jurou que pagaria a dívida no prazo. Fiel devoto da Virgem, rogou-lhe que, caso não conseguisse quitar a dívida, que intercedesse por ele.

⁷⁷ [...] nesse sentido, se sobressaem, particularmente, por seu forte conteúdo alegórico e por seu impacto direto no imaginário coletivo, as cenas que aludem aos batismos realizados através das conversões tanto de judeus como de mulçumanos; também, aqui, dispomos, de novo, de vários exemplos ao respeito, apesar de que, certamente, o que chama a atenção é que a maior parte das vezes os convertidos são mulheres [...] (CEA, 2016, p. 164 – tradução nossa).

⁷⁸ Referimo-nos ao Batismo realizado pela Igreja Católica, tendo em vista ser esta a religião oficial do reinado de Afonso X, haja vista a presença da religião mulçumana e do judaísmo.

⁷⁹ Esta é como a imagen de Santa Maria falou testemunhando a favor do cristão e contra o judeu (METTMANN, CSM 25 – tradução nossa).

Com o passar do tempo, os negócios do cristão foram melhorando e chegara o momento de pagar a dívida. Estando longe do local em que se encontrava o judeu, o cristão encheu um baú com o dinheiro devido e jogou-o ao mar, rogando a Deus que levasse a caixa ao destino (*Ai, Deus, tu o guia. / Dizend' est', en mar la meteu; / e o vento moveu as ondas, / e outro dia pareceu, / no porto das aguas mui fondas / de Besanç⁸⁰'*). Milagrosamente, o baú chegara ao porto de Bizâncio⁸¹, via mar, lugar onde os servos do judeu o recolheram. Ao chegarem na casa do judeu, este pegou o baú, levou-o para casa e guardou o dinheiro, mantendo esse fato em segredo.

Quando o cristão se encontrou novamente com o judeu, este exigiu a paga do empréstimo, ameaçando-o. Ciente da promessa que fizera, o cristão afirmara que o dinheiro havia sido enviado e que fosse à uma igreja para que a Virgem Maria confirmasse o que o cristão havia dito e feito. Ao chegarem no lugar sagrado, o cristão fez súplicas a Maria (*Pois na igreja foron, diz / o crischão: "Ai, Majestade / de Déus, se esta paga fiz / rogo-te que digas verdade / per que tu façás parecer [...]*).

A imagem da Virgem esclareceu que o judeu já havia recebido o dinheiro no prazo estipulado (*Enton diss' a Madre de Deus / per como éu achei escrito: / "A fassidade dos judeus / é grand'; e tu, judeu maldito, / sabes que fuste receber / teu haver, que ren non falia / e fuste a arc' asconder / so teu leito con felonía*). Nesse momento, ao ouvir as palavras de Maria, o judeu converteu-se ao Catolicismo por meio da água do Batismo.

Vale lembrar que o texto apresenta, primeiramente, a água como meio de transporte para enviar o baú ao judeu, porém, é na iluminura que a verdadeira função da água se efetiva, quando a personagem aceita ser batizada, converte-se e purifica-se com a água do batismo.

⁸⁰ Deus, guia-o. Dizendo isso, lançou o baú ao mar. O vento moveu as ondas e, no dia seguinte, apareceu nas águas mais profundas do Mar de Bizâncio (METTMANN, CSM 25 – tradução nossa).

⁸¹ Trata-se da atual Istambul, maior cidade da Turquia, de maioria muçumana e que, durante o Império Romano, fora denominada Constantinopla.

A iluminura que acompanha a cantiga 25 é composta por 12 vinhetas, distribuídas em dois fólhos. Lembremos que o mais comum são 6 vinhetas em um único fólho. Destas, 5 vinhetas (2 no primeiro fólho; 3 no segundo fólho), apresenta-nos a água, seja como meio de transporte, ao levar o baú com dinheiro ao judeu, seja no rito do batismo, quando o judeu está no interior da igreja, na pia batismal sendo lavado com a água derramada do jarro que está nas mãos do sacerdote.



Figura 28 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 25 – F38v / F39r

Vejamos as particularidades dessa iluminura e a presença da água retratada pelo artista. Para não nos estendermos de forma demasiada e atingirmos nosso objeto, vamos discorrer somente sobre as vinhetas que retratam as cenas do mar.

Na quarta vinheta, do primeiro fólho (F38v), o miniaturista desenha aquilo que fora dito nas estrofes 10 e 11 da CSM: o cristão, após colocar o dinheiro dentro do baú, pede a Deus que guie o objeto até o judeu. De forma nítida e clara, observamos todo o cenário proposto pela imagem.



Figura 29 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 25 – F38v

Às margens da porta do vilarejo está o mar, meio pelo qual o baú fora conduzido. Nessa cena, observamos o cristão, com uma espécie de boina verde (lembrando a esperança e a temperança), roupa azul (lembrando a serenidade e a santidade) e capa na cor vermelha (remetendo-nos à força e à coragem), tendo já depositado o objeto nas águas do mar. Faz-se necessário ressaltar o movimento das águas. Detalhe retratado de forma minuciosa pelo miniaturista.

As vinhetas 5 e 6, do primeiro fólio, por sua vez, retratam a chegada do baú ao destino. O judeu (vinheta seis) inclina-se e retira do mar o objeto que lhe fora enviado pelo cristão.



Figura 30 – Vinhetas 5 e 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 25 – F38v

O fólio 2 (F39r) da CSM 25 dá continuidade à narrativa visual. Na primeira vinheta do segundo fólio, temos um dos servos do judeu carregando, sobre as costas, o baú com o dinheiro que fora

enviado pelo cristão. Embora tenhamos notado a mudança de vilarejo, a água do mar se faz presente à entrada do local.



Figura 31 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 25 – F39r

A terceira vinheta do segundo fólio (Figura 32), por sua vez, ilustra a chegada do barco com o cristão, acompanhado de um servo, ao vilarejo do judeu, conforme podemos observar na miniatura abaixo. Na imagem a seguir, é possível visualizarmos, na cor azul, as águas do mar que circundam o porto do vilarejo.



Figura 32 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 25 – F39r

A última vinheta do segundo fólio está dividida em três planos. No primeiro, visualizamos o judeu mergulhado na pia batismal, tendo o sacerdote, em mãos, um jarro com água para a realização do ritual cristão católico.



Figura 33 – Vinheta 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 25 – F39r

No segundo momento, o judeu, já convertido ao catolicismo, junto a devotos da Virgem, diante do altar, louva e exalta a Mãe de Deus que, no terceiro plano, aparece sentada no trono, tendo a seu colo o menino Jesus. Nessa iluminura, averiguamos a presença das cores vermelho, azul, verde e dourado. Não há muito destaque para o preto, a não ser para mostrar a falta de iluminação e ressaltar a entrada das casas dos vilarejos.

Embora haja a sinalização e a presença da água como meio de transporte para o baú, devemos enfatizar que a cena mais importante é a do Batismo, tendo em vista que fora naquele rito, com a água que lava e purifica, que o judeu se convertera ao cristianismo.

Seguindo a mesma temática, A *CSM 107* (*Como Santa María guardou de morte ãa judéa que espenaron en Segóvia; e porque se acomendou a ela non morreu nen se firiu*⁸².) narra a história de uma mulher judia que, após cometer um crime, o qual não é revelado nos versos, é jogada do alto de um penhasco. Prestes a ser empurrada do rochedo, a mulher promete à Virgem Maria que se sobreviver à queda, converter-se-ia ao cristianismo. A Virgem, ouvindo a prece da judia, livra-a do mal da morte. Ao chegar em

⁸² Como Santa Maria guardou da morte uma judia que, ao cair de um penhasco em Segóvia, suplicando salvação à Mãe de Deus, não morreu, nem se feriu (METTMANN, CSM 107 – tradução nossa).

terra firme, a mulher dirige-se, imediatamente à igreja, pedindo para ser batizada (*E chegou aa igreja / daquela que sempre seja / beeita, u mui sobeja / gente viu, e diss': "Acá / viid' e batiçar-m-edes, / e tal miragr' oiredes/ que vos maravillaredes, / e tod' hóm' assí fará*⁸³).

Embora a narrativa textual da CMS 107 não apresente de forma clara e evidente o símbolo da água, sabemos que o batismo solicitado pela mulher judia tem, como elemento primordial, a água. É água que lava, purifica, dá vida e mata o pecado, levando aquele que crê à conversão e mudança de vida. Esse fato está bem evidenciado na iluminura que acompanha a cantiga. Analisemos a narrativa imagética. Composta por seis vinhetas, a iluminura da CSM 107 destaca, com detalhes, a narrativa textual. No entanto, vamos nos limitar a explorar e detalhar o último quadro.

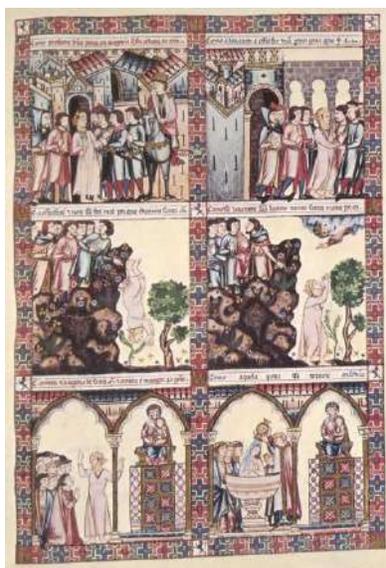


Figura 34 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 107 – F154r

⁸³ E chegando à igreja daquela que sempre é bendita, viu algumas pessoas e disse: “Aqui vim para ser batizada e todo homem que ver os maravilhosos milagres que ela faz, também virão pedir o batismo” (METTMANN, CSM 107 – tradução nossa).

Enquanto nas miniaturas anteriores observamos todo o processo de julgamento e punição da mulher judia, ao ponto de ser jogada do penhasco, vemos, no último quadro, após a súplica de salvação dirigida à Virgem Maria, o rito do Batismo sendo realizado no interior da Igreja.

A imagem está dividida em dois planos: no primeiro, temos os frades, ao redor da pia batismal, acompanhando a cerimônia. Imergida na pia batismal está a mulher de origem judaica, despida, recebendo sobre sua cabeça e corpo a água batismal. A mulher está ao centro tendo a água derramada sobre a cabeça, na cor azul, a qual nos remete à santidade. O azul também é a cor da Virgem Maria, conforme averiguamos no capítulo anterior.

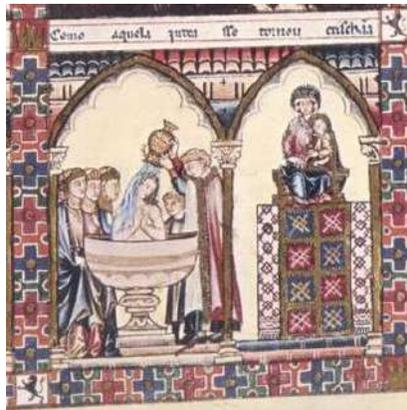


Figura 35 – Vinheta 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 107 – F154r

No segundo plano, em destaque, temos, sobre o altar, a Virgem Maria com o Menino Jesus ao colo. Ambos estão com os olhos voltados para a cena do batismo. Compondo e ornando a cena, temos as cores vermelho, azul e dourado, encerrando, assim, a narrativa visual.

Enquanto nas cantigas 25 e 107 figuram como personagens um judeu e uma judia, o próximo texto nos trará a figura dos mouros. Passemos, portanto, a analisar a *CSM 167*, a qual apresenta o seguinte argumento inicial: *Esta é como hua moura levou seu fillo*

morto a Santa Maria de Salas, e ressuscitou-llo. O refrão, ao longo das estrofes, abona a afirmativa: todo aquele que é devoto da Virgem, independentemente de raça ou crença, tem esperança em seus milagres: Quen quer que na Virgen fia / e a roga de femença, / valer-ll-á, pero que seja / d'outra lee em creença.

A cantiga apresenta-nos como tema a ressurreição do filho de uma moura⁸⁴ que, após a realização do milagre realizado em benefício próprio, deseja converter-se ao cristianismo, sendo batizada, juntamente com o filho. Embora a narrativa poética não apresente de forma explícita o rito batismal, a sexta vinheta da iluminura ilustra em detalhes a água e a realização do rito sacramental.

O texto da primeira estrofe narra a história de uma moura da cidade de Borja⁸⁵ (*Desta razon fez miragre / Santa Maria, fremoso, de Salas, por hua moural de Borja*), na província de Saragoça, que criava um filho saudável e que, de repente, morreu de uma doença muito grave (*lhe morrea mui coitado / dua [muy] forte doença*). Sem saber o que fazer, conforme relata a segunda estância e, sofrendo com a morte do filho, passou a observar as mulheres cristãs que iam cultuar a imagem de Santa Maria de Salas⁸⁶. Conhecedora dos milagres que a Santa concedia aos fiéis, decidiu buscar a proteção da Virgem, preparando a oferenda que doaria ao santuário: *Ela, con coita do fillo, / que fizesse non sabia, / e viu como as crischãas / yan a Santa Maria / de Salas, e dos miragres / oyu que ela fazia, / e de fiae-sse na Virgen*

⁸⁴ Mouros, mauritanos, mauros ou sarracenos são considerados, originalmente, os povos oriundos do Norte de África, praticantes do Islão invasores da região da Península Ibérica, Sicília, Malta e parte de França, durante a Idade Média. Estes povos consistiam fundamentalmente nos grupos étnicos berberes e árabes, que constituem o âmago de etnicidade da África setentrional. O período da Reconquista marca a expulsão destes povos da Península Ibérica, consubstanciando-se também numa cruzada histórica entre a religião dos mouros, o islão, e a religião dos povos da Península Ibérica, o catolicismo.

⁸⁵ Borja é um município da Espanha, pertencente a província de Saragoça, comunidade autônoma de Aragão.

⁸⁶ Salas é um município da Espanha na província e Principado das Astúrias.

/ fillou mui grand' atrevença; / E comendou-ll' o menynno / e guisou ssa oferenda (CSM 167).

Na terceira estrofe, o trovador relata que as outras mulheres mouras, quando souberam da atitude da mulher, desencadearam uma contestação (*Mais las mouras sobr' aquesto / lle davan mui gran contenda*). Todavia, a moura afirmou às amigas que a sua confiança na Virgem venceria a descrença delas (*mais ela diss': "Amigas, / se Deus me de mal defenda / a mia esperança creio / que vossa perfilha vença*). E, sem tardar, pegou o seu filho morto, juntamente, com uma imagem de cera do menino e dirigiu-se a Salas. Ao chegar, conforme comprovam os versos a seguir, declara à Virgem que, se ela lhe devolvesse o filho, faria um acordo com ela (*e pois que chegou a Salas, / diss' aa Virgen: "Se non mente / ta lee, dá-me meu fillo, / e farey tig' aveença*).

Nas duas últimas estrofes há o relato de que a moura velou o menino durante a noite toda, até que a Virgem de Salas o ressuscitou (*Hua noite tod' enteira / velou assi a mesq[u]ynna; / mas, o que fez Santa Maria, / a piadosa Reynna? / ressuscitou-lle seu fillo, [...]*). Ao presenciar o milagre da ressurreição da criança, morta há três dias, a mulher maravilhou-se e orou para que ela e o filho fossem batizados, tornando-se cristãos e fiéis à Santa. Em seguida, após o Batismo, prestou grande reverência à imagem da Virgem de Salas: *Quand' aquesto viu a moura, / ouv' en maravilla fera, / ca ja tres dias avia / que o fillo mort' ouvera; / e tornou logo crischãa, / pois viu que llo vivo dera / Santa Maria, e sempre / a ouv' en gran reverença (METTMANN, CSM 167).*

O espaço sagrado do Santuário de Salas, cenário de um grande milagre, restituiu a vida a uma criança que já estava morta há três dias. A água se fez presente durante o rito de passagem do paganismo para o cristianismo, além do prodígio da ressurreição do filho da moura. A *CSM 167* é ilustrada por iluminura constituída por seis vinhetas sequenciais, apresentando uma narrativa visual com detalhes não revelados no texto poético, conforme observamos na imagem a seguir.



Figura 36 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 167 – F224r

Todavia, discorreremos sobre a sexta vinheta, cuja imagem corresponde a sexta estrofe da cantiga, na qual há o relato da conversão da moura ao cristianismo, cumprindo-se, assim, a promessa feita à senhora de Salas. Simbolicamente, presenciamos a conversão da personagem para o cristianismo. Em destaque, no primeiro plano da imagem, o religioso derrama água sobre a cabeça da neo-cristã, batizando-a por meio do rito de imersão.



Figura 37 – Vinheta 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 167 – F224r

A água presente no rito de passagem e conversão simboliza a purificação, renovação e a conversão a uma nova crença, uma nova vida. Bachelard (2018, p.139) explica que a água é “[...] a matéria pura por excelência, a matéria naturalmente pura”. Logo, ao aceitar

o batismo, a mulher moura cumpre, justamente, o que Bachelard (2018, p. 144) registra: “Para bem compreender o preço de uma água pura, é preciso ter-nos revoltado com toda a nossa sede enganada”. Nas imagens, o sacerdote derrama água sobre a cabeça da mulher e, os fiéis, devotos da Virgem de Salas, acompanham o rito de purificação e conversão. Portanto, a moura, inconformada e revoltada com a morte precoce do filho, compreendeu que somente a água pura poderia saciar a sua “sede enganada”.

Encerrando o tópico, ponderemos sobre a *CSM 205: Como Santa Maria quis guardar hua moura que tiia seu fillo en braços u siia en hua torre ontre duas ameas, e caeu a tore, e non morreu nen seu fillo, nen lles empeceu ren, e esto foi per oraçon dos creschãos*⁸⁷. A narrativa se passa em um castelo mouro de fronteira, cercado por um forte, onde se refugiavam, da perseguição dos cristãos, alguns mouros (*Na froteira um castélo / de mouros mui fórt' havia [...]*). O castelo estava cercado por uma expedição dos Cavaleiros da Ordem de Calatrava⁸⁸ que veio da cidade de Cuenca⁸⁹ para derrubar as fortificações daquele local.

Devido às intensas investidas cristãs, os muros foram derrubados e a cavalaria invadiu o forte. Com medo, os mouros, que ali habitavam, correram para as torres em busca de proteção. No entanto, os cristãos continuaram as investidas. No auge do pavor, muitos caíram ou se jogaram do alto das torres.

⁸⁷Como Santa Maria quis proteger uma moura quer tinha seu filho nos braços. Estava em uma torre, entre duas ameias, e caiu dela. Mas não morreu nem seu filho e nada lhes aconteceu. Isto ocorreu pela oração dos cristãos (METTMANN, CSM 205 - tradução nossa).

⁸⁸ É a mais antiga ordem religiosa militar da Espanha. Foi fundada, em 1158 d.C., pelo monge cisterciense Raimundo de Fitero, conhecido por São Raimundo, para defender a cidade fronteira de Calatrava contra os ataques dos mouros. Em 1.164 d.C., reconhecida oficialmente pelo Papa Alexandre III, a ordem se estabelece, também, em Portugal, com sede em Évora.

⁸⁹ Trata-se de uma província espanhola da região autônoma de Castela-Mancha, tendo como limites as cidades de Guadalajara, Madrid, Toledo, Cidade Real, Albacete, valência e Teruel. Importa-nos ressaltar a localização de Cuenca, pois há uma cidade de mesmo nome no Equador.

Em meio àquela tragédia, os cavaleiros viram uma mulher moura com o filho aos braços. Desesperada, tentando fugir da morte, tendo em vista que os cristãos haviam ateadado fogo na torre, a mulher senta-se com o filho entre as ameias⁹⁰. Os guerreiros, quando viram a cena, observaram a semelhança com a imagem da Virgem e o Menino Jesus e, piedosamente, pediram à Santa Maria que guardasse aquela mulher e o menino, livrando-os do mal. Quando a torre veio abaixo, todos os que ali estavam ficaram maravilhados, pois viram que nada acontecera com a mulher e o menino. Ao presenciar a súplica daqueles homens e, ao perceber que nenhum dano havia sofrido, a moura se tornou cristã, pedindo o batismo para si e para o menino.

A iluminura da *CSM 205* é formada por seis vinhetas que narram, visualmente, a história presente no texto poético. As cinco primeiras imagens expõem aquilo que fora descrito no poema: a perseguição dos cristãos aos mouros; as investidas para a derrubada do forte; a queda da torre e a chegada dos cristãos e da mulher moura com o filho à igreja da Virgem Maria, conforme imagem a seguir.

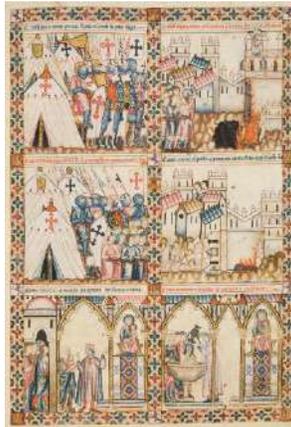


Figura 38 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 205 – F6r

⁹⁰ Trata-se dos pequenos parapeitos denteados que guarnecem o alto das torres, fortificações ou castelos e que protegem os atiradores.

Todavia, é a sexta miniatura que merece destaque. Nesta, temos, novamente, a presença simbólica da água do batismo e da conversão. A mulher moura é retratada imersa na pia batismal.



Figura 39 – Vinheta 6 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 205 – F6r

Nas mãos do sacerdote, um jarro com água. Água que é derramada sobre a cabeça e corpo daquela mulher que, a partir do rito do batismo, converte-se ao cristianismo. A ilustração está dividida em dois planos. No primeiro, aquilo que fora contado na última estrofe da cantiga (*A Virgen Santa Maria, a que por ela rogavan os crischãos. Poren todos muito sse maravillavan; a ela e a seu Fillo mui grandes loores davan, e a moura foi crischã e seu fillo batizado*⁹¹). Após observarem que nada havia acontecido com a moura e com o filho desta, os cristãos ficaram maravilhados com o milagre realizado por mediação da Virgem. Imediatamente, começaram a louvar e a bendizer, no templo, diante do altar, a Senhora de Piedade. Em seguida, a moura e o menino foram batizados, tornando-se, a partir daquele rito, cristãos (*a ela e a seu Fillo mui grandes loores davan, e a moura foi crischã e seu fillo batizado*).

Diante de tudo o que vimos nesse tópico, é possível inferirmos que a água é elemento primordial e simbólico para a conversão ao cristianismo, pois, é por meio do Rito do Batismo que o fiel é inserido

⁹¹ Os cristãos rogavam à Virgem Maria. Porém, todos ficaram maravilhados com o milagre realizado; a ela (Maria) e a seu filho (Jesus), davam grandes louvores. A moura tornou-se cristã e o seu filho fora batizado (METTMANN, CSM 205 – tradução nossa).

e introduzido na vivência cristã. No entanto, a simbologia e mística da água não se limitam apenas ao batismo. Vejamos, agora, a temática acerca das águas dos mares e rios, os perigos, a salvação, a morte e a ressurreição que são decorrentes desse símbolo.

4.4.3 As águas do mar e dos rios: perigo, salvação, morte e ressurreição – cantigas 33, 35, 36, 86, 95, 111, 112, 133, 142, 171, 172, 236 e 313

A água também é apresentada nas cantigas e iluminuras como uma ameaça e um perigo em potencial. Nesse sentido, CEA (2016, p. 159) aponta-nos que *“son varias las personas que perecem ahogadas o que están a punto de perder la vida cruzando los ríos, surcando los mares o simple y llanamente por accidentes casuales”*⁹².

Sobre o aspecto das águas revoltas do mar, Bachelard (2018, p. 174-175) registra: “[...] o mar é um inimigo que tenta vencer e que é preciso vencer; essas vagas são golpes que precisamos afrontar; o nadador tem a impressão de chocar-se com todo o seu corpo contra os membros do adversário. [...] A água violenta é um esquema de coragem”.

Iniciemos nosso percurso com a **CSM 33**: *Esta é como Santa María levou en salvo o roméu que caera no mar, e o guiou per so a agua ao porto ante que chegass’ o batel*⁹³. A cantiga descreve a viagem de um navio, cujo destino era o porto de Acre⁹⁴, situado em Israel, na região da Galileia (*Hua nav’ ya per mar, / cuidand’ em Acre portar*). Durante a viagem, a embarcação foi acometida por uma forte tempestade, a qual fez rachar as fundações do barco. Em decorrência disso, o navio começou a afundar com mais de

⁹² São várias as pessoas que morrem afogadas ou que estão a ponto de perder a vida cruzando os rios, navegando os mares ou simplesmente são vítimas de acidentes casuais (CEA, 2016, p. 159 – tradução nossa).

⁹³ Esta é como Santa Maria levou a salvo o romeiro que cairá no mar, guiando-o por sobre as águas até o porto onde se encontrava o barco (METTMANN, CSM 33 – tradução nossa).

⁹⁴ Cidade de Israel situada na região da Galileia, a norte da Baía de Haifa, na costa do Mediterrâneo e localizada próxima do Monte Carmelo.

oitocentos romanos que estavam ali a viajar. Havia, nessa viagem, um bispo, o qual estava indo para o porto de Acre gastar os proventos junto aos demais romanos. Quando viu o desastre, o bispo pulou para um barco menor, juntamente com outros duzentos romanos.

Os que ali estavam, começaram a perguntar ao bispo o que eles poderiam fazer para se livrar dos tormentos (*Começaron-ss' a sinar, / e fórono preguntar / que a verdad' ensinar / lles fosse sen tardamentos*). O religioso começou a chorar dizendo que se Deus o ajudasse e se Santa Maria o livrasse de todo o mal, não por seus méritos, mas por aquela a quem ele acredita, daria à Virgem tudo quanto ganhasse (*E el fillou-sse' a chorar / e disse: "Se Deus m'anpar, Santa Maria guardar-me / quis por merecimentos / no meus, mas por vos mostrar / que quen per ela fiar, valer-ll-na seus cousimentos*). Dito isso, chegaram ao porto de Acre e, dirigindo-se ao templo, começaram a louvar aquela que tem poder de mandar as águas do mar se acalmarem.

Após breve relato sobre o texto narrativo, a seguir a iluminura que acompanha a *CSM 33*.



Figura 40 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 33 – F49v

Das seis vinhetas que compõe a iluminura, cinco vinhetas apresentam a água como cenário do milagre, destacando-se as ondas na cor azul. O primeiro quadro ilustra o que narrara a segunda estrofe da cantiga: um navio ia pelo mar com destino ao porto de Acre, mas, durante a viagem, iniciou-se uma tormenta, a

qual levou o barco a afundar (*Ua nav' ia per mar, / cuidand' en Acre portar; / mas tormenta levantar / se foi, que os bastimentos/ da nave houvo' a britar, / e começou-s' afondar [...]*).



Figura 41 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 33 – F49v

A segunda imagem explana o conteúdo descrito na terceira estrofe: havia entre os romeiros um bispo. Quando o clérigo se depara com a tormenta do mar, os pensamentos centravam-se em sair daquele lugar. Então, juntamente com duzentos homens, embarcaram em um pequeno barco (*Un bispo fora entrar / i, que cuidava passar / con eles; e pois torvar / o mar viu, seus pensamentos / foran dali escapar / e poren se foi cambiar / no batél ben con duzentos [...]*).



Figura 42 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 33 – F49v

A vinheta ainda exprime o que fora contado na quarta estrofe: um homem, ao tentar saltar do navio para o batél⁹⁵, caiu de cabeça para baixo no mar e foi levado embora pelas ondas (*[...] E un saltar deles quis e se lançar cuidou no batél; mas dar foi de pées en xermentos que i éran, e tombar no mar foi e mergulhar / ben até nos fundamentos*).

Na terceira e na quarta vinhetas, os que estavam no batel remaram sem tardar com o intuito de se livrarem da tormenta. Dali, partiram sem nenhum ferimento, conforme os versos a seguir: (*Os do batél a remar / se fillaron sen tardar / per se da nav' alongar / e fugir dos escarmentos, / de que oíran falar, / dos que quéren perfiar / sem haver acorrimentos*).



Figura 43 – Vinheta 3 e 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 33 – F49v

A quinta imagem da iluminura esclarece o conteúdo apresentado nas estrofes seis, sete e oito. O homem que havia caído no mar e, fora levado pelas ondas, chegara antes dos tripulantes do batél ao Porto de Acre (*[...] e entôn viron estar / aquel que perigoar / viran enos mudamentos [...]*).

⁹⁵ Trata-se de uma pequena embarcação, menor que o navio, que, no entanto, comporta uma razoável quantidade de tripulantes. Em Portugal, a embarcação própria para pescada recebe o nome de batél.



Figura 44 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 33 – F49v

O miniaturista recorta a imagem em três planos: 1. a chegada do batel ao Porto de Acre; 2. o castelo, indicando a presença de civilização portuária e 3. o homem que havia sido levado pela tormenta marítima – vivo e são – diante da Virgem Maria, ornada com coroa, a qual indica a realeza divina da Mãe de Deus e, atrás da Virgem, a imagem de um anjo. Faz-se necessário ressaltar o movimento expresso pela pintura. As ondas não estão estáticas, pelo contrário, demonstram movimento, inclusive por meio da alternância dos tons de azul. A Virgem está ornada com veste vermelha, indicando o poder e a realeza, o que é atestado pelo uso da coroa, e a cor azul indicando a santidade, a beleza e a pureza da mãe daquele que criou os quatro elementos naturais (*[...] a Madre daquele que fez / todo-los quatr' elementos.*)

Na sequência, analisemos a *CSM 35*: *Esta é como Santa Maria fez queimar a lã aos mercadores que offererán algo a sua omage, ello tomarán depois* (Esta é como Santa Maria fez queimar a lã dos mercadores que haviam oferecido algo a sua imagem e pegaram tudo logo de volta). De acordo com a terceira estrofe do texto poético, um incêndio destruiu uma igreja em Leon do Rodão, na qual se guardavam relíquias de Santa Maria em uma arca de ouro (*u avia / mui grand' igreja enton, / que ardeu tan feramente*). Segundo o texto, na arca estavam o leite e os cabelos da Virgem Maria (*Ca avia y do leyte / da Virgen esperital, / outrossi dos seus cabelos*).

Narra a cantiga, na estrofe 6 (seis), que o decano, ou seja, o monge mais velho, chamado Mestre Bernardo, saíra com as

reliquias para angariar verbas para a reconstrução do templo, conforme atestam os versos a seguir:

Maestre Bernald' havia / nom' un que ér' en daián da eigreja, hóme bõo, / manss' e de mui bon talán, que por haver Paraíso / sempre sofria afán; este foi conas relicas / polas fazer connocer.	Monge Bernardo era o mais velho da igreja. Homem bom, manso e de boa vontade que, por querer o Paraíso, sempre estava preocupado. Ele foi com as reliquias para fazê-las conhecidas.
--	--

(METTMANN, CSM 35)

(METTMANN, CSM 35 –
tradução nossa)

Iniciando a romaria com as reliquias, primeiro passou pela França (E andou primeiro França [...]) e depois pela Inglaterra ([...] depois a Ingraterra [...]) com o navio do mercador Colistanus (*[...] foi-as na nave meter / dun mercador que havia / per nome Colistanús [...]*). Ao longo da viagem, foram atacados por corsários e tiveram grande pavor, conforme narram os versos da décima estrofe (*ar houvéron gran pavor, / ca viron ben seis galéas, / leixar-s' a eles correr, / de cossairos que fazian / en aquel mar assaz [...]*).

Ao perceber o perigo, Monge Bernardo pegou a arca com as reliquias e, os mercadores que ali estavam, saíram do navio para que o religioso não visse as mercadorias de valor que levavam consigo e, por consequência, não fossem obrigados a doá-las ao religioso. Os demais passageiros ofereciam de bom grado os bens que traziam consigo (*Todos entôn mui de grado / oferían i mui ben [...]*).

No entanto, conforme podemos notar na estrofe de número 13 (treze), as seis embarcações de corsários⁹⁶ se aproximavam para atacar os que estavam no navio com o Monge Bernardo (*En tod' est' as seis galéas / non quedavan de viir, / cada ua de sa parte, / por ena nave*

⁹⁶ Trata-se do capitão de um navio que realiza ações bélicas com o objetivo de afastar, destruir ou apreender navios mercantes. Os corsários são os conhecidos “piratas do mar”.

ferir). Vendo a eminência da ameaça, o clérigo elevou ao céu a arca com as relíquias da Virgem e colocou-a no alto para que todos a vissem (*E o que tiinn'a a arca / das relicas, sen mentir, / alçou-a contra o céo, / pois foi-a alte pôer*). Em seguida, o monge disse que aqueles que ali estavam com ele eram de Santa Maria (*de Santa María somos*) e que as relíquias iriam protegê-los.

O almirante corsário ficou irritado e lançou, contra a embarcação em que o monge estava, mais de mil flechas (*o almiral tev' en vil, / e fez tirar das gáleas / saetas mui mais de mil*) no intuito de matar a tripulação. No entanto, naquele momento, um forte vento se levantou rapidamente, envolvendo as embarcações dos “piratas do mar” (*mas um vento non sotil / se levantou muit' aginna, / que sa gáleas volver*). Durante a tempestade, a embarcação em que o almirante estava rachou de baixo para cima, caindo o mastro sobre ele, ferindo-lhe fortemente a cabeça, fazendo com que os olhos saltassem para fora do crânio. Esse acontecido fez com que o homem caísse ao mar (*[...] que a do almirallo / de fond' a cima fendeu, / e britou lógo o maste, / e sobr' el entôn caeu / e déu-lle tan gran ferida, / que os ollos lle verteu / lógo fóra da cabeça / e fez-lo no mar caer*). Na sequência, um vento tempestuoso fez com que as embarcações dos corsários fossem para longe dali.

Diante daquele feito, o monge disse aos que estavam na embarcação que deveriam dar a metade dos bens que possuíam à Virgem (*Um preito vósco farei: / dar-vos-ei a meiadade, / e leixad' o al jazer*). No entanto, os homens se recusaram e disseram que iriam à vila vender o que trouxeram e, depois, retornariam e dariam à Virgem daquilo que haviam lucrado (*mas tornaremos dacá; / daquele que gaannarmos / cada uu i dará / o que vir que é guisado*).

Todavia, não cumpriram o que haviam prometido. Os mercadores compraram lã e, durante a viagem de retorno, a bordo do navio, seguravam-nas bem firme para que pudessem levá-las intactas para Flandres⁹⁷ e Paris (*comprar de séu haver lãa, / cuidando ser*

⁹⁷ Trata-se de uma região geográfica e histórica do noroeste da Europa. A maior parte do território da Flandres, atualmente, constitui a Bélgica.

bem fis / que en salvo a sa terra / a poderia trager). Dando continuidade à narrativa, a estrofe vinte e três descreve a ação da Virgem Maria face ao não cumprimento da promessa que os mercadores fizeram: ela fez com que toda a lã se queimasse, porém, sem feri-los (*queimou tod' aquela lãa / e non quis o al tanger*).

Quando viram aquele feito, voltaram rapidamente para o lugar onde haviam deixado as relíquias da Virgem e a ela entregaram todos os bens, dizendo: “Aquilo que a Mãe do nosso Deus quer receber, daremos de sã consciência e Ela acolherá” (*pois Déus quér / que a sa Madre do nósso / demos, quis do que tevér / dará i de bõa mente, / e ide-o receber*”).

Após a narrativa da cantiga, avaliemos a iluminura que a acompanha. De início, percebemos uma mudança em relação a quantidade de informações imagéticas. A iluminura é composta por dois fólios, cada um com seis vinhetas, conforme atesta a imagem a seguir.

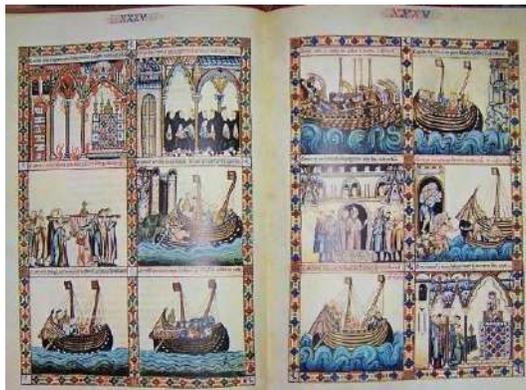


Figura 45 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 35 – F52v / F53v

Tomemos como objeto de análise as vinhetas quatro, cinco e seis do primeiro fólio e as vinhetas um, dois, quatro e cinco do segundo fólio. Conforme observamos na cantiga, a igreja do monge Bernardo fora consumida pelo fogo. Desse modo, no intuito de

obter fundos para a reconstrução, decide viajar com as relíquias⁹⁸ de Santa Maria (leite e cabelos).



Figura 46 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 35 – F52v

A quarta vinheta do primeiro fólio (imagem acima) registra o que narram as estrofes sete e oito. Depois de andar pela França, o monge foi para a Inglaterra e, para levar as relíquias a salvo, colocou a arca no navio do mercador Colistanús. Na imagem, observamos às portas da vila, onde se encontrava a igreja, duas embarcações. No navio, o monge e, em suas mãos, uma arca dourada – cor que indica a realeza, encimada com uma cruz –, na qual se guardavam as relíquias da Virgem. A embarcação estava

⁹⁸ As relíquias são formadas por qualquer objeto que tenha pertencido àquele ou àquela que tenha sido proclamado santo ou santa pela Igreja e disponibilizado para veneração do povo como forma de reconhecimento dos méritos realizados e que levam os fiéis a seguirem os bons exemplos. Esta também podem ser constituídas com parte do corpo, como é o caso de Santo Antônio de Pádua ou Lisboa, em que a língua do santo é conservada em um relicário. Ou ainda, o sangue, como é o caso da relíquia do Santo Papa João Paulo II. Sobre a veneração das relíquias, afirma a Igreja Católica no cânone 1186 do Código de Direito Canônico: “Para fomentar a santificação do povo de Deus, a Igreja recomenda à veneração peculiar e filial dos fiéis a Bem-aventurada sempre Virgem Maria, Mãe de Deus, que Jesus Cristo constituiu Mãe de todos os homens, e promove o verdadeiro e autêntico culto dos outros Santos, com cujo exemplo os fiéis se edificam e de cuja intercessão se valem” (VATICANO. Código de Direito Canônico, 1983, p. 207).

lotada. Todavia, uma embarcação menor se aproxima trazendo mais mercadores que partiriam em viagem. Importante ressaltar a presença da cor azul destacando as ondas do mar em movimento. É em pleno mar que a Virgem realizará o milagre.

As vinhetas cinco e seis do primeiro fólio registram a embarcação em alto-mar em dois diferentes momentos. No primeiro (vinheta cinco), os mercadores, contemplando a arca com as relíquias segurada pelo monge, louvam a Virgem pelos feitos grandiosos e pela boa viagem (*E u já pelo mar ían / todos a mui gran sabor / houvéron tan gran bonaça / que non podia maior*).

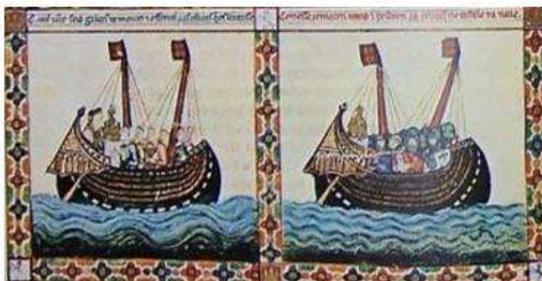


Figura 47 – Vinhetas 5 e 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 35 – F52v

No segundo momento (vinheta seis), ressaltamos aquilo que fora relatado na estrofe treze da cantiga: aquele que tinha em mãos a arca, elevou-a ao céu e colocou-a no ponto mais alto, onde todos podiam vê-la (*e o que tínn'a arca / das relícas, sen mentir, / alçou-a contra o céo, / pois foi-a alte pōer*). Faz-se necessário ressaltar a cor azul das ondas do mar, que vão do tom mais escuro (fundo) ao mais claro (superfície). Além disso, as águas, ilustradas no primeiro fólio, possuem movimentos calmos, cenário que será modificado ao longo do fólio seguinte.

Desse modo, passemos à observação do segundo fólio (F53r), também composto por seis vinhetas. Inicialmente, as vinhetas um e dois deste fólio apresentam-nos uma mudança na movimentação das águas do mar: o miniaturista pinta as ondas de forma revolta, remetendo-nos à ideia de agitação e perigo.

A primeira vinheta expõe o que fora apresentado pela estrofe XVII da cantiga 35 de Santa Maria: depois de tentar ferir com flechas as pessoas que estavam no barco, juntamente com o monge e a arca, um vento impetuoso se levantou e envolveu as embarcações dos corsários.



Figura 48 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 35 – F53r

A embarcação, na qual estava o almirante corsário, rachou de baixo para cima, quebrando o mastro que, na queda, atingira o comandante dos corsários. O mastro feriu a cabeça do almirante, fazendo com que os olhos saltassem para fora da cabeça, derrubando o homem no mar (*fez, que a do almirallo / de fond' a cima fendeu, / e britou logo o maste, e sobr' el entôn caeu / e déu-lle tan gran ferida, / que os ollos lle verteu / logo fóra da cabeça / e fez-lo no mar caer*).



Figura 49 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 35 – F53r

A segunda vinheta descreve o que fora relatado na estrofe dezoito da cantiga: ao chegarem no porto de Dover⁹⁹, constatando o milagre realizado pela Virgem, deram ao monge os bens que carregavam consigo como forma de agradecimento (*E logo aas relicas / correndo mui gran tropel / veo desses mercadores, / e cada un séu fardel / fillou e quant' ali déra, / e non cataron o bél / miragre maravilloso [...]*).

A quarta vinheta mostra-nos a ação dos mercadores após recusarem a proposta do monge Bernardo em fazer promessa à Virgem, a qual consistia em doar parte dos bens que possuíam (*Preit' outr' i non haverá*).



Figura 50 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 35 – F53r

Mas os tripulantes afirmaram ao clérigo que iriam ao porto negociar as mercadorias que levavam consigo e, ao retornarem ao navio, dariam aquilo que fosse justo a partir do lucro alcançado com as vendas (*daquelo que gaannarmos / cada uu i dará / o que vir que é guisado*). A maioria dos mercadores levaram ao barco a lã que haviam comprado no porto. Porém, não cumpriram com a palavra dada.

A quinta vinheta ilustra a afirmação do mote da cantiga (*Esta é como Santa María fez queimar a lã aos mercadores [...]*) e, também, o que é narrado nas estrofes vinte e três e vinte e quatro: tendo em vista o não cumprimento daquilo que haviam acordado com o

⁹⁹ Está situado em Dover, no sudeste da Inglaterra. Era e é o porto mais próximo da França, permitindo a ligação entre os dois países.

monge, a Mãe daquele que morreu na cruz, corrigindo o mal que os mercadores fizeram ao não cumprir o prometido, queimou toda a lã que carregavam consigo.



Figura 51 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 35 – F53r

Porém, o fogo não atingiu o barco e nem os que nele estavam. Vejamos o texto:

E poill' houvéron comprada, / un día ante
da luz
moveron do porto Dovra; / mais o que
morreu na cruz,
querendo vingar sa Madre, / fez com'
aquele que aduz
gran poder de meter medo / que ll' hajan
de correger

o gran tórto que fezéran / a sa Madr'
Emperadriz,
a que é Sennor do mundo. / E porên, para
San Fiíz,
feriu corisco na nave, / e com' o escrito
diz,
queimou tod' aquela lãa / e non quis o al
tanger.

(METTMANN, CSM 35)

E depois de comprá-las, ao
amanhecer, retornaram ao
porto de Dovra; mas o que
morreu na cruz, querendo
vingar sua Mãe, fez com
que aquele que tem poder
de dar medo, corrigisse

O mal que fizeram àquela
que é a mãe do Senhor do
mundo. E, quando estavam
indo para San Fiz, atingiu a
nave com fogo, conforme
estava escrito, e queimou
toda a lã, mas não queimou
nenhuma das pessoas.

(METTMANN, CSM 35 –
tradução nossa)

Ao findarmos o estudo da CSM 35, inferimos que as águas do mar são meios para a realização dos milagres realizados por intermédio da Virgem Maria, conforme atestam a narrativa da cantiga e a iluminura que a acompanha.

A CSM 36 (*Esta é de como Santa Maria pareceu no maste da nave, de noite, que ia a Bretanna*¹⁰⁰, e a guardou que nos perigasse¹⁰¹) apresenta como argumento inicial a assertiva de que muito se deve amar aquela que tira as dores e nos salva das tempestades: *Muit'amar devemos en nossas vontades / a Sennor, que coitas nos tóll' e tempestades*¹⁰².

Apresentando a mesma temática dos perigos encontrados no mar e nos rios, a cantiga descreve a viagem de alguns homens pelo mar de Bretanha, os quais foram surpreendidos por grande tormenta e, quando perceberam o perigo, começaram a rogar aos santos que os livrassem daquela tormenta, conforme podemos observar nas estrofes 2 (dois) e 3 (três) da cantiga:

E u singravan pelo mar, atal foi sa
ventura
que se levou mui gran tormenta, e
a noit' escura
se fez, que ren non lles valía siso
nen cordura,
e todos cuidaron morrer, de céрто
o sabiades.

Pois viron o perigo tal, gemendo e
chorando

Quando singravam pelo mar, tal
foi a aventura, que se levantou
grande tormenta e o dia se fez
noite escura, que nada lhes fazia
sentido, nem era sensato,
acreditando, todos, que
morreriam.

Quando perceberam o perigo,
começaram a rezar, chorando e
gemendo, aos santos todos,

¹⁰⁰ Atual Grã-Bretanha – região localizada ao oeste da França, com costa litoral entre o Canal da Mancha e o Oceano Atlântico.

¹⁰¹ Esta é de como Santa Maria apareceu, de noite, no mastro do navio que ia para Bretanha, e cuidou para que não sofresse perigo (METTMANN, CSM 36 – tradução nossa).

¹⁰² Muito devemos amar com nossas vontades a Senhora que tolhe as dores e nos salva das tempestades (METTMANN, CSM 36 – tradução nossa).

os santos todos a rogar se fillaron, chamando	chamando-os pelo nome, pedindo que viessem socorrê-los.
por séus nombres cada un deles, muito lles rogando	(METTMANN, CSM 36 – tradução nossa)
que os veéssen acorrer polas sas piedades.	

(METTMANN, CSM 36)

Seguindo a narrativa, a partir da quarta estrofe notamos a movimentação das ações para a realização do milagre mariano. De acordo com o texto, no navio havia um abade¹⁰³ que, ao ouvir os homens rezando, disse-lhes que nenhum santo era maior do que a Virgem Maria e que, se estes quisessem ser salvos, deveriam chamá-la. Ao escutar o abade, o coração dos navegantes encheu-se de boa vontade e começaram a chamar pela Virgem Santa, Mãe da Piedade, para que os livrassem daquele perigo:

Quand' est' oi u un sant' abade, que na nave ía, disse-lles: Tenno que fazedes óra gran folía, que ides rogar outros santos, e Santa Maria, que nos póde desto livrar, sól nona ementades.	Quando um abade que estava no navio, isto ouviu, disse-lhes: “é uma grande loucura o que fazeis: rezar para outros santos. Pois a Santa Maria, que pode nos livrar disto, vós não a nomeastes”.
Quand' aquest' oíron dizer a aquel sant' abade, entôn todos dun coraçôn e dua vontade chamaron a Virgen Santa, Madre de pïedade, que lles valvéss' e non catasse as suas maldades.	Quando ouviram o que dissera o abade, todos de boa vontade e de coração, chamaram a Virgem Santa, Mãe da Piedade, para que lhes salvassem e não levasse em conta as maldades.
	(METTMANN, CSM 36 – tradução nossa)

(METTMANN, CSM 36)

¹⁰³ Abade é o título empregado ao monge superior de um mosteiro.

A sexta e a sétima estrofes revelam a aparição e o milagre realizado pela Virgem aos que estavam no navio e a ela rogavam para que os livrasse dos perigos em alto mar. De acordo com a cantiga, Santa Maria apareceu-lhes no alto do mastro do navio e uma grade luz, algo nunca visto, dissipou a escuridão e o vento cessou, podendo, aqueles homens, chegar salvos ao porto, conforme relata-nos o texto a seguir:

E dizian: “Sennor, val-nos, ca a nave se sume!”

E dizend’ esto, cataron, com’er é de costume,
contra o mastro, e viron en cima mui gran lume,
que alumeava mui mais que outras craridades.

E pois lles est’ apareceu, foi o vento quedado,
e o céo viron craro e o mar amanssado,
e ao póрто chegaron cedo, que desejado
havían; [...]

E diziam: “Senhora, valei-nos! Pois no navio estamos!” E dizendo isto, se seguraram contra o mastro e viram no alto dele grande luz que iluminava muito mais que outras claridades.

E depois que o lume apareceu, o vento cessou e aqueles homens viram o céu claro e o vento calmo, chegando logo ao porto que desejavam.

(METTMANN, CSM 36 – tradução nossa)

(METTMANN, CSM 36)

Após apreciarmos a narrativa da CSM 36 vejamos a iluminura que a acompanha, à qual é composta por seis vinhetas. Todavia, analisaremos as cinco que retratam a temática dos perigos do mar.



Figura 52 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 36 – F54v

No primeiro quadro, o miniaturista retrata o que fora narrado na primeira estrofe da cantiga: o navio cheio de homens a caminho da Bretanha (*E desto mostrou a Virgen maravilla quamanna / non póde mostrar outro santo, no mar de Bretanna, / u foi livrar ua nave, u ía gran companna / d'hómees por sa pról buscar, no que todos punnades*¹⁰⁴). A seguir, visualizamos as ondas do mar, de forma calma, conduzindo a embarcação.



Figura 53 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 36 – F54v

¹⁰⁴ Maravilha tamanha mostrou a Virgen, a qual outro santo não pode mostrar, para os homens que estavam no navio que ia para Bretanha, os quais se esforçavam para alcançar o bem (METTMAN, CSM 36 – tradução nossa).

Se na primeira miniatura é possível vislumbrar a calma, a segunda retrata o que fora relatado na estrofe dois da cantiga: grande tormenta se levantou em torno do mar, transformando o dia em noite (*E u singravam pelo mar, atal foi sa ventura / que se levou mui gran tormenta, e a noit' escura / se fez, que ren non lles valía siso nen cordura, / e todos cuidaron morrer, de certo o sabiades*¹⁰⁵).



Figura 54 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 36 – F54v

A agitação das ondas do mar é registrada pelo miniaturista. O azul presente na imagem apresenta tom mais escuro e com curvas acentuadas, indicando o perigo. O navio pende para a direita, indicando movimentação e agitação maior das águas.

A terceira vinheta aponta-nos um cenário diferente das duas primeiras imagens, fazendo referência a narrativa presente na terceira estrofe da cantiga: quando viram o perigo, começaram a chamar todos os santos pelo nome (*Pois viron o perigo tal, gemendo e chorando / os santos todos a rogar se fillaron, chamando/ por séus nombres cada un deles, muito lles rogando / que os veéssem acorrer polas sas piedades*¹⁰⁶).

¹⁰⁵ Quando singravam pelo mar, tal foi a aventura que se levantou grande tormenta, que noite escura se fez o dia. Nada lhes fazia sentido, acreditando, todos, que morreriam (METTMANN, CSM 36 – tradução nossa).

¹⁰⁶ Quando viram o perigo, começaram a rezar, chorando e gemendo, chamando todos os santos pelo nome, pedindo que viessem socorrê-los (METTMAN, CSM 36 – tradução nossa).



Figura 55 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 36 – F54v

As ondas do mar, na cor azul, indicam-nos uma maior movimentação das ondas, o que pode ser comprovado pela postura do navio: a embarcação está pendendo para o lado esquerdo. Além disso, vemos alguns dos homens que estavam na embarcação com os braços erguidos para o céu – gesto de quem clama, suplica por socorro. Ao lado superior direito da vinheta, envoltos em uma nuvem azul escuro, a presença de quatro personagens, representando os santos que haviam sido invocados pelos navegantes.

Por sua vez, detalhando a narrativa presente na quarta estrofe da cantiga, temos a quarta vinheta. Nela, avistamos um homem em pé que, de acordo com o texto, trata-se do abade que estava na embarcação (*Quand' est' oiú un sant' abade, que na nave ía*).



Figura 56 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 36 – F54v

Com vestimenta na cor azul, o que, de acordo com Pastoureau (2016, p. 55), representa a santidade e a humildade, o abade, apontando a mão esquerda para o alto, adverte os homens para que nomeiem a Virgem Maria, pois ela tem poder, o que nenhum outro santo tem, de acalmar as tormentas do mar e livrá-los do perigo (*Tenno que fazedes óra gran folia, / que ides rogar outros santos, e Santa María, que nos pôde desto livrar, sól nona ementades*¹⁰⁷).

No canto superior direito, observamos, no interior de uma nuvem azul, cinco mulheres (as santas) e, ao centro, uma mulher com coroa, indicando a Virgem Maria, a qual não havia sido nomeada anteriormente. Nessa imagem, embora as águas ainda sejam representadas de forma mais volumosa e revoltas, a embarcação encontra-se de forma plana.

O quinto quadro aponta-nos para o conteúdo das estrofes cinco e seis da cantiga: ao ouvirem a advertência do abade, começaram, imediatamente, a chamar o nome da Virgem Santa, bradando por socorro (*Quand' aquest' oíron dizer a aquel sant' abade, / entôn todos dun coraçôn e dua vontade / chamaron a Virgen santa, Madre de pïedade, / que lles valvéss' e non catasse as súas maldades*¹⁰⁸).

Enquanto clamavam por auxílio, viram no alto do mastro do navio uma ampla luz que brilhava mais do que a claridade do sol. E, naquele momento, a água do mar acalmou e todos chegaram salvos ao porto.

Ao considerarmos a imagem, percebemos detalhes que são importantes para o entendimento da narrativa como um todo. O primeiro é que, no texto da cantiga, afirma-se que os homens viram sobre o mastro uma grande luz. Todavia, na miniatura, quem está no alto do mastro é a Virgem Maria, a quem os homens, após

¹⁰⁷ É uma grande loucura o que fazeis: rezar para outros santos. Pois a Santa Maria, que pode nos livrar deste perigo, não nomeastes (METTMANN, CSM 36 – tradução nossa).

¹⁰⁸ Quando ouviram o abade dizer aquelas palavras, todos, de bom coração e boa vontade, chamaram a Virgem Santa, Mãe da Piedade, para que lhes salvassem e não levasse em conta as maldades que haviam realizado (METTMANN, CSM 36 – tradução nossa).

advertência do abade, clamavam por socorro. Ou seja, o miniaturista evidencia que a luz é a própria Virgem, a qual conduz aqueles que a ela se confiam. A figura de Maria é apresentada nas cores vermelho, representando o poder, e azul, indicando a santidade e as virtudes da Virgem.

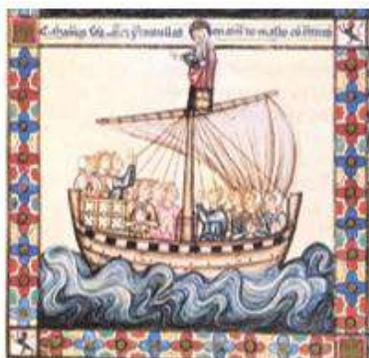


Figura 57 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 36 – F54v

Tendo considerado os aspectos significativos acerca da água na CSM 36, passemos ao estudo da **CSM 86**. Esta apresenta o seguinte argumento inicial: *Como Santa Maria livrou a mollér prenne que non morresse no mar e fez-lle haver fillo dentro nas ondas*¹⁰⁹. A narrativa poética afirma, no refrão, que a mãe de Deus, a Virgem Maria, pode socorrer e livrar do mal aqueles que nela confiam (*Acorrer-nos pôde e de mal guardar / a Madre de Déus, se per nós non ficar*).

A cantiga narra a história de uma mulher grávida que caíra no mar da Bretanha, à qual a Virgem Maria fez um grande milagre (*E no mar que cerca o mund' arredor, / na terra que chaman Bretanna Maior / fez a Santa Madre de Nostro Sennor / um gran miragre que vos quero contar*¹¹⁰). De acordo com os versos poéticos, os romeiros iam para

¹⁰⁹ Como Santa Maria livrou da morte uma mulher grávida que caíra no mar e fez com que ela parisse dentro das ondas (METTMANN, CSM 86 – tradução nossa).

¹¹⁰ E no mar que cerca ao redor o mundo, na terra que chamam de Bretanha, a Santa Maria, mãe de Nosso Senhor, realizou um grande milagre que quero vos contar (METTMANN, CSM 86 – tradução nossa).

a igreja de São Miguel (*De San Migaél, o ánge de Déus, / era u' ermida, u muito romeus / ían i rogar polos pecados séus*¹¹¹).

Desse modo, conforme a estrofe cinco, o lugar em que se encontrava a igreja de São Miguel era local de grande devoção. No entanto, não era sempre que se podia acessar o santuário. Em alguns momentos do ano, o mar estava raso e os romeiros podiam chegar ao templo caminhando. Em outros, pela quantidade de água, não se entrava e nem se podia sair do local (*O logar éra de mui gran devoçon, / mas non podia hóm' alá ir, se non / menguass' ant' o mar, ca en outra sazôn, / non podia ren ên saír nen entrar*¹¹²).

Diante da realidade que o local apresentava, certo dia, narra a sexta estrofe, estando o mar raso e permitindo a travessia a pé, uma mulher grávida para lá se dirigiu. Contudo, quando estava atravessando o mar, as águas subiram de forma imediata, imergindo a personagem de tal forma que não era possível andar (*E porend' um día aveo assí / que ua mollér prenne entrou per i; mais o mar creceu e colleu-a alí, e non se pod' ir, tanto non pod' andar*¹¹³).

Revela-nos o texto que a mulher, mesmo imersa na água, não queria sair dali. Porém, as dores do parto tiveram início e ela começou a clamar por Santa Maria (*e, pois, s' a mesquinna en tal coita viu, / começou Santa María de chamar*¹¹⁴). Todavia, as dores foram se intensificando e, por isso, não conseguia mais sair do local.

Mas, de acordo com a nona estrofe, a Virgem Maria, para quem a mulher pediu socorro, foi ao encontro da gestante e, com uma parte de seu manto (manga), fez com que a mulher ficasse em pé. Naquele momento, as águas baixaram e Maria fez com que

¹¹¹ De São Miguel, o anjo de Deus, era a igreja para a qual muitos romeiros iam para rezar pelo perdão dos pecados (METTMANN, CSM 86 – tradução nossa).

¹¹² O lugar era de muita devoção, mas não se podia ir até lá se o mar não estivesse raso. Em certos momentos do ano, não era possível nem entrar, nem sair dali (METTMANN, CSM 86 – tradução nossa).

¹¹³ E, porém, um dia, estando o mar raso, uma mulher grávida ali se pôs em direção à igreja, mas as águas do mar subiram, colhendo a mulher que não pode ir à igreja, tampouco andar (METTMANN, CSM 86 – tradução nossa).

¹¹⁴ E, pois, a infeliz, quando começou a sentir as dores do parto, começou a chamar Santa Maria (METTMANN, CSM 86 – tradução nossa).

aquela senhora parisse a criança (*Mais a Santa Virgen que ela rogou / oiulle séu rógua', e tan tóste chegou / e a súa manga sobr' ela parou / que a fez parir e as ondas quedar*¹¹⁵).

Após discorrermos sobre o texto, façamos o estudo da iluminura desta cantiga. Conforme imagem abaixo, a imagem é composta por seis vinhetas sequenciais que narram, visualmente, o conteúdo expresso no texto poético.

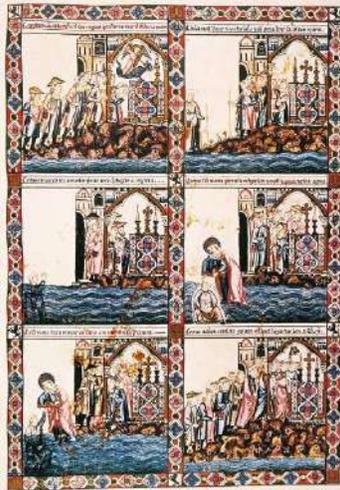


Figura 58 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 86 – F127r

No primeiro quadro é exposto o que fora expresso nas estrofes quatro e cinco da cantiga: os romeiros iam em romaria até a igreja dedicada a São Miguel¹¹⁶ para pedir o perdão pelos pecados cometidos. No entanto, havia períodos do ano em que não se era

¹¹⁵ Mas a Santa Virgem para quem ela rogou, ouviu-a e depressa chegou, estendendo-lhe parte de seu manto, segurando a mulher aquela arte. Em seguida, fazendo cessar as ondas, a Virgem fez com que a mulher desse à luz (METTMANN, CSM 86 – tradução nossa).

¹¹⁶ Trata-se do Santuário de São Miguel Arcanjo (em italiano *Santuário di San Michele Arcangelo*), localizado na região de Monte Gargano, na Itália, pertencente ao município de Monte Sant'Angelo. É o mais antigo santuário, na Europa Ocidental dedicado ao Arcanjo, o qual tornou-se centro de romaria na Idade Média. A festa do Arcanjo é comemorada no dia 29 de setembro.

possível entrar ou sair do templo, tendo em vista que as águas subiam demasiadamente (*O logar éra de mui gran devoçõn / mas non podia hóm' alá ir, se non / menguass' ant' o mar*).

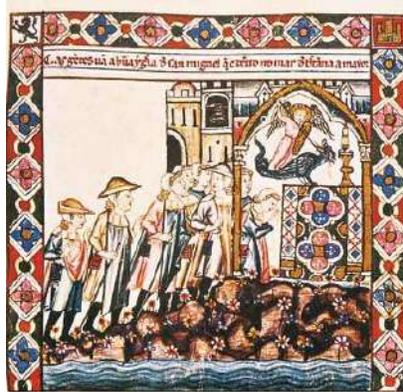


Figura 59 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 86 – F127r

Nesta miniatura, o iluminador aponta-nos a chegada dos romeiros à igreja de São Miguel. As pedras são visíveis, indicando que o mar está baixo e que a travessia é possível. Sobre o altar vemos a imagem do arcanjo que, de acordo com a tradição da Igreja Católica, é representado com uma espada/lança empunhada sobre a cabeça do dragão – ilustrado na cor preta, representando o mal e a ausência de vida. A cor da roupa do anjo é vermelha, lembrando o poder a ele confiado. Nas roupas dos romeiros, prevalece a cor azul, indicando a humildade daquele que vai pedir o perdão dos pecados cometidos.

A segunda vinheta apresenta-nos o conteúdo da estrofe seis da cantiga: estando o mar raso, uma mulher grávida se pôs a caminhar até o santuário (*E porend' un día aveo assí / que ua mollér prenne entrou per si*). Não há muitas mudanças no cenário da vinheta. Todavia, percebe-se a ausência da imagem de São Miguel sobre o altar, a qual é substituída por uma cruz e castiçais com vela. Os fiéis encontram-se ajoelhados diante do altar, enquanto uma mulher inicia a caminhada rumo ao santuário.

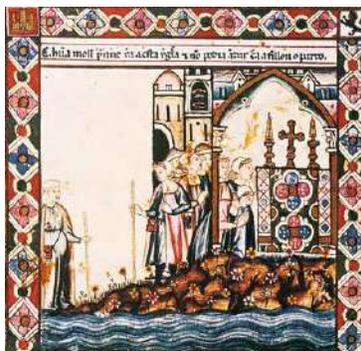


Figura 60 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 86 – F127r

Na imagem a seguir (terceira vinheta), o miniaturista retrata a continuação da narrativa presente na estrofe seis da cantiga: o mar estava raso e uma mulher grávida ali se pôs a caminhar em direção ao santuário de São Miguel. No entanto, o volume das águas do mar aumentou, imergindo a mulher de forma que ela já não podia mais caminhar (*mais o mar creceu e colleu-a ali, / e non se pod' ir, tanto non pod' andar*). Vemos na imagem a gestante com um dos braços estendidos para o alto, como quem pede por socorro, o que pode ser atestado pelos versos: (*e pois s' a mesquinna en tal coita viu, / começou Santa Maria de chamar*).



Figura 61 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 86 – F127r

Na quarta miniatura, Santa Maria aparece em socorro daquela mulher (*Mais a Santa Virgen que ela rogou / oiulle séu r'ogu' e tan t'oste chegou*). Além da representação da chegada da Virgem Maria, a

mulher grávida é retratada em posição de parto, tendo em vista que a narrativa afirma que a gestante começara a sentir as contrações (*e demais chegou-ll' o tempo de parir*). Na cena, predominam as cores azul e vermelho nas vestes de Maria.



Figura 62 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 86 – F127r

As vinhetas cinco e seis apresentam o teor narrativo das estrofes nove e dez da cantiga: Maria, ao se aproximar da mulher, estende-lhe a manga da roupa, fazendo com que a mulher saia do fundo das águas (*e a súa manga sobr' ela parou*). Em seguida, as ondas do mar cessam (*as ondas quedar*) e todos se dirigem à igreja de São Miguel em agradecimento ao milagre ocorrido (*lóg' a San Miguél o miragre mostrar*).

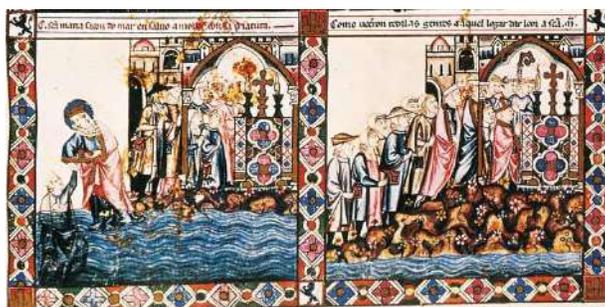


Figura 63 – Vinheta 5 e 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 86 – F127r

Nessa cantiga, assim como em outras já apresentadas, a água possui duplo sentido: vida e morte. Ou seja, mesmo diante dos

perigos do mar (morte), a Virgem socorre (vida) àqueles que depositam na Mãe de Deus a sua confiança e fé.

Dando continuidade à temática dos perigos do mar e dos rios, vejamos a narrativa da *CSM 95*. O argumento nos indica a temática da cantiga: *Como Santa María livrou un séu ermitán de prijôn duus mouros que o levavan a alên mar, e nunca se podéron ir até que o deixaram*¹¹⁷.

O texto relata-nos a história de um milagre realizado pela Virgem Maria em favor de um conde da Alemanha que havia deixado sua terra para viver como eremita em uma ermida à beira-mar em Portugal, conforme atestam os versos: *Desto direi un miragre que ua vegada / demonstrou a Santa Virgen benaventurada / por un conde d' Alemanna, que houve leixada / sa terra e foi fazer en Portugal morada / encima dua ermida*¹¹⁸ [...].

De acordo com a narrativa, Abrão era o nome do conde alemão (*El Cond' Abrán foi aqeste*), o qual jejuava rigorosamente e abstinha-se de vinho (*que nunca carne comía nen pan nem bocado [...] / e d' ele já beber vinno non éra pensado [...]*). Além disso, mesmo quando pegava peixes, ele os doava (*mas pero alguas vezes filava pescado, que dava sen haver ên dinneiro nen mealla*).

Certo dia, enquanto ele pescava, alguns navios mouros vieram da África para atacar a Espanha (*[...] estand' um día pescando com' éra as manna, / chegaram alí navios de mouros, companna / que ben d' África veéran por correr Espanna*). Quando passaram pela ermida, prenderam Abrão, fechando-o no porão do navio (*déron con el no navio*). Feito isso, os mouros guerrearam e roubaram tudo o que encontravam pela frente (*E pois est' houvéron feito, fezéron gran guerra, / rouband' en mar quant' achavan*).

¹¹⁷ Como Santa Maria livrou um eremita aprisionado pelos mouros que queriam levá-lo além mar, mas não conseguiram ir enquanto não o deixassem voltar para a ermida (METTMANN, CSM 95 – tradução nossa).

¹¹⁸ Sobre isto, contarei um milagre que uma vez realizou, a Santa Virgem Bem-aventurada, em favor de um conde da Alemanha, que havia deixado sua terra de origem para fazer morada, como eremita, em Portugal [...] (METTMANN, CSM 95 – tradução nossa).

Contudo, à noite, quando tentaram partir, o navio não saiu da costa (*fez que se non podéron alongar da sérra*). Não importava o quão longe eles navegassem, sempre se encontravam na costa quando amanhecia (*e quanto toda a noite éran alongados / da pena, ena mannaa i éran tornados*). Conforme atesta a sétima estrofe, isso aconteceu durante três noites seguidas (*est' aveo per tres noites aos malfadados*). Os mouros se assustaram com aquele feito e chamaram Mohammed, o filho de Abdala (*E quando aquesto viron, foron espantados / e chamaron Mafométe, o fillo d' Abdalla*).

O almirante era um homem inteligente e se chamava Arrendaffe (*Mais o almiral dos mouros éra entendudo, / que nom' Arrendaf' havia*). Este se lembrou do prisioneiro que tinham no porão e imaginou que ele pudesse ser a fonte de todo aquele problema (*e nembrou-lle daquel hóme que fora metudo / ena sóta da galéa e i ascondudo, / e teve que por est éra séu feito perdudo*) e ordenou que o homem fosse trazido para o convés, convidando-o a pegar o que quisesse do rico saque que haviam realizado: prata, ouro ou tecidos finos (*E mandó-o tirar fóra e poss-ll' our' e prata / deant', e panos de seda, outros d' escarlata e mandou que os filasse como de ravata*). Todavia, o conde explicou que era um eremita e não aceitaria mais nada de seu inimigo (*E el lles contou entôn qual vida mantevéra / [...] e que al non fillaría do séu nemigalla*).

Os mouros, ao ouvirem o que fora contado pelo ermitão, levaram-no de volta ao lugar onde haviam-no encontrado (*E eles, quand est' oíron, fóra o poséron / en aquel logar mesmo onde o preseron*). Em seguida, levantaram as velas e, imediatamente, pegaram um bom vento que levou o navio para longe (*Tan tóst' alçaron sas veas, e bon vent' houvéron*).

Posteriormente, todas as vezes que os mouros encontravam o conde Abrão não o machucavam porque o tinham em reverência (*mais el Cond' Abrán acharon pois muitas vegadas / mouros que correr viñan con barcas armadas, / e non lle fezéron mal, d' atant' houvo' avantalla*). A notícia do milagre se espalhou e as pessoas se reuniram naquela ermida para louvar a Virgem (*Estas novas pela*

terra foron mui sôadas, / e gentes de todas partes foron i juntadas, e a Santa Maria loores porên dada).

Após explorarmos a narrativa da **CSM 95**, passemos à análise da iluminura que acompanha o texto poético, a qual é composta por dois fólios contendo seis vinhetas cada, conforme podemos visualizar nas imagens a seguir.



Figura 64 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F136v / F138v

Analisemos o primeiro fólio pertencente à **CSM 95**. Todavia, embora o miniaturista retrate a presença da água em toda a extensão da iluminura, a temática deste tópico é abordada a partir da quarta vinheta. No primeiro quadro, o miniaturista retrata o conde partindo de sua terra natal, a Alemanha, em direção a Portugal, estabelecendo morada em uma ermida (*Desto direi un morage que ua vegada / demostrou a Santa Virgen benaventurada / por un conde d'Alemanna, que houve leixada sa terra e foi fazer en Portugal morada / encima dua ermida*). Percebemos que a pequena igreja está sobre um monte, o qual é margeado pelas águas do mar de Portugal (*préto da salgada / agua do mar*).



Figura 65 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F136v

Na figura, vemos a presença de alguns homens que se dirigiam ao local para realizar as orações cotidianas. A presença das cores verde e azul são predominantes, conforme podemos atestar na imagem acima.

A segunda vinheta remete-nos à estrofe dois da cantiga: o conde, de nome Abrão, era um homem de vida muito santa e, ali na ermida morava, servindo a Virgem Maria (*El Cond' Abrán foi aqeste, de mui santa vida, / que fez mui gran peedenç' en aquela ermida / servind' a Santa Maria, a Sennor comprida / de todo ben*). A ermida aponta-nos dois planos: no primeiro, encontra-se o conde Abrão, sozinho, segurando em uma das mãos o que parece ser a hóstia¹¹⁹. No outro plano, o altar com uma cruz ladeada por vela e uma toalha ao centro com as cores vermelho e azul, indicando, respectivamente, o poder e a santidade daquele local. O personagem veste roupas em tom dourado, justificando o título de nobreza que carregava: conde. Novamente, vislumbramos a presença do mar ladeando a igreja.

¹¹⁹ Pão utilizado para a celebração da missa (Eucaristia), na qual o sacerdote, de acordo com os ritos católicos, consagra-a e, posteriormente, a distribui aos fiéis presentes à celebração.



Figura 66 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F136v

Na terceira vinheta, observamos o conde preparando refeições para os romeiros que ali vinham em romaria. No espaço interno, há uma mesa com toalha branca (*[...] mais o que de comer éra adubar fazia / pera as gentes que viínman i en romaria, / ca eles os convidava e os recebía, / con que lles parava mesa en branca toalha*). Visualizamos, na imagem, a presença de três personagens que comem e bebem na presença do conde Abrão.

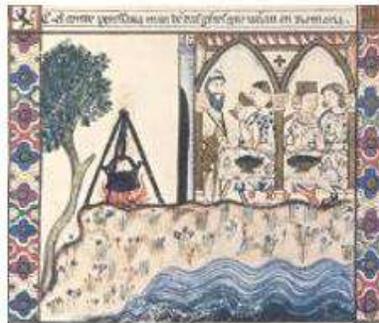


Figura 67 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F136v

Completando a ilustração, ao lado de fora da ermida, há uma espécie de caldeirão, na qual era preparada a refeição, sobre as chamas de uma fogueira. Novamente, a presença da água em torno da ermida¹²⁰.

¹²⁰ Ermida é o nome dado para uma pequena igreja localizada em local ermo, distante da civilização.

A quarta vinheta narra o teor da estrofe cinco da cantiga: o conde estava a pescar quando chegaram navios de mouros com grupos de pessoas que vinham da África para percorrer a Espanha e, sequestrando o conde Abrão, prenderam-lhe no porão do navio (*El atal vida fazend' en aquela montanna, / estand' un día pescando com' éra sa manna, / chegaron alí navios de mouros, companna / que ben d' África veéran por correr Espanna / e filláron aggina e con mui gran sanna / déron con el no navio*). Na imagem a seguir, vemos o nobre, no ato da pesca, sendo interpelado por dois homens, enquanto o navio dos mouros se aproximava do local. Notamos a presença das cores azul e vermelho de forma predominante.



Figura 68 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F136v

Na quinta vinheta do primeiro fólio, o miniaturista retrata, já no barco, o conde Abrão. O barco está em alto-mar. Há alguns homens com máscaras pretas. Vemos na imagem a presença de dois navios mouros.



Figura 69 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F136v

Após colocarem o conde no interior da embarcação, quiseram sair pelo mar para assaltar todos aqueles que viam pela frente. No entanto, quando tentavam partir, o navio não se afastava da costa ([...] *non podéron alongar da serra*). Esse fato é retratado pela vinheta de número seis do primeiro fólio, a qual visualizamos a seguir.



Figura 70 – Vinheta 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F136v

À noite, não importava o quão longe eles navegassem, pela manhã, como se não tivessem partido em viagem, encontravam-se no mesmo lugar, perto da ermida (*e quanto toda a noite éran alongados / da pena, ena mannaa i éran tornados*). Vemos os barcos e os marinheiros retornando para a costa onde estava a ermida. Observemos que o mar está calmo, ondas baixas, propício para uma boa e calma navegação.

Passemos, agora, para o segundo fólio, também composto por seis vinhetas.



Figura 71 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F138v

A primeira vinheta, apresenta-nos o fato narrado nas estrofes oito e nove do texto poético: o almirante, homem prudente e sábio, inferiu que o fato ocorrido ao longo de toda a noite era motivado pela prisão do conde (*e nembrou-lle daquél hóme que fora metudo / ena sóta da galéa e i ascondudo*).



Figura 72 – Vinhetas 1 e 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F138v

Imediatamente, ordenou que tirassem aquele homem da prisão (*E mandó-o tirar fórai*) e, conforme observa-se na segunda vinheta, ao trazer o conde para o convés, convidou-o a pegar ouro, prata, tecidos, o que quisesse do rico assalto que haviam realizado (*pos-ll' our' e prata d'eant, e panos de seda, outros d' escarlata, / e mandou que os filasse como de ravata*).

Ao testemunharem a atitude do conde Abrão e, ao saber que o homem vivia como eremita, os mouros levaram-no de volta ao lugar onde o encontraram, conforme observamos na imagem abaixo (*E eles, quand' est' oíron, fóra o poséron / en aquel logar mesmo onde o preseron*). O miniaturista retrata o velho homem retornando à ermida, acompanhado por dois soldados mouros. Abaixo do monte está a embarcação que os levaram de volta à igreja.



Figura 73 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F138v

Após esse episódio, os mouros retornaram aos navios e, ao levantarem as velas, imediatamente, pegaram bom vento que os levaram para longe (*Tan tóst' alçaron sas veas, e bon vent' houvéron / e foron as vía que sól non se detevéron, / fendend' as ondas per meo ben come navalla*).



Figura 74 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 95 – F138v

Na miniatura, temos as embarcações dos mouros afastando-se do eremita Abrão. Mais uma vez há a predominância do azul, inclusive, pela primeira vez, aparecendo na roupa do conde, indicando a santidade e o feito realizado pela Virgem. Nesse sentido, fica evidente aquilo que fora dito no argumento da cantiga: aqueles que dedicam a vida à Virgem Maria, jamais sofrerão qualquer tipo de mal.

Caminheemos mais um pouco por essa temática, avaliando o texto da *CSM 111*, cujo tema discorre sobre um milagre realizado a um clérigo, já ordenado, que servia a Santa Maria, o qual morrera no rio que passa por Paris e, no terceiro dia, a Virgem o ressuscita, tirando-o da água (*Esta é como un crerigo de missa que servia a Santa Maria morreu no rio que ven por Paris; e a tercer dia rressocitô-o Santa Maria e sacó-o do rio*).

A cantiga narra um milagre que fora realizado, pela Virgem, plena de bem, em favor de um religioso que já era ordenado e que, por isso, podia rezar missa, conforme atestam os versos abaixo:

*Dest' un miragre preçado
vos será per mi mostrado
que fez por um ordinaado
a mui comprida de se.*

Disto um milagre celebrado
vos será por mim contado,
que fez por um ordenado
aquela que é plena de bem.

*De missa [...])
era, [...]*

De missa [...]
era, [...]

(METTMANN, *CSM 111*)

(METTMANN, *CSM 111* –
tradução nossa)

Afirma o texto, por meio das estrofes dois, três e quatro, que o sacerdote, embora fosse um homem devoto e rezasse de bom grado as horas canônicas¹²¹ (*E pero de mui bon grado / rezava muit' aficado /*

¹²¹ Segundo tradição muito antiga, os cristãos tinham por costume, por devoção pessoal, orar em diversos momentos do dia e no meio do trabalho, imitando a Igreja dos primeiros apóstolos. As horas canônicas, citadas na cantiga, diz respeito

as horas [...]), era dado à luxúria e só nisso pensava (máis por séu pecado / a lussuria tan deitado, / que non dava por al ren).

O devoto, do qual versa a narrativa poética, parece ter uma amante em Paris e, em uma determinada noite, resolveu satisfazer os seus desejos carnavais (*Ua noit' o desguisado / foi fazer*). Entrando no barco, passou pelo rio Sena¹²², mas não desembarcou, pois o barco virou, afogando o padre, conforme narram as estrofes cinco e seis:

*[...], e pois entrado
houv' en un barqu' e passad' o
Séna, que por París ven.*

*Pero non foi arribado,
ca o barco foi tornado
e el na agu' afogado
ante que chegass' aquên.*

(METTMANN, CSM 111)

*[...], e, pois, entrou
em um barco e passado o
Sena, que por Paris vem.*

*Mas não foi desembarcado,
porque o barco foi virado
e ele na água afogado,
sem poder ir além.*

(METTMANN, CSM 111 –
tradução nossa)

De acordo com os versos da sétima e a oitava estrofes, ao cair na água, mesmo tendo iniciado as matinas (Laudes), fora tomado pelo demônio. E, ao se apossar da alma do sacerdote, quis torturá-lo com desdém:

ao que hoje se conhece por Liturgia das Horas. De acordo com a tradição da Igreja Católica, a Liturgia das Horas é composta por sete momentos distintos, sete convites diários à oração. A saber: Ofício das leituras (que pode ser rezado a qualquer hora do dia ou da noite); *Laudes* (ao amanhecer, próximo do nascer do sol); Hora Terça (9h); Horas Sexta (12h); Hora Nona (15h); *Vésperas* (ao anoitecer, próximo ao pôr do sol). Esses três momentos também lembram acontecimentos da História da nossa salvação, como a descida do Espírito Santo na manhã de Pentecostes, às 9 horas, A crucificação do Senhor às 12 horas e morte do Senhor na cruz às 15 horas. Por fim, temos as Completas (antes de dormir, mesmo que passe da meia noite). (cf. VOZES, 2004. **Liturgia das Horas**).

¹²² Localizado ao Norte da França, banha a capital francesa e desagua no Oceano Atlântico, mais especificamente, no Canal da Mancha.

*El havia começado
madodinnos e rezado
un salm'; e logo fillado
foi do demo fêramên.*

*E pois foi apoderado
de sa alma, muit' irado
foi ao fogo privado
pola i pear des ên.*

(METTMANN, CSM 111)

Ele havia começado
as matinas e rezado
um salmo. E logo tomado
foi, de forma feroz, pelo demo.

E depois de apossar-se
de sua alma, muito irado,
foi ao fogo apressado
para torturá-lo com desdém.

(METTMANN, CSM 111 –
tradução nossa)

Todavia, depois de estar a quatro dias no fundo do mar, a Mãe de Deus ouviu o chamado e socorrera o clérigo, ressuscitando-o. (*Mais a Madre do honrrado / Jeso-Crist' a séu chamado / veo, e o denodado / demo logo fugiu ên*). Afirmam os versos que o demo fugira dali ao presenciar o fato, conforme os versos a seguir:

*u ela ressucitado
houv' o mórtio e sacado
do río, que ja buscado
fora daquend' e dalên.*

*Quatro días mergullado
jouvéra e afondado;
mas entôn dalá tirado [...]*

(METTMANN, CSM 111)

Enquanto havia ela
ressuscitado o morto, e da água
tirado,
tinha o povo já vasculhado
o rio de aquém e dalém.

Quatro dias mergulhado
estivera e afundado;
mas então, de lá tirado [...].

(METTMANN, CSM 111 –
tradução nossa)

Nesse sentido, a narrativa poética descreve-nos o milagre realizado por aquela que sempre socorre os devotos, livrando-os da morte e dos perigos enfrentados pelo mar. Novamente, a simbologia da água apresenta-nos duplo significado: morte (afogamento do religioso pecador no rio Sena); vida (resgate e ressurreição do clérigo).

Morre-se, por meio das águas, para o pecado, renascendo, posteriormente, para uma vida de pureza e purificação.

Após ponderarmos sobre o texto da *CSM 111*, façamos o estudo analítico da iluminura. Analisaremos apenas as vinhetas três e cinco, tendo em vista que são primordiais para o aprofundamento da temática deste tópico. Composta por seis vinhetas, a iluminura da *CSM 111* retrata o milagre realizado em favor do religioso que caíra no rio Sena, no qual permanecera quatro dias afogado.

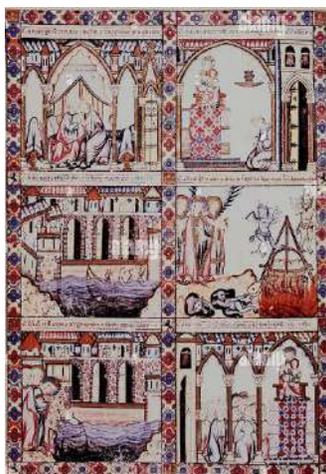


Figura 75 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 111 – F18v

Observamos, por meio do quadro três, aquilo que fora apresentado pelas estrofes cinco e seis da cantiga: em uma noite (*Ua noit'*), buscando o prazer sexual, o clérigo entrou em um barco (*entrado / how' en un barqu'*) e, passando pelo rio Sena (*passad' o / Séna*), a embarcação virou, afogando-o (*ca o barco foi tornado / e el na agu' afogado*).

Vemos, na imagem, o clérigo a bordo do barco que está sendo engolido pelas águas. Conseguimos visualizar apenas a ponta da embarcação e o religioso com as mãos postas como quem suplica, pede socorro. Outro detalhe que nos chama a atenção é a cor preta

ao fundo do mar, abaixo da cor azul, remetendo-nos à ausência de luz, de vida, ou seja, a morte.

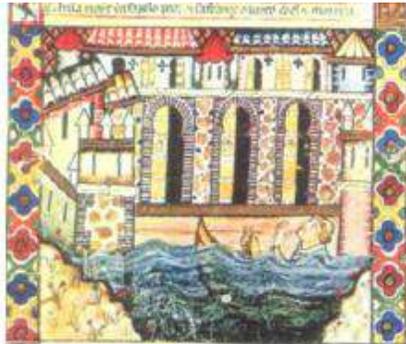


Figura 76 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 111 – F18v

A quinta vinheta, por sua vez, descreve-nos o milagre realizado pela Virgem, retomando o que fora narrado nas estrofes nove e dez: Maria vem ao socorro do clérigo.

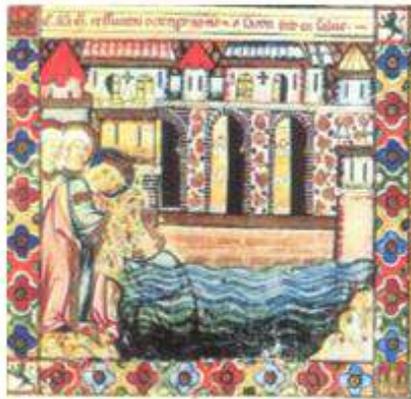


Figura 77 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 111 – F18v

Na imagem, Santa Maria retira o homem das águas (*e sacado do río*). Maria está ornada com uma coroa de cor vermelha e auréola na cor azul. As vestes seguem o mesmo esquema cromático, indicando, assim, o poder da Virgem e a santidade que lhe são conferidos.

Após análise do texto e da iluminura referente à CSM 111, consideremos a **CSM 112**: *Como Santa María guardou ua nave que ia carregada de triigo que non percesse, e sacó-a en salvo ao póрто*¹²³.

Um navio de Collioure¹²⁴, carregado de trigo e cevada, fora atingido por uma tempestade ([...] *nav' encarregada / de trigo e de cevada / de Colliure, [...] Ca houvera tal tormenta [...]*). A tormenta teve tão grande proporção que o mastro e o leme se romperam e as pessoas que estavam a bordo da embarcação precisaram utilizar botes salva-vidas (*Ca o masto foi britado / e o temôn pecejado, / e os da nave sen grado / saíron ên por escapar*).

A bordo dos pequenos barcos, os tripulantes viram o navio se partir ao meio e os grãos sendo encharcados pelas águas do mar (*ca viron a nave chea / d'agua volta con area / e aquel pan todo molar*). Nesse instante, rogando para que a Virgem guardasse a carga, prometeram a ela dar grande oferta ([...] *e porende grand' oférta / prometeron entôn de dar / aa Virgen, que rogasse / séu Fill' e que lles guardasse / séu pan e que os sacasse / en salvo sen pérda filar*).

Depois disso, remaram para longe, afastando-se do navio e, quando chegaram ao porto, viram que a Virgem havia guardado todo o grão e, imediatamente, a louvaram pelo milagre realizado (*Entôn mui tóste remaron / e da nave s' alongaron, / e ao porto chegaron, / u a viron sãa estar. / [...] e a Virgen porên muito / começaram lóg' a loar*).

Novamente, a Virgem socorreu os seus diante do perigo em alto-mar. Estudemos a iluminura que acompanha a cantiga, a qual é composta por seis vinhetas sequenciais, conforme a imagem a seguir.

¹²³ Como Santa Maria cuidou para que a nave que ia carregada de trigo não percesse, levando-os a salvo ao porto (METTMANN, CSM 112 – tradução nossa).

¹²⁴ Trata-se de uma comuna francesa, localizada na região administrativa da Occitânia, na França.



Figura 78 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 112 – F159v

Abordemos as duas primeiras vinhetas. Na primeira, o navio é atingido por grande tormenta, fazendo com o que o mastro fosse partido ao meio, impossibilitando que a viagem pudesse prosseguir com aquela embarcação (*ca houvéra tal tormenta / [...] querendo's a nav' afondar. / Ca o mastro foi britado*). O miniaturista ilustra o céu com nuvens azuladas, lembrando o céu tempestuoso. As ondas estão agitadas e parte do mastro está a cair ao mar. Os homens que estão na embarcação, encontram-se de mãos elevadas, como em sinal de súplica.



Figura 79 – Vinhetas 1 e 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 112 – F159v

A seguir, o que fora narrado nas estrofes cinco e seis é registrado por meio da imagem: vendo que o navio iria afundar (*querendo-s' a nav' afondar*), saíram todos do navio em pequenos barcos, navegando para longe da embarcação, buscando chegar

salvos à terra firme (*e os da nave sen grado / saíron ên por escapar / en un batél*). É possível percebermos a movimentação dos homens que, ao saírem do navio, embarcavam nos botes salva-vidas. Nessa miniatura, as ondas do mar estão mais calmas, propiciando a fuga dos navegantes. Todavia, o céu ainda é representado com nuvens em tom azul escuro, indicando tempestade.

O navio afundando é retratado pelo miniaturista no terceiro quadro. Na imagem, percebemos a embarcação naufragando. Não vemos a presença dos marinheiros, mas há a água revolta do mar e a permanência do cenário tempestuoso.



Figura 80 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 112 – F159v

Na quarta miniatura, os viajantes, distantes, observavam aquilo que narrara a sexta estrofe: ao longe, viram o navio encher-se de água e molhar todo o trigo que estava a bordo (*ca viron a nave chea / d'agua vólta con area / e aquel pan todo mollar*). Na imagem, observamos dois botes e homens de mãos postas em oração, elevadas ao alto, suplicando à Virgem que os livrasse do perigo e guardasse a seco o trigo que estava na embarcação.



Figura 81 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 112 – F159v

Em seguida, os homens a bordo dos botes chegando ao porto e, ainda de mãos postas, agradecendo Maria por ter conduzido o navio com a carga de trigo, sem danos, até o destino final, conforme os versos: remaram muito, até se distanciarem da embarcação e, ao chegar ao destino, viram o navio salvo (*Entôn mui tóste remaron / e da nave s'alongaron, / e ao porto chegaram / u a viron sãa estar*).



Figura 82 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 112 – F159v

A última vinheta apresenta os homens diante do altar da Virgem Maria, louvando-a (*começaron lóg' a loar*) pelo milagre realizado em favor daqueles que, como afirma o refrão do texto poético, nas dores clama pela Virgem, a estrela do mar (*Nas coitas devemos chamar / a Virgen, estrela do mar*).



Figura 83 – Vinheta 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 112 – F159v

Na figura acima, dividida em dois planos, vemos, em destaque, a imagem da Virgem Maria, tendo ao colo o menino Jesus. A ornamentação do altar destaca as cores azul e vermelho,

remetendo-nos à ideia de santidade e poder que são atribuídos àquela que livrou os navegantes dos perigos do mar.

Após a abordagem da CSM 112 e de sua iluminura, passemos à leitura analítica da **CSM 133**. Esta cantiga nos revela como Maria ressuscitou uma menina de Elche¹²⁵ após esta ter se afogado em um tanque d'água, o qual era utilizado para a irrigação: *Esta é de como Santa María ressuscitou ua mininna que levaron mórtá ant' o séu altar.*

O texto aborda a história de uma garotinha que morava com os pais no município de Elche (*Ua menina morava alí / que padr' e madre [...] / hávia*). Segundo os versos, ali viviam como cristãos, porém não como quem acreditava na fé cristã (*e que vivían assí / come crischãos, mais non com' encréus*). Certo dia, a menina foi beber água em um tanque de irrigação e ali caiu, afogando-se e morrendo (*Aquesta menina foi a beber / ena cequíá, e dentro caer / foi, por que houve logo de morrer*). O pai da menina, chorando e rezando, colocou-a diante do altar da Virgem e mandou rezar uma missa de *réquiem*¹²⁶ (*e ant' o altar do Sennor de prez / a foi deitar e loar / [...] e logo fez cantar / missa de réquiem*). A mãe da menina chorava continuamente (*a madre nunca de chorar quedou*).

Quando o padre consagrou a hóstia (*e poi-lo prést' a sagra começou*), a menina se levantou repentinamente (*a menina tan tóste se levou / viva*) e dizendo que aquele milagre havia sido realizado pela Virgem, Mãe do Senhor do Mundo, Jesus Cristo, o Salvador (*dizendo: "Estes son dos téus / miragres, Virgen, Madre do Sennor / do mundo, Jesú-Cristo, Salvador*).

Para melhor compreendermos o conteúdo desta cantiga, vejamos como se dá a construção da narrativa por meio da iluminura, a qual é composta por seis vinhetas sequenciais. No

¹²⁵ Elche é um município Espanhol, fundado pelos árabes no século VIII d.C., e está localizado na província de Alicante. Elche foi reconquistada, em 1265, pelo rei Dom Afonso X, o Rei Sábio. Por isso, a referência desta localidade para a realização de um milagre.

¹²⁶ Conhecida como Missa dos Fiéis Defuntos, Missa Exequial ou, ainda, Missa de corpo presente, na qual a Igreja Católica oferecia para o repouso da alma do falecido.

entanto, abordaremos apenas as três primeiras miniaturas, tendo em vista que estas abordam a temática percorrida até aqui.

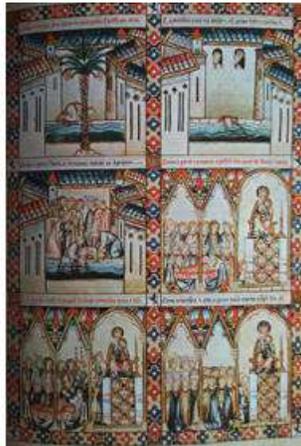


Figura 84 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 133 – F188r

A primeira vinheta revela-nos aquilo que fora narrado na terceira estrofe da cantiga: uma menina que morava em Elche foi beber água em um reservatório para irrigação (*Aquesta menina foi a beber / ena cequía*). Na imagem é possível observarmos a água represada e o vilarejo ao redor deste.

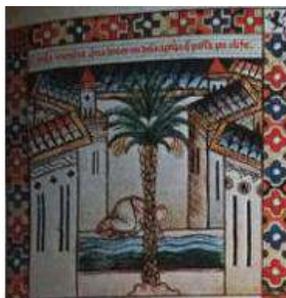


Figura 85 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 133 – F188r

Ajoelhada, buscando tomar a água, temos uma menina. Além da personagem, é interessante observarmos que o miniaturista

destaca uma palmeira com frutos: a tamareira¹²⁷, justamente para nos lembrar que o milagre ocorre em uma região que fora dominada pelos árabes e reconquistada por Afonso X em 1250. A presença da cor verde, segundo Pastoureau (2016), indica-nos, além da cor dos vegetais, a cor da juventude e do amor. Afora, a cor verde lembra-nos a benéfica de Deus sobre aqueles que creem.

Na figura abaixo (figura 86), vemos expresso aquilo que fora exposto na continuação da terceira estrofe: a menina, enquanto tomava da água, caiu no reservatório e morreu afogada (*foia a beber / ena cequía, e dentro caer / foi, por que houve lógo de morrer*). Nesta miniatura não temos a retratação da tamareira. Porém, o miniaturista retrata dois personagens (um homem e uma mulher) que, das janelas de uma das residências do vilarejo, presenciam o acontecimento.



Figura 86 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 133 – F188r

Provavelmente, tratam-se, respectivamente, da mãe e do pai da garota. Nesta imagem há a predominância das cores azul e vermelho. Para o rio, observamos uma coloração que vai do azul mais escuro ao mais claro, além de pequenas ondas, indicando o movimento das águas daquele reservatório.

¹²⁷ A tamareira é uma palmeira cultivada de forma extensiva na região árabe em decorrência dos frutos comestíveis: as tâmaras. Foi levada para Elche durante o período de domínio árabe.

A terceira vinheta não apresenta correspondência textual. No entanto, vemos várias pessoas ao redor da menina e dois personagens retiram a moça da água, já morta.



Figura 87 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 133 – F188r

Ao lado esquerdo, observamos uma senhora ajoelhada e com as mãos elevadas em gesto de súplica. Possivelmente, a mãe da menina, vestida com as cores azul e vermelho. A água torna-se elemento mortal, ceifando a vida da menina que, ao buscar saciar a sede, cai e morre afogada naquele reservatório.

Se a *CSM 133* nos descreve o milagre realizado em favor de uma menina que caíra em um reservatório de água, vejamos a *CSM 142*. Trata-se de uma cantiga autobiográfica de Dom Afonso X, pois esta relata que o rei Sábio, junto a seus homens, caçava às margens do rio Henares¹²⁸:

*Com' ùa vez acorreu ant' el Rei
Don Afonso, com' óra vos direi,
a un hóme que morrera, ben sei,
se non fosse pola que nos mantên.*

Esto foi eno río que chamar

Como aconteceu uma vez ao Rei
Dom Afonso, vos contarei agora,
um homem teria morrido, bem
seu,
se não fosse por aquela que nos
mantém.

Isso foi no rio que chamam,

¹²⁸ Localiza-se ao centro da Espanha, sendo afluente do rio Jarama que, por sua vez, torna-se afluente do rio Tejo.

*sóen Fenares, u el Rei caçar
fora, e un séu falcôn foi matar
en el ùa garça muit' en desdên.*

(METTMANN, CSM 142)

costumeiramente, de Henares,
onde o rei
caçar fora, e um falcão seu foi
matar,
com muita gana, uma garça.

(METTMANN, CSM 142 –
tradução nossa)

Embora uma garça tenha subido muito alto, o falcão de Afonso X a alcançou e, com um forte golpe, quebrou-lhe a asa, fazendo-a cair no rio (*Ca pero a garça muito montou, / aquel falcon taste a acalçou / e dun gran colbe a à lle britou, / e caeu na agua*). Descreve-nos a cantiga que a correnteza do rio era tão volumosa que os cães não podiam socorrê-la (*os cães non podian acorrer, / ca o rio corria de poder*) e, por consequência, perderam-na (*por que ouveran a garça' a perder*).

Naquele momento, o rei perguntara quem poderia salvá-la, trazendo-a de volta (*Mas el Rey deu vozes: "Quen será, quen / Que entre pola garça e a mi / e traga logu' e aduga aqui?"*). Respondera, então, um homem de Guadalajara¹²⁹ (*E um d' Aguadalffaja assi disse*), que a traria para fora do rio (*eu adurey aquen / Do rio*).

Todavia, a água o fez rodopiar a ponto de perder os sentidos, fazendo-o submergir repetidas vezes. Aquele homem, assim como todos que ali estavam, suplicaram socorro à Virgem. E o rei Sábio disse que nenhum mal aconteceria, pois a Mãe espiritual os guardava e os tinha sob seu poder:

E log' en el sse meteu [...]

*Mai-la agua o troux' a derredor
de guisa que lle fez perde-lo sen.*

E logo nele [rio] se meteu [...].

Mas a água o fez rodopiar,
A ponto de perder os sentidos.

¹²⁹ Tradução de *Aguadalffaja*. Trata-se de uma cidade que fica às margens do rio Hares, afluente do rio Tejo, região central da Espanha.

*Ca a força d' agua assi o pres
que o mergeu duas vezes ou três;
mas el chamou a Virgen mui cortes,
[...]*

*E todos a chamaron outro tal,
mas el Rei disse: "Non averá mal;
ca non querrá a Madr' esperital
que nos guarda e nos en poder tem".*

(METTMANN, CSM 142)

Porque a força da água, assim, o tomou
que o fez emergir duas ou três vezes.
Mas ele chamou a Virgem muito generosa.

E todos a invocaram da mesma forma.
Mas o Rei disse: "Não haverá mal; pois não o há de querer a Mãe espiritual que nos guarda e nos tem em seu poder".

(METTMANN, CSM 142 – tradução nossa)

Embora todos dissessem ao monarca que o homem estava morto (*E macar todos dizian: "mort' é"*), a Virgem fez com que ele emergisse do rio (*o fez a Virgen do rio sayr / vivo e são*), carregando a garça e apresentando-a ao monarca (*e al Rey viir / con ssa garça que trouxe ben dalen*) que bendisse a Virgem pelo milagre realizado nas águas do rio Henares (*que beezeu muit' a do bon talan / por este miragre*).

Após breve comentário do texto poético, o qual nos revela um milagre ocorrido nas águas do rio Henares em favor do rei Dom Afonso X, façamos o estudo da iluminura. Analisaremos, para esse contexto, as vinhetas dois, quatro e seis, as quais relatam o objeto de nossa análise: a água e as suas consequências. Assim como a grande maioria das iluminuras pertencentes ao códice mariano do Rei Sábio, esta é composta por seis vinhetas sequenciais. Nelas, acompanhamos, por meio da imagem, o desenrolar dos fatos apresentados na narrativa poética.



Figura 88 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 142 – F198r

Todavia, abramos um parêntese para tecer alguns breves comentários sobre as miniaturas um, três e cinco. Como dissemos na discussão acerca do texto, esta trata-se de uma cantiga autobiográfica, o que é confirmado por meio das imagens. Vejamos: o rei Dom Afonso X encontra-se montado em seu cavalo sempre ao centro das vinhetas. A cor de sua roupa é vermelha, indicando o poder característico de um monarca. Junto ao rei, estavam os seus companheiros que, conforme nos narra o escrito, encontravam-se às margens do rio Henares para o treinamento dos falcões, ou seja, a falcoaria.

Realizada a observação, vejamos os quadros dois, quatro e seis, conforme anunciamos anteriormente. Na imagem a seguir, o miniaturista delineia o que fora contado na estrofe três da cantiga: a garça voara muito alto (*Ca pero a garça muito montou*), porém, o falcão a alcançou na tentativa de matá-la (*aqueel falcôn tóste a acalçou*) e, por consequência, quebrou-lhe a asa, levando-a a cair no rio (*e dun gran cólbe a à lle britou, / e caeu na agua*).



Figura 89 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 142 – F198r

Na miniatura, há a presença da natureza. No centro da vinheta, nos é retratado a ilustração das águas do rio Henares, em uma paleta cromática que vai do azul mais escuro, ao mais claro. Sobre a superfície do rio, uma garça, também na cor azul. No alto da vinheta, o falcão, na cor preta, justamente indicando a morte, ausência de vida, quase fora do plano principal da imagem. Um pouco abaixo, a garça perseguida, já ferida, caindo em direção ao rio.

Dando sequência à narrativa imagética, depois de adentrar ao rio para salvar a garça, a força da água fez com que o homem rodopiasse (*Mai-la agua o troux' a derredor*) a ponto de perder os sentidos (*de guisa que lle fez perde-lo sen*).



Figura 90 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 142 – F198r

Notamos, na imagem, novamente o rio ao centro da vinheta e o homem de Guadalajara¹³⁰ (Espanha), sendo imergido pelas águas. Todavia, o homem mergulha rumo à margem, segurando, na mão esquerda, a garça ferida, que fora retratada na superfície das águas. Importante perceber que a roupa do homem também está na cor azul, indicando-nos a pureza e a santidade daquele que é servidor da Virgem e do rei. Além disso, o falcão continua a sobrevoar o rio, conforme percebemos na parte superior da imagem.

A última miniatura retrata o homem vivo e são (*rio saír / vivo e são*), próximo às margens do Henares, trazendo consigo a garça (*al Rei viir / com sa garça que trouxe ben dalên*).



Figura 91 – Vinheta 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 142 – F198r

Diferentemente das vinhetas anteriores, nesta, o falcão, assim como o homem e a garça, encontra-se na mesma direção, ou seja, retornando àquele que é de direito: Dom Afonso X. Nesse sentido, após ressaltarmos o feito realizado em favor do rei Sábio, livrando um de seus servos da morte, averiguemos a simbologia da água presente na **CSM 171**.

A **CSM 171** apresenta-nos, também, a temática dos perigos das águas dos rios e mares. Sobre as *Cantigas* que exibem a temática da água, importa-nos ressaltar que elas

[...] nos suministran una información privilegiada sobre los medios y métodos de transporte, sobre todo marítimos, aunque existen

¹³⁰ A cantiga faz menção ao município de Guadalaxara (Guadalajara) na Espanha. Faz-se importante essa ressalva, pois, há um município homônimo no México.

también numerosas referencias a los sistemas utilizados para atravessar los ríos, bien mediante la utilización de barcas o de pequeños botes y bateles¹³¹ (CEA, 2016, p. 158).

Ainda que atravessando por vales ou rios de águas rasas, o perigo sempre existe. Os versos narram a perda do filho de um casal de Pedra-Salze¹³², precisamente, quando atravessavam o rio.

O texto poético apresenta-nos o seguinte argumento: *Como hua moller de Pedra-Salze ya con seu marido a Salas, e perderon un fillo pequeno en un rio, e foron a Salas e achárono vivo ant' o altar*¹³³. O qual é reforçado pelo refrão que diz: *Santa Maria grandes faz / milagres e saborosos, / e guarda aos que lhe praz / de seeren perdidosos*¹³⁴.

Nessa cantiga, expõe-se a história de um casal que não podia ter filhos e que prometeram viajar em romaria ao Santuário de Salas se a Virgem, que faz grandes milagres, concedesse-lhes a graça de ter filhos. Neste emeio, corria a notícia que a santa fazia prodígios em Salas, motivo que atraía muitas pessoas ao santuário (*E desto vos quero contar / un gran miragre que oy / que fez a Reya sen par / en Salas, e faz muitos y / pera as gentes [...]*).

Conforme os versos a seguir, logo tiveram o desejado filho, ficando ambos muito satisfeitos:

¹³¹ [...] Fornecem-nos informações privilegiadas as que se referem aos meios e métodos de transporte, sobretudo marítimos, embora existam também inúmeras referências aos sistemas utilizados para a travessia de rios, quer através da utilização de barcos quer por meio de pequenas embarcações e barcos (CEA, 2016, p. 158 – tradução nossa).

¹³² Trata-se da atual Pedraza, município espanhol na província de Segóvia – comunidade autônoma de Castela e Leão. De acordo com o censo local de 2021, a comunidade, cuja área é de 31,54km², possui uma população de 342 habitantes. Pedraza está localizada no berço do rio Oza, a noroeste da Península Ibéria. Para acessar a aldeia, faz-se necessário atravessar um vale de bosques de carvalhos, rios e cascatas.

¹³³ Como uma mulher de Pedra-Salze ia com o marido à Salas, perdendo no rio o filho e, quando chegaram à Salas, viram-no vivo ante o altar da Virgem (METTMANN, CSM 171 – tradução nossa).

¹³⁴ Santa Maria faz grandes milagres e portentos e guarda dos perigos aqueles que para ela se consagram (METTMANN, CSM 171 – tradução nossa).

Un ome non podí aver
fillo, per quant' eu aprendi,
de sa moller, e p[ro]meter
foi d' ir a Salas; e des i
quis Santa Maria guisar,
que faz miragres fremosos,
que lles foi log' un fillo dar,
ond' ambos foron goyosos

(METTMANN, CSM 171)

Um homem não podia ter
filhos, como eu aprendi,
de sua mulher, e prometeu
ir para Salas; e desde ali
quis Santa Maria cuidar,
de fazer milagres formosos,
que logo lhes deu um filho,
e ambos ficaram felizes

(METTMANN, CSM 171 –
tradução nossa)

Após dois anos da graça recebida, seguiram viagem a Salas para agradecer o milagre (*Dous anos lo foron criar; / e pois moveron ben dali, / seu camyo foron fillar / pera Salas*). No entanto, durante a romaria, ao atravessarem um pequeno rio, o menino soltou-se dos braços da mãe, caindo nas águas, de forma que não o puderam socorrer (*E ynd' assi viron un rio correr / e eles foron coitosos / de passar; / mas foron perder / o fill' os malavegosos*). O fato sucedeu porque, de acordo com o texto, a mãe viajava montada em um pequeno burro (*rocin*), impedindo-a de ter qualquer atitude que pudesse ajudá-la salvar o filho.

Queixando-se do fato ocorrido, seguiram viagem (*vaamos seer / a Salas desto queixosos*). No caminho, rogavam à Virgem que lhes devolvesse o filho levado pelas águas do rio (*No camynno se meter / foron, dizend' ela: "A ti / vou, Virgen que mi acorrer / queras do fillo que perdi*). Quando chegaram ao Santuário de Salas, surpreendentemente, encontraram-no vivo aos pés do altar da Virgem (*E pois chegou ao logar, / con sospiros amargosos, / viu seu fill' ant' o altar / vivo*). Diante do milagre realizado, humildemente, renderam louvores à Virgem, confessando que sempre receberam dela tudo o quanto pediram e, por esse motivo, divulgariam os seus gloriosos milagres: [...] *E muit' omildosos / Loores deu, se Deus m' anpar, / aa Virgen. "Ca recebi", / diss' ela, "o que demandar-te fui sempr'*,

e nunca fali;/ e poren quererai retraer /ontr' os teus mui groriosos / miragres e fazer saber / este dos maravillosos.” (CSM 171).

Após estudo do texto poético, averiguemos como se dá a narrativa da iluminura que acompanha a cantiga. Analisemos a iluminura a seguir.



Figura 92 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 171 – F228v

O texto poético está ilustrado por uma iluminura composta de seis vinhetas, que ampliam e detalham os elementos expressos e os não expressos na narrativa poética, atestando a verossimilhança do fato narrado. Tendo em vista o objeto de nossa análise, ou seja, a presença da água, consideraremos as vinhetas dois, três e quatro da referida iluminura.

O segundo quadro, conforme imagem a seguir, comprova a romaria do casal com o filho para Salas (*e pois moveron ben dali, / seu camyo foron fillar / pera Salas*). O espaço exterior apresenta-nos uma riqueza de detalhes e cores. Na parte superior, o miniaturista ilustra o céu azul, com nuvens em movimento para anunciar um dia claro, bonito e importante.



Figura 93 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 171 – F228v

No alto de um morro, representando a paisagem natural, percebemos uma árvore frondosa e muita relva. O burro, em movimento, carrega no lombo uma mulher (vestida com um manto vermelho) e o menino de dois anos ao colo (*Ca a madre, que o trager / en un rocin*). Acompanhando o animal, com chicote em mãos e um bastão, o pai conduz a romaria. Predominam as cores verde e vermelho.

A terceira vinheta narra o motivo que resultará no milagre realizado pela Virgem: o burro, ao atravessar a parte mais funda do rio, fez com que a mulher perdesse o equilíbrio e, por consequência, não conseguira segurar a criança, a qual caiu nas águas e fora levada pela correnteza. A cena nos remete a Bachelard (2018):

“A morte é uma viagem e a viagem é uma morte. Partir é morrer um pouco”. Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura. [...] Por mais que atravesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além (BACHELARD, 2018, p. 77; 80).

Conforme narra a quarta estrofe (*Ca a madre, que o trager / en un rocin y' ante ssi, / con el no rio foi caer*), a ilustração da vinheta acima permite-nos interpretar que, no caminho, quando atravessavam o rio, o animal passou pela parte mais funda, ocorrendo o desastre. O miniaturista ilustra o animal quase imerso nas águas, e o pai, na

tentativa de evitar o pior, tenta segurar a mão da mulher, enquanto ela busca localizar o menino.



Figura 94 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 171 – F228v

Por fim, na imagem a seguir, o miniaturista repete os mesmos detalhes do quadro anterior: o rio, as árvores e o animal. As personagens, no primeiro plano do quadro, estão desesperadas (*e os astrosos / fillaron-se mui' a chorar / ambos come perdidosos*): o pai lamenta a perda, tendo as mãos à cabeça, enquanto a mãe possui a expressão de desespero estampada em seu rosto. Ela olha para o rio, em movimento, à procura do corpo do menino.

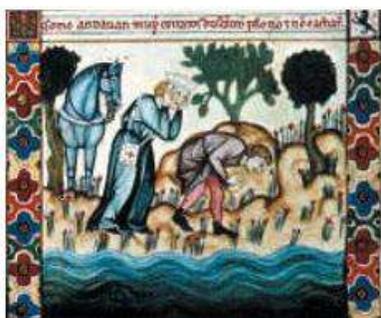


Figura 95 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 171 – F228v

Após expormos o texto e a iluminura referentes à *CSM 171*, a qual conta-nos o fato ocorrido acerca dos perigos do rio, façamos nosso percurso pela *CSM 172* que nos oferece o seguinte argumento: *Como Santa Maria de Salas livrou un mercador do perigo*

do mar (Como Santa Maria de Salas livrou um mercador do perigo do mar).

A narrativa poética enuncia o milagre realizado pela Virgem de Salas a um importante mercador que desejava viajar com seu navio carregado de mercadorias para Acre¹³⁵, cidade e porto localizados na Palestina: *De tal razon un miragre / a Virgen Santa Maria / fez por un mercador, grande, / que a Acre yr queria / con ssa nave carregada de mui boa merchandia [...]* (CSM 172).

Durante a viagem, o mercador foi atingido por forte tempestade, a qual fez com que o mastro do navio fosse quebrado, rasgando a vela (*Ca ouve tan gran tormenta, / que o mastro foi britado / e a vea toda rota; [...]*). Ao perceber que sua vida estava ameaçada, prometeu que, se chegasse vivo ao porto, iria em romaria ao Santuário da Virgem de Salas (*e el se viu tan coitado / que prometeu [que] se vivo / ao porto arribado / fosse, que romeu en Salas [...]*).

Atendendo ao pedido do mercador, fiel devoto, a Virgem Gloriosa fez com que a tormenta cessasse (*a Virgen Groriosa / [...] ca fez quedar a tormenta*). Abrandada a intempérie, o mastro do navio foi consertado e, como havia bons ventos, chegaram ao porto de Acre na manhã seguinte: *A tormenta aquedada / foi, e seu mast' adubaron; e log' a Santa Maria / de Salas s' acomendaron; / e ouveron tan bon vento, / que na mannã chegaram a Acr', [...]* (CSM 172). O mercador, depois de vender a mercadoria, viajou em romaria para Salas. Com cânticos de louvores, doou ao Santuário uma cruz de cristal como donativo (*e fezeron romarias [...] / a Salas, / con loores e cantares. / Hua cruz de cristal toda / deu log' y en oferenda / o mercador [...]*).

¹³⁵ Acre é uma cidade de Israel situada na região da Galileia, ao norte da Baía de Haifa, na costa do Mediterrâneo e localizada num promontório próximo do Monte Carmelo. Enquanto região portuária, a cidade interessava a todos, tanto que foi dominada por diversos povos durante a Idade Média. A cidade também foi chamada de **Aco**, no Antigo Testamento (“Aser não expulsou os habitantes de Aco” – Juízes 1, 31 – grifo nosso) e de Ptolemaida no Novo Testamento (“Quanto a nós, concluindo nossa viagem, de Tiro chegamos a **Ptolemaida**” – Atos dos Apóstolos 21, 7 – grifo nosso).

Diferentemente das demais cantigas dedicadas ao Santuário de Salas, o milagre exposto por D. Afonso X não ocorreu no interior da igreja de Salas, nem mesmo em suas imediações. No entanto, o milagre atribuído à Virgem de Salas livrou um mercador dos perigos do mar revolto, conforme título-ementa da cantiga: *Como Santa Maria de Salas livrou un mercador do perigoo do mar*. Esse acontecimento demonstra que o mar era amplamente utilizado pelos cidadãos medievos para questões comerciais, peregrinações, transportes ou pesca.

A cantiga em questão está acompanhada de uma iluminura de seis vinhetas que, visualmente, narra o milagre em prol do mercador. Todavia, avaliaremos apenas as vinhetas 1, 2, 3 e 5 que tratam, especificamente, do fato em alto-mar.

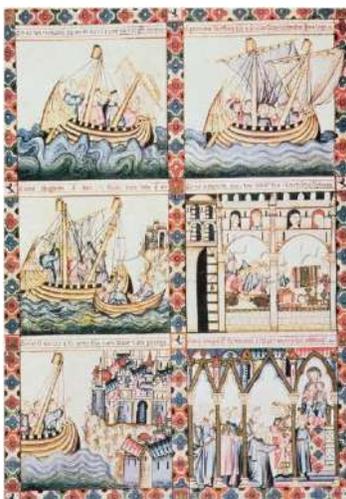


Figura 96 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 172 – F229v

Na primeira imagem, o miniaturista expõe o que fora descrito na segunda estrofe da cantiga: uma grande tormenta no mar promoveu a quebra do mastro do navio (*Ca ouve tan gran tormenta, / que o mastro foi britado*). Nesse primeiro quadro, presenciamos os movimentos das ondas revoltas, indicando-nos a ameaça de uma grande tempestade. Completam a cena o mastro quebrado e, a

bordo do navio, os tripulantes, os quais estavam assustados e apreensivos.



Figura 97 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 172 – F229v

Na segunda vinheta, contrariamente à primeira, o mar está calmo, coloração azul claro, ondas leves e o mastro da embarcação já consertado. A cena nos remete à terceira estrofe da cantiga, quando o mercador promete ir, em romaria, ao Santuário de Salas para agradecer à Virgem Maria pelo livramento da sua morte e dos marinheiros que o acompanhavam: *E pois prometud' est' ouve*.

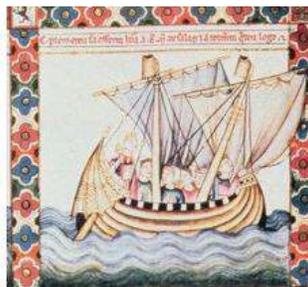


Figura 98 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 172 – F229v

A terceira vinheta, ainda com o cenário de calma, mostra-nos a chegada da tripulação ao porto de Acre. Alguns viajantes se encontram em uma embarcação menor, conduzida pelo mercador que segura os remos, enquanto três marinheiros recolhem as velas da embarcação maior. Ao fundo do quadro, na parte superior à

direita, visualizamos a vila, o destino da viagem para a comercialização das mercadorias.



Figura 99 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 172 – F229v

Vale lembrar que a cidade portuária de Acre, no século XII, pertencia ao território palestino, onde as mulheres não se mostravam ao público. Atualmente, duas escavações recentes provam o que arqueólogos e historiadores, há muito tempo sabiam: trata-se de uma cidade de 4.500 anos, considerada a mais importante para a história do Cristianismo. Hoje, localiza-se ao norte de Israel, conhecida como Akko (em árabe) ou Acre, conforme o idioma do território de Haifa, no mar Mediterrâneo. Os arqueólogos já encontraram, na região, uma cidade subterrânea da era das Cruzadas.

Por fim, a quinta miniatura, ainda em ambiente marítimo, mostra-nos o navio chegando ao Santuário de Salas (apenas uma parte da embarcação com o mastro) e o mercador à frente. Ao avistar a vila (*con seu aver ao porto*), ele estende as mãos em direção à igreja, louvando a Virgem e agradecendo-a pelo milagre recebido (*e meteu-ss' em sa comenda. / E desto cantar fezemos*): a santa os livrara da morte em plena tormenta marítima.

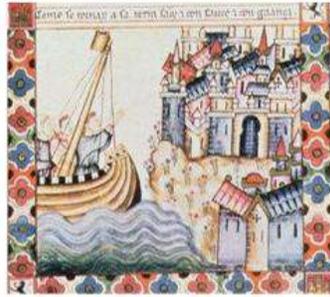


Figura 100 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 172 – F229v

À direita do quadro, em destaque, o Santuário de Salas e, em segundo plano, as casas da vila. Temos, nas vinhetas apresentadas, a presença das cores azul e vermelho. Cores que indicam, respectivamente, a santidade (azul) e o poder (vermelho).

Passemos à análise da penúltima cantiga deste tópico: a **CSM 236**. Esta narra-nos a história de uma mulher que, após o navio afundar, foi salva, juntamente com o filho, pela Virgem Maria. O texto poético apresenta-nos o seguinte argumento: Como uma mulher que trazia um filho pequeno nos braços naufragou no mar e Santa Maria a fez andar a pé sobre as águas como se andasse sobre terra firme (*Como ua mollér perigou no mar, e tragía un fillo pequeno nos braços; e feze-a Santa María per cima das aguas andar de pé, assí como iria per un mui bon chão*). É exposto para nós a história de uma mulher de Marselha¹³⁶ (*de Marssella*), a qual viajava em um navio pertencente a um corsário chamado Pero Bonifaz (*Esta en ua galéa / [...] dun cossairo / que dizían, com' oí, / Pero Bonifaz per nome*).

De acordo com a narrativa, o navio foi de encontro a uma rocha, levando-o a se desfazer (*mas un día foi assí / que se foi en un penedo / a galéa espeçar*). Logo, todos a bordo morreram, imediatamente, exceto a francesa, a qual foi arrastada para o fundo do mar (*E pereceu a galéa, / e morreron lógu' entôn / quantos en ela andavan [...] se aquela sóa non, / pero foi ua vegada / ben ao fondo do mar*).

¹³⁶ Marselha, cidade portuária no sul da França, é a mais antiga cidade daquele país, sendo fundada pelos gregos por volta do ano 600 a.C. Localiza-se, em Marselha, a famosa Basílica de Notre-Dame-de-la-Garde.

A mulher, segurando o filho nos braços (*E tragendo enos braços / entôn aquel fillo séu*), rogou à Virgem que a protegesse (*rogou*). Ouvindo o clamor daquela senhora, a Virgem apareceu e a confortou (*Ela a questo rogando, / foi-lle lóg' aparecer / a Virgen Santa María*). Pegando-a pela mão, conduziu-a pela água, como se andasse em terra firme (*e foi-a logo prender / pela mão e da agua [...] e ben assí pela mão / a levou ben sen afán / tan quedo sôbela agua | assí come per un pran*). Por fim, chegando ao porto de Marsella, a mulher contou o que havia acontecido. E todos louvaram a Virgem (*e pose-a eno porto / de Marssella [...]. E todos logo sen al / loaron Sancta María*).

Tendo recorrido sobre o texto, passemos ao estudo da iluminura que acompanha a cantiga. Composta por seis vinhetas sequenciais, analisaremos as cinco que apresentam o cenário da água.



Figura 101 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 236 – F83r

Na primeira vinheta, o miniaturista aponta-nos a afirmativa exposta nas estrofes um e dois do texto poético: uma pobre mulher (*ua mollér mesquinna*) navegava em um navio de um corsário de Marselha (*Esta en ua galea andava, [...] de Marssella, dun corssairo*). Na imagem a seguir, vemos o navio, com um número considerável de

tripulantes. Além do capitão, outros homens, com remos em mãos, navegam rumo ao destino final: o porto de Marselha.



Figura 102 – Vinheta 1 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 236 – F83r

A cor azul e vermelho são predominantes na vinheta. As ondas do mar, em um tom azul mais claro, onduladas, indicam-nos a movimentação do navio. Todavia, a vinheta seguinte apresenta-nos uma brusca mudança de cenário.



Figura 103 – Vinheta 2 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 236 – F83r

O primeiro detalhe que nos chama a atenção nesta vinheta é a presença de um rochedo ao lado esquerdo da miniatura, em tons que vão do marrom mais claro ao escuro, remetendo-nos ao conteúdo da segunda estrofe da cantiga: enquanto navegavam, o navio foi de encontro a uma rocha e, por consequência, despedaçou-se (*mas un día foi assí / que sse foi en un penedo a galea espeçar*). Nessa vinheta, vemos a imagem de uma mulher, vestida com roupas em tom azul, segurando-se na proa do navio, enquanto outra mulher está sendo engolida pela água do mar. Atentemo-nos

para as ondas do mar que se encontram extremamente agitadas, diferentemente do que fora ilustrado no primeiro quadro.

A terceira imagem indica-nos o conteúdo expresso na quinta estrofe da cantiga: enquanto a mulher rogava por socorro para si e para o filho, a Virgem Santa apareceu-lhe e, segurando-a pela mão direita, puxou-a para fora da água (*Ela a questo rogando, foi-lle log' aparecer / a Virgen Santa Maria e foi-a logo prender / pela mão e da agua começou a erger*).



Figura 104 – Vinheta 3 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 236 – F83r

Na imagem, o miniaturista retratou, ao lado esquerdo, o rochedo, o qual rachara o navio. Além disso, a Virgem Maria é representada como rainha: sobre a cabeça uma coroa dourada – indicando-nos a realeza – envolta em uma auréola azul. Ela se encontra vestida com um manto vermelho, indicando poder e, debaixo do manto, uma vestimenta azul, remetendo-nos à santidade.

Há, ainda, na terceira vinheta, a presença de dois anjos que acompanham Maria. Um dos anjos, ao lado esquerdo, ajuda-a a sair da água, puxando-a pela vestimenta. O outro, atrás da Virgem, encontra-se de mãos postas, como num ato orante. Ambos estão ornados de branco, indicando a pureza, tendo as auréolas douradas. Por fim, no colo da mulher que está sendo socorrida, há uma criança que está fortemente segurada pelo braço esquerdo daquela senhora.

Dando sequência à narrativa visual, deparamo-nos com a quarta vinheta. Esta, por sua vez, tem a cena narrada pela sexta estrofe da cantiga. Vejamos a imagem a seguir.



Figura 105 – Vinheta 4 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 236 – F83r

Na imagem, vemos Maria e a mulher com a criança ao colo caminhando sobre as águas. Esta cena apresenta uma intertextualidade com a passagem bíblica relatada nos evangelhos de Mateus (14, 22-33), Marcos (6, 45-51) e João (6,16-21): Jesus que anda sobre as águas. De acordo com a narrativa evangélica, após alimentar uma multidão de mais de cinco mil pessoas, Jesus subiu ao monte para orar e ordenou aos discípulos que atravessassem o Mar da Galileia em direção à Cafarnaum. Enquanto orava, o barco dos discípulos foi atingido por uma forte tempestade, afastando, cada vez mais, o barco da margem do mar. Jesus, indo ao encontro dos discípulos, viu-os remando com dificuldade. Enquanto remavam contra a força do vento, viram alguém caminhando sobre as águas, ficando extremamente apavorados, pois pensavam tratar-se de um fantasma. Mas logo Jesus disse-lhes: “Sou eu! Não tenham medo!” (João 6, 50). Então, subindo ao barco, o vento se acalmou e chegaram em segurança a Cafarnaum. Importa-nos lembrar que essa mesma referência bíblica aparecerá na cantiga **CSM 313**.

Coincidência ou não, o argumento inicial do texto, apresenta-nos Maria replicando o mesmo gesto de Jesus: a Virgem fez com que a mulher andasse a pé sobres as águas, como se estivesse sobre terra firme (*E feze-a Santa Maria per cima das aguas andar de pe, assi como iria per un mui bon chão*).

Por fim, a quinta vinheta retrata a mulher, com o filho, já em terra firme, ou seja, no porto de Marselha. Lá, em segurança, começou a narrar às pessoas, que ali se encontravam, o que a ela acontecera (*e pose-a eno porto de Marssella, u estan / muitas gentes cada día, a que log' ela contar / foi de como ll'aveera*).

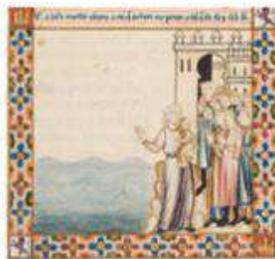


Figura 106 – Vinheta 5 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 236 – F83r

Na imagem, ao lado direito, vemos a água do mar em tom azul claro, indicando calma e tranquilidade. No porto, a mulher, com a mão direita apontada para o mar e, ao braço esquerdo o filho, narrando aos que ali se encontravam o milagre realizado pela Mãe de Deus.

Enquanto a *CSM 236* aborda o milagre realizado a favor de uma mulher e seu filho que corriam o perigo de morrerem afogados, vejamos a história presente na *CSM 313*, fechando, assim, a temática abordada neste tópico. O texto poético narra a história de um milagre realizado por Santa Maria de Vila Sirga¹³⁷, quando um navio se encontrava em perigo de naufragar, devido uma grande tormenta em alto-mar: (*Aqueste miragre fezo, / assi com' aprendi eu, / a Virgen Santa Maria / de Vila-Sirga con seu poder*):

Um clérigo que estava na tripulação, vendo o sofrimento dos marinheiros, relatou que, em Vila Sirga, a Virgem Santa, a cheia de misericórdia, faz muitos milagres aos que a procuram com fé (*mais uu crerigo que era / y, pois viu a coita tal / e oyra dos miragres / da Santa Virgen dizer / Que ela em Vila-Sirga / fez e faz a quantos van*). Ao

¹³⁷ Vila Sirga ou, como hoje é conhecida, Villalcázar de Sirga, é um município da Espanha na província de Palência, comunidade autônoma de Castela e Leão.

ouvirem o sacerdote, todos os que estavam no navio, colocaram-se de joelhos e, em oração, prometeram ir a Vila Sirga se a Virgem os livrasse da morte (*E os geollos ficaron*). O religioso ergueu os olhos para os céus e cantou a oração “Salve Rainha¹³⁸”. Nesse momento, uma pomba,¹³⁹ mais branca que a neve, pousou no navio, iluminando-o totalmente, e todos começaram a fazer orações e a bendizer o nome da Virgem: *O crerigo, pois diss’ esto, / os ollos a ceo alçou / e logo de mui bon grado / “Salve Regina” cantou / a onrra da Virgen Madr’; e / hua poomba entrou / branca en aquela nave, / com’ a neve sol caer. / E a nav’ alumeada / aquela ora medes / foi toda con craridade* (CSM 313).

Logo o mar acalmou-se [*E*] o mar tornou mui manso) e, no outro dia, como haviam prometido, os tripulantes dirigiram-se à Vila

¹³⁸ Trata-se de um hino mariano, cantado na Liturgia das Horas da Igreja Católica e, rezado, também, ao final da oração do Santo Rosário (popularmente conhecido como terço). De acordo com a tradição católica, a autoria deste hino, originalmente em latim, é atribuída ao monge Hermano Contracto que, por volta de 1050, no mosteiro de Reichenau, haveria o escrito. Vejamos a letra deste hino em latim e, respectivamente, a tradução em português: *Salve, Regina, mater misericordiae / Vita, dulcedo, et spes nostra, salve. / Ad te clamamus, exsules, filii evae. / Ad te suspiramus, gementes et flentes / in hac lacrimarum valle. / Eia ergo, Advocata nostra, / illos tuos misericordes óculos / ad nos converte. / Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, / nobis post hoc exsilium ostende. / O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria. / Ora pro nobis sancta Dei Genetrix. / Ut digni efficiamur promissionibus Christi. Amen.* **Tradução:** Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, / Vida, doçura e esperança nossa, salve! / A Vós bradamos, os degredados filhos de Eva. / A Vós suspiramos, gemendo e chorando / neste vale de lágrimas. / Eia, pois, advogada nossa, / Esses Vossos olhos misericordiosos / A nós volvei, / E, depois desse desterro, / Mostrai-nos Jesus, bendito fruto do Vosso Ventre. / Ó Clemente, Ó Piedosa, Ó Doce Sempre Virgem Maria. / Rogai por nós Santa Mãe de Deus, / Para que sejamos dignos das promessas de Cristo. Amém.

¹³⁹ Segundo Chevalier e Gheerbrant, a pomba representa o Espírito Santo, ao longo do Novo Testamento e, além disso, é um símbolo de pureza e simplicidade. No Antigo Testamento, quando a pomba traz um ramo verde para Noé, após o dilúvio, aponta-nos para a paz, harmonia, esperança, felicidade recuperada. “Todo esse simbolismo provém, evidentemente, da beleza e da graça desse pássaro, de alvura imaculada, e da doçura do seu arrulho” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 278).

Sirga para agradecer e levar as ofertas (*e cada uu dos da nave, / assi como prometeu / oferta a Vila-Sirga, / e non quise falecer*). Com o valor doado, e em agradecimento pelo milagre, os marinheiros mandaram fazer um grande cálice que foi entregue pelo clérigo ao Santuário de Vila-Sirga (*E da oferta fezeron / uu calez mui grand' assaz / que o crerigo adusse / a Vila-Sirga*), local em que a Virgem continuou realizando grandes e muitos milagres.

A água, nessa cantiga, assim como em outras já analisadas anteriormente, pode ser interpretada como o símbolo da vida e da morte. A Virgem transforma-se em um pássaro formoso, acalma as águas violentas e salva os tripulantes do navio em perigo de morte. A figura simbólica do pássaro branco, que nos remete à paz, iluminou o navio, tornando o mar manso. Todavia, o miniaturista não relata a presença da ave na iluminura.

Há, nessa cena, uma intertextualidade com a passagem bíblica em que Jesus acalma a tempestade e anda sobre as águas salvando Pedro e os demais discípulos da tempestade em alto-mar. Algo natural, tendo em vista que o autor confesso das cantigas, o Rei Sábio, era cristão católico e possuía amplo conhecimento bíblico.

Dessa feita, após abordarmos o conteúdo da narrativa poética, debruçemo-nos sobre a iluminura que acompanha a **CSM 313**. Vejamos a imagem a seguir:

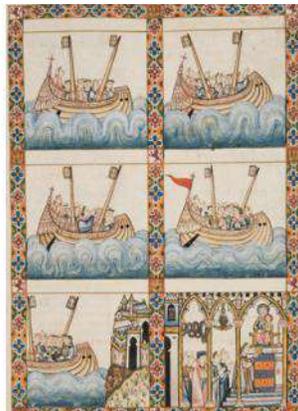


Figura 107 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 313 – F18r

Na primeira imagem, encontramos o que fora narrado na quarta estrofe da cantiga: um navio, em perigo, navegava pelo mar que estava passando por grande tormenta (*Ua nave periguada / andava, [...], / pelo mar en gran tormenta*).



Figura 108 – Vinheta 1 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 313 – F18r

Conforme observamos no quadro acima, o navio estava repleto de tripulantes (*e quanta gent' éra i*), todos com medo do que pudesse vir a acontecer (*estavaan en mui gran coita*). O miniaturista ilustra as ondas do mar em cor azul, quase que cobrindo todo o navio, indicando-nos o movimento revoltado do mar.

Por sua vez, a segunda miniatura expressa a atitude de fé daqueles tripulantes. Havia no barco um clérigo que, ao ver o perigo que estava correndo, ordenou que todos os homens que ali estavam suplicassem socorro à Virgem Maria (*“Varões, chamemos / óra de bon coração / a Virgen Santa María*).



Figura 109 – Vinheta 2 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 313 – F18r

Na imagem, o miniaturista descreve os homens com os rostos voltados para o céu, bem como as mãos elevadas. As ondas permanecem revoltas e o barco, inclinado, revela-nos o movimento das águas. Novamente, há a predominância da cor azul, remetendo-nos à santidade daquela que viria socorrê-los: a Virgem Maria de Vila-Sirga.

De acordo com décima terceira estrofe da cantiga, descrita em imagem na terceira vinheta, o clérigo que estava no barco (*o crérigo [...] / os ollos a céu alçou*), voltando os olhos e as mãos para o céu, cantou a *Salve Regina* (Salve Rainha).



Figura 110 – Vinheta 3 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 313 – F18r

Na figura 110, ao centro da embarcação, temos, entre os dois mastros, vemos, vestido com roupas na cor azul, o religioso com as mãos postas e os olhos voltados para o alto. É possível percebermos a atitude orante de todos aqueles que estavam acompanhando o ato devocional do clérigo.

Na quarta vinheta, aquilo que fora atestado na décima quinta estrofe da cantiga: após a oração dos tripulantes, o mar tornou-se manso (*e o mar tornou mui manso*). O miniaturista ilustra a atitude de calma quando nos apresenta as ondas em tamanho reduzido e o navio plano. As águas já não encobrem mais a embarcação como nas vinhetas anteriores.



Figura 111 – Vinheta 4 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 313 – F18r

A quinta vinheta evidencia a chegada dos tripulantes ao porto de Vila-Sirga (*e a nav' en outro día / en salvo porto prendeu*). Na imagem abaixo, os tripulantes a bordo do navio atracando às margens do porto.



Figura 112 – Vinheta 5 – Florencia Ms Banco Rari 20 – CSM 313 – F18r

Novamente, as águas encontram-se calmas e tranquilas, demonstrando, dessa maneira, a força intervencionista da Virgem Maria. Nesse sentido, quando aquele que crê, mesmo diante do perigo das tormentas do mar, roga ajuda a Maria, as águas revoltas do mar tornam-se, como assevera Bachelard (2018),

[...] mar maternal. [...] Ela é mais um traço de seu caráter feminino. [...] Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o *elemento embalador*. Este é mais um traço de seu caráter feminino: ela embala como uma mãe. [...] A água leva-nos. A água embala-nos. A

água devolve-nos a nossa mãe (BACHELARD, 2018, p. 124; 136 – grifos do autor).

A água, nesse tópico analisado, pode ser interpretada como o símbolo da vida e também da morte. Há relatos de outros milagres que a Virgem Maria realizou, salvando os devotos dos perigos das águas. Desse modo, vejamos, a partir de agora, outra temática: a água que vem dos céus, ou seja, as águas das chuvas e das tempestades.

4.4.4 As águas das chuvas e das tempestades – Cantigas 143 e 161

A água é o símbolo, também, da fecundidade. Nesse sentido, a chuva se torna o agente fecundador do solo,

[...] daí os inúmeros ritos agrários com vistas a chamar a chuva. [...] A chuva, filha das nuvens pesadas e da tempestade, reúne os símbolos do fogo (relâmpago) e da água. Ela representa também a dupla significação de fertilização espiritual e material (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 236-237).

Contrapondo a ideia de fecundidade, deparamo-nos com a tempestade, a qual simboliza a manifestação da onipotência de Deus. Logo, “enquanto a tormenta pode prenunciar uma revelação, a tempestade é uma manifestação da cólera divina e, às vezes, um castigo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 874).

É, pois, no sentido de fecundidade que nos deparamos com a **CSM 143**. Descreve-nos a cantiga que o milagre ocorrera na vila de Xerez de la Frontera¹⁴⁰ (*en Xerez*), a qual fica próximo ao rio Guadalquivir¹⁴¹ (*préto d’ Aguadalquivir*), local em que o grande problema era a escassez de água provocada por uma persistente

¹⁴⁰ Em castelhano Jerez de la Frontera é um município da província de Cadiz, na Espanha.

¹⁴¹ O rio Guadalquivir situa-se ao sul da Península Ibérica, sendo o quinto rio mais extenso da península, após o Tejo, o Ebro, o Douro e o Guadiana.

seca (*houv' i tan gran seca*). Na tentativa de combater a falta de água, os moradores do local ofereciam à Maria seus rogos, clamando por chuva (*un pòblo, que se lle foi oferir / por chuvia que lle pedia*).

Mas aquele povo fora advertido por um franciscano¹⁴² (*Mas un frade meor*) dizendo que, se realmente quisessem resolver o problema da falta de chuva, deveriam confessar e se arrepender dos pecados cometidos e, depois, servir a Virgem (*e de vossos pecados vos partir, / a chuvia logo verría*). Seguindo o conselho do clérigo, aqueles homens e mulheres começaram a rezar (*E lóg' a gente fillou-s' a rogir*). Logo, o resultado não poderia ser outro: a Virgem fez com que as nuvens se abrissem, fazendo com que a água caísse (*Entôn a Virgen as nuves abrir / fez e delas tan gran chuvia saír*) para a alegria daqueles fiéis.

Após comentário sobre o texto poético, observemos a iluminura que o acompanha. Composta por seis vinhetas sequenciais, comentaremos a terceira e a quarta vinhetas dessa iluminura.



Figura 113 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 143 – F199r

¹⁴² Religioso pertencente à Congregação que tem São Francisco de Assis como seu patrono/fundador.

Na terceira vinheta, observamos a presença do monge franciscano pregando o sermão e, à sua frente, escutando-o, os moradores da vila de Xerez (*Mas un frade meor os fez viir / e fez-lles sermôn*).



Figura 114 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 143 – F199r

Na imagem, o céu aparece limpo, sem nuvens. O monge aponta-o, enquanto todos o escutam de forma atenciosa. Não há nenhuma vegetação retratada pelo miniaturista.



Figura 115 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 143 – F199r

A quarta miniatura, por sua vez, apresenta-nos uma mudança de cenário. Após ouvirem os conselhos do clérigo, todos se prostraram em oração.

Na imagem, o miniaturista retrata, na parte superior da vinheta, uma faixa na cor azul escuro, indicando-nos às águas que vem do céu. Os homens e mulheres estão com os braços erguidos

para o alto. Esta vinheta retrata o que fora expresso na décima estrofe: a Virgem, ao ouvir a oração do povo, fez com que chovesse sobre a terra local (*Entôn a Virgen as nuves abrir / fez e delas tan gran chuvia saír*).

Se a **CSM 143** nos revela Maria enviando a chuva para a terra após as orações dos devotos, vejamos, na **CSM 161**, como a Virgem protege das tempestades, em específico das chuvas de granizo, aqueles que a ela se confiam.

Conforme constatamos até aqui, a água, em algumas circunstâncias, principalmente em alto-mar, apresenta-se como um perigo em potencial. Em outras ocasiões, como é o caso da **CSM 161**, o perigo chega diretamente do céu, assim como aconteceu a um camponês de Morella (*en Moriella*)¹⁴³, cidade pertencente a Coroa de Aragão (*En Aragôn*),¹⁴⁴ que, depois de ter completado a peregrinação ao mosteiro mariano de Santa Maria de Salas (*un hóm' assaz póbr' havia / que a a Virgen de Salas / muit' ameúd' alá ía*), viu-se surpreendido por uma enorme tempestade de granizo (*un día que nuveado / se levantou muit' escuro / e con torvôn mesturado*) que ameaçava arrasar uma pequena vinha a qual cultivava (*Est' havia ua vinna / [...] e pero grande non éra, / daquela se governava*) e que, com ela, mantinha financeiramente a mulher e os filhos (*e sa mollér e séus fillos / e vestía e calçava*).

Aquele homem, devoto da Virgem, imobilizado e amedrontado pelo temor de perder tudo quanto possuía (*ond' el foi muit' espantado*), pôs-se a rezar, protegendo a cabeça com um pequeno quadro da Virgem que havia adquirido no Santuário de Salas (*Dizend' esto, a omagen / foi pôer eno meógo / de sa vinna*). Feito isto, imediatamente cessou-se o granizo sobre a vinha, a qual se manteve intacta, enquanto o grazzino atingira as vinhas vizinhas (*e*

¹⁴³ Morella (*Moriella*) é um município da Espanha, pertencente a província de Castelló e é conhecida pelo conjunto de 16 torres, seis portas e quase dois quilômetros de muralhas que cercam o castelo de Morella.

¹⁴⁴ Trata-se do conjunto de territórios que estavam sob a jurisdição do Rei de Aragão a partir de 1164.

a pédra / feriu mui de rijo logo / en toda-las outras vinnas, / mais na súa, polo rogo / que fez a Santa María, / non tangeu para caridade).

Após considerarmos a narrativa da **CSM 161**, consideremos a iluminura que a acompanha. Formada por seis vinhetas sequenciais, estudaremos as imagens expostas nas miniaturas quatro e cinco, tendo em vista que estas relatam o perigo da tempestade e a ação do homem devoto para que o milagre fosse realizado.



Figura 116 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 161 – F217r

A quarta miniatura expõe a atitude orante daquele homem que, ao perceber a proximidade da chuva de granizo, coloca-se de joelhos, rogando à Virgem que proteja a vinha da qual retira o sustento da família (*e viinna mui correndo, / ond' ele foi mui' espantado / e diss': "Ai, Santa María, / a mia vinna me guardade*). Na imagem, o miniaturista, ao lado superior esquerdo, reproduz a nuvem com coloração azul escuro, indicando aquilo que fora apontado na terceira estrofe da cantiga: era mês de agosto, quando nuvens muito escuras se levantaram (*Ond' aveo en agosto / um día que nuveado / se levantou mui' escuro*). Aquele homem de Moriella, encontra-se ajoelhado junto à vinha.



Figura 117 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 161 – F217r

A quinta vinheta (figura 118), por sua vez, apresenta-nos o milagre realizado pela Virgem em favor do devoto de Moriella. Aquele homem, com um quadro da Virgem de Salas sobre a cabeça, roga-lhe proteção (*Dizend' esto, a omagen / foi pôer eno meógo / de as vinna*).



Figura 118 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 161 – F217r

Na imagem vemos que, sobre a vinha daquele devoto, a coloração da nuvem é um azul mais claro. Ainda, é possível observarmos que as videiras, no centro do quadro, encontram-se intactas (*mais na súa, polo rogo / que fez a Santa María, / non tangeu par caridade*), enquanto, as que estão nas laterais, destruídas. Sobre estas, as nuvens são pintadas em tom azul escuro, indicando a tempestade.

Nesse sentido, mais uma vez constatamos a relevância do simbolismo da água nas cantigas e nas iluminuras, a qual pode produzir vida, fecundando a terra e, também, a destruição, por meio das tempestades de granizo, devastando as plantações. Todavia, o conteúdo das cantigas atesta que, àquele que acredita no poder da Virgem, jamais lhe faltará amparo e cuidado.

Tendo analisado as águas das chuvas e tempestades, discorramos sobre a temática seguinte: as águas das fontes e daquelas que purificam os fiéis, por meio das cantigas 155 e 191.

4.4.5 A água das fontes e a purificação dos fiéis – Cantigas 155 e 191

A água presente nas fontes que brotam da terra é pura e se torna fonte primordial para a purificação. É nesse sentido que Bachelard (2018, p. 138) dirá que “a água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação”. Encontramos nas fontes de água a sacralização, pois delas jorram a água viva:

Em virtude de suas águas sempre cambiantes, a fonte simboliza, não a imortalidade, mas sim um perpétuo rejuvenescimento. [...] Por vezes, estabelece-se uma aproximação entre a *fonte da vida* e o sangue e a água que brotaram das chagas do Cristo, e que teriam sido recolhidas por José de Arimatéia no Graal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 444-445 – grifos dos autores).

Portanto, quando falamos do simbolismo da fonte ou do manancial, falamos da regeneração e da purificação proporcionados pela água que dali brotam. E é essa simbologia que abordaremos, a partir de agora, com os textos e iluminuras das cantigas 155 e 191.

A primeira cantiga deste tópico, *CSM 155*, narra a história de um milagre ocorrido em Alexandria¹⁴⁵ (*En terra de Aleixandria*). De

¹⁴⁵ Alexandria é uma cidade do Egito, a qual possui um dos maiores portos do país. É em Alexandria que está a famosa Biblioteca de Alexandria.

acordo com o texto, havia em Alexandria um cavaleiro, o qual era ladrão perverso (*houve un mui malfeitor / cavaleiro, mui sobejo / e mui brav' e roubador*). No entanto, quando este envelheceu, reconheceu os próprios pecados e dirigiu-se a um homem santo para se confessar (*mais pois veo a vellece, / sentiu-se por pecador / e foi a un hóme santo / séus pecados confessar*).

O religioso deu àquele rude uma penitência (*El déu-lle por peedença*): que fosse em peregrinação ao exterior (*que a Ultramar roméu / fosse*), mas o cavaleiro recusou (*Esto vos non farei éu*). Foi-lhe sugerido o jejum, mas ele também se opôs (*"Pois jajuade". "Non posso"*). Quando o santo lhe pediu que desse esmola, o homem respondeu que não tinha nada para dar (*nem esmólna non faredes? Non, ca non tenno que dar*).

Depois das tentativas frustradas, o eremita pediu que ele lhe trouxesse uma caneca de água, dizendo que, se fizesse aquilo, ganharia o perdão dos pecados (*Ide-mi trager / este pichél cheo d' agua, / e podedes lóg' haver / perdôn de vossos pecados, / sen null' outr' afân levar*). Imediatamente, o velho cavaleiro foi buscar água em uma fonte, mas, quando tentou encher a caneca, não conseguira pegar uma gota (*e con séu pichél por agua / foi; mais ela lle fugiu / dua fonte, que sól gota / non pude dela filar*). Ele, então, foi para um rio próximo dali (*Mas foi-se lóg' a un rio / que corria préto d' i*), mas a água foi drenada (*ar fugiu-lle lóg a agua*). Durante dois anos ele não conseguira água, nem mesmo para beber (*e assí passou dous anos, [...] / que agua coller non pude, / nem sól beber nen gostar*).

Diante do que ocorrera, aquele velho homem pensara que Deus não lhe perdoaria os pecados (*e fillou-s' a comedir / que Déus per ren non quería / séus pecados perdoar*), mas lembrou que poderia obtê-lo através da Virgem se a ela ele servisse (*mas que por Santa María / podia haver perdôn, / se a serviss'*). Então, rezou à Virgem, pedindo-lhe que lhe permitisse encher a caneca (*entôn rougou-lle [...] / des i pediu-lhe por don / que aquele pichél d' agua / pudesse cheo levar*).

Em seguida, chorou e duas lágrimas caíram na caneca, enchendo-a, deixando o cavaleiro feliz (*e aquesto dizia / chorand' assaz, / e a séu pichél catando, / howv' ên dúas a chorar / lágrimas dentro,*

e cheo / foi o pichél dessa vez). Dirigindo-se ao eremita, contou-lhe como a Virgem havia enchido a caneca inteira com duas lágrimas (*atán alegre se fez, / que ao ermita foi lógo*). Quando o homem santo soube do milagre, louvou a Virgem (*quando viu o ermitano / este miragre tan bél, / loou muit' a Virgen Santa*).

Passemos para a discussão acerca da iluminura que acompanha a *CSM 155*. Esta é composta por dois fólhos, cada um constituído por seis vinhetas sequenciais. Todavia, analisaremos, do primeiro fólho, apenas a sexta vinheta e, do segundo fólho, as vinhetas um, dois, três e quatro, sequencialmente.



Figura 119 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 155 – F210v / F211R

A primeira imagem a ser analisada (sexta do primeiro fólho), narra a ação do velho cavaleiro após encontro com o eremita. Tendo recebido a missão de encher a taça (*Ide-mi trager / este pichél cheo d' agua*), o homem dirigiu-se a uma fonte, mas dali não conseguiu retirar uma gota d'água.



Figura 120 – Vinheta 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 155 – F210v

Na miniatura acima, visualizamos o cenário retratado pelo miniaturista, o qual é composto por várias árvores, indicando o local do manancial. No canto direito inferior da vinheta, vemos a fonte, com a água na cor azul claro. Sentado próximo a fonte está o cavaleiro vestido com roupa vermelha, indicando o poder e a força, tendo na mão direita a caneca (*pichél*). Há, nessa ilustração, a predominância das cores verde, simbolizando a esperança, o azul da água da fonte, indicando a fertilidade e, o vermelho, apontando-nos a coragem.

Na primeira vinheta do segundo fólio, acompanhamos uma mudança no cenário. Tendo fracassado na tentativa de encher a caneca com a água da fonte, o cavaleiro dirige-se a um rio próximo dali (*Mas foi-se lóg' a un río / que corría préto d' i*).



Figura 121 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 155 – F211r

Na imagem, podemos observar que há uma diminuição na quantidade de árvores no local, justamente porque não temos mais a presença de uma nascente de rio, a qual necessita de ampla vegetação para se manter. Há, também, um volume maior de água, no canto direito inferior da imagem, indicando, por sua vez, a presença do rio, conforme fora relatado na cantiga. Vale destacar que o miniaturista retrata, na imagem, alguns pequenos animais, aparentemente, coelhos, o que reforça a verossimilhança da narrativa.

A vinheta seguinte, a segunda do fólho dois, mostra-nos o cavaleiro com feição triste, tendo a caneca ao lado, vazia, enquanto à sua frente há o rio. De acordo com a cantiga, durante dois anos o velho homem tentara encher o recipiente com água, porém, sem sucesso (*E dous anos provou esto, / que nunca pod' aviir / d' aquel pichél encher d' agua*).

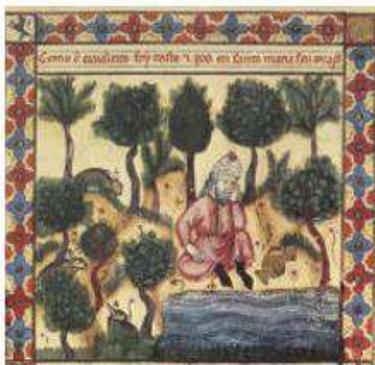


Figura 122 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 155 – F211r

O homem encontra-se sentado, pensativo e com a mão esquerda apoiando a cabeça. Provavelmente, pensando em alguma solução para a missão que lhe foi confiada. A imagem remete-nos aos versos, nos quais o velho homem, chorando, pensa que Deus não quer perdoá-lo, por isso, roga à Virgem que interceda a Jesus para que ele lhe perdoe os pecados cometidos ao longo da vida: [...] *e fillou-s' a comedir / que Déus per ren non queria / séus pecados perdôar,*

*/ mas que por Santa Maria / podía haver perdôn, / se a serviss' e posêsse / en ela séu coraçôn*¹⁴⁶.

Por fim, as vinhetas três e quatro. São elas, principalmente a terceira, que narram o milagre realizado pela Virgem Santa.



Figura 123 – Vinhetas 3 e 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 155 – F211r

No terceiro quadro, o homem encontra-se ajoelhado, de mãos postas, em posição de oração. À sua frente, encontra-se a caneca que deverá devolver cheia ao eremita. Essa imagem reflete aquilo que fora apresentado pelas estrofes dez e onze da cantiga: rezando à Virgem Maria, diante da caneca, chorava e, naquele momento, ouvindo a Santa a súplica daquele homem, duas lágrimas do velho caíram no recipiente, enchendo-o completamente (*E aquesto / dizia chorand' assaz, / e a séu pichel catando, / houvo' ên dúas a chorar / lágrimas dentro, e cheo o pichél dessa vez*).

Encerrando o estudo da iluminura, o miniaturista, na quarta vinheta, ilustra a ida daquele homem até o eremita para lhe contar o milagre ocorrido por intermédio da Virgem (*e el quando viu aquesto, / atán alégre se fez, / que ao ermitán foi logo*). Na imagem, vemos o velho em pé, caminhando, com o recipiente, em mãos, cheio de água.

A purificação daquele velho homem se dá, portanto, não por meio de um banho ritual, mas pela própria conversão. Conversão

¹⁴⁶ E começou a pensar que Deus não queria perdoar os seus pecados, mas que o perdão poderia vir por Santa Maria se ele a servisse e a colocasse em seu coração (METTMANN, CSM 155 – tradução nossa).

essa que o leva a pedir perdão dos pecados, ao ponto de derramar lágrimas purificadas, enchendo o vasilhame e cumprindo com a missão dada pelo eremita.

Sendo assim, vejamos como Maria salva uma mulher que, ao descer o penhasco para buscar água em uma fonte, cai do alto do rochedo e, clamando pela Virgem, não se feriu. Trata-se da **CSM 191**. Narra-nos a cantiga que um pobre escudeiro (*O alcaide do castélo / éra un póbr' escudeiro*) estava encarregado de um castelo chamado Ródenas¹⁴⁷, no distrito de Albarracín¹⁴⁸ (*dun castélo que chamado / é Róenas, que en térmio / d'Avarrazin é poblado*). Aquele castelo ficava no topo de um penhasco íngreme (*en cima dua gran pena, / ben en cabo da montanna*) e, ao fundo de um vale, ao pé dessa montanha, nascia uma fonte d'água (*a ua fonte / que nacia en un vale / juso a pé desse monte*).

Certo dia, quando aquele castelão¹⁴⁹ fora receber o salário (*cuidand' end' algún dinheiro haver*), para que o local não ficasse sem guarda, deixou a esposa a cargo da função (*mais polo castélo / non ficar assí senlleiro / ficou i a alcaidessai*). Esta, todos os dias, pela manhã, descia do penhasco onde estava o castelo para buscar água na fonte que nascia ao pé da montanha (*e que filar foi per manna / d' ir cada día por agua / mui longe a ua fonte*).

Desse modo, de acordo com a narrativa, para que aquela mulher recebesse um milagre da Virgem, tendo em vista que ela muito servia a Santa, em uma das manhãs, quando fora buscar água, um vento muito forte a arrastou para a encosta da montanha, fazendo com que despencasse do alto do penhasco (*E quand' en cima da pena / foi, de que decer queria / contra a fonte por agua, / un tal vento a fería / que a espennou de cima*). Naquele instante, a mulher perdeu

¹⁴⁷ Município pertencente à Espanha, na atual província de Teruel, cujo castelo referido pela cantiga possui o mesmo nome do local em que este se encontra.

¹⁴⁸ Município da Espanha, na província de Teruel. É conhecida por possuir ruas inclinadas e estreitas, cuja arquitetura do local se adapta ao terreno. Logo, não há um nivelamento dos edifícios.

¹⁴⁹ Trata-se do nome dado àquele que vigia/cuida de um castelo. No caso do personagem da CSM 191, o castelão também era escudeiro.

que a Virgem a socorresse e, embora tenha caído da parte mais alta da montanha, não foi ferida ou morta (*chamand' a Virgen sen sanna / [...] ca pero caeu um d'alte, / non foi mórta nen ferida*). Segundo relato, este milagre ficou conhecido por toda a Espanha (*e este miragre / soubéron per tod' Espanna*).

Mais uma vez observamos a água como meio para a realização dos milagres efetivados pela Virgem Maria. É importante ressaltarmos que os cenários compostos pelas águas, reproduzidos e descritos, seja por meio do texto verbal, seja por meio das imagens, desenvolvem-se a partir de uma história imaginada, a qual se acrescentam emoções que levam o leitor a acreditar na veracidade dos fatos. Esta afirmativa pode ser observada, sem prejuízo à credibilidade do texto analisado, no último verso da cantiga: e este milagre foi conhecido por toda a Espanha (*e este miragre / soubéron per tod' Espanna*). Nesse sentido, ponderemos acerca da iluminura que acompanha a **CSM 191**. Para este momento, abordaremos o conteúdo presente nas vinhetas três, quatro e cinco.



Figura 124 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 191 – F251r

Na terceira vinheta, o miniaturista tem o cuidado de expor o que é narrado pelas estrofes dois e três da cantiga: todos os dias, pela manhã, a esposa do castelão escudeiro descia a montanha rumo à fonte d'água que ficava ao pé do penhasco, ao fundo de um vale (*e que filar foi per manna / d' ir cada día por agua / mui longe a ua fonte / que nacia en un vale / juso a pé desse monte*).

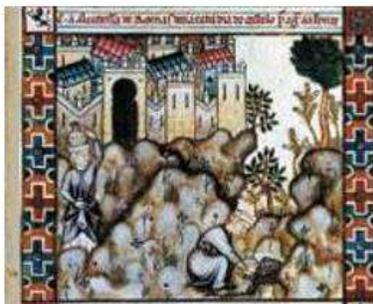


Figura 125 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 191 – F251r

Na imagem acima, vemos a mulher em dois momentos distintos. No primeiro, ao lado esquerdo inferior da miniatura, encontra-se em movimento a caminho da fonte. A mão direita segura parte do vestido e a esquerda apoia o jarro de água que está sobre a cabeça. No segundo momento, ela está prostrada diante da fonte. Na mão direita, a mulher parece ter uma espécie de concha na qual colhe a água e a coloca, posteriormente, no jarro que está ao lado esquerdo. É possível observar que a água da fonte corre para o inferior da vinheta, indicando vida e a fecundidade que ela produz por onde passa.

A quarta vinheta, por sua vez, retrata o momento da tragédia, ou seja, o momento em que a mulher sai para buscar água e despenca da montanha (*de que decer quería / contra a fonte por agua, / un tal vento a fería / que a espennou de cima*). Embora a cena retrate a queda da devota, chama-nos a atenção a presença da fonte, a qual continua jorrando água e trazendo vida. Desse modo, presenciamos, de forma intuitiva, a representação da morte (queda

da mulher) e a vida que brota daquela mina d'água, a qual se ampliará quando chegar ao leito do rio.

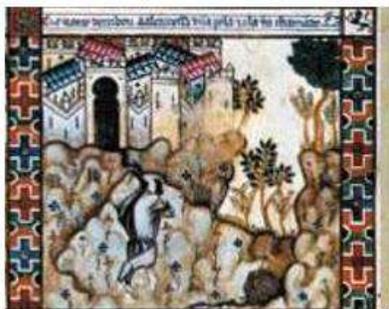


Figura 126 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 191 – F251r

No quinto quadro, o miniaturista retrata a atitude de louvor e agradecimento da mulher pela vida (*mas ergeu-s' e déu loores / aa Virgen mui comprida / de bem*). Aquela senhora se encontra ajoelhada diante da fonte: “a fonte da vida, ou da *imortalidade*, ou da *juventude*. [...] simboliza a origem da vida, [...] da força, da graça, de toda felicidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 444-446 – grifos dos autores).



Figura 127 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 191 – F251r

Portanto, a cantiga 191 e a iluminura que a acompanha não retratam a morte, mas a vida que, assim como a fonte que jorra água constantemente, floresce e dá frutos a todo o que crê no poder da Virgem Santa.

Mas não é só aos cristãos que a Virgem Maria realiza milagres. Ela também os dispensa aos não-cristãos que a ela suplicam por misericórdia. Vejamos, portanto, a manifestação miraculosa de Maria, por meio da pesca, na *CSM 183*.

4.4.6 *A água da pesca milagrosa – a intervenção da Virgem Maria – Cantiga 183*

Tendo em vista o caminho analítico percorrido até este momento, podemos atestar que os rios, os lagos e o mar são ambientes preferidos pela Virgem para a realização dos milagres, cuja água se faz símbolo da pureza, purificação, vida e morte. Além disso, faz-se necessário reforçar a importância das águas para a pesca como fonte de renda e alimentação. De acordo com Cea (2016, p. 157),

Pero los ríos, los lagos y, especialmente, el mar constituyen a la par una fuente indispensable para la obtención de pescado, que como es perfectamente sabido, tiene una importancia primordial en el sistema alimentario medieval; no en vano, el consumo de pescado, tanto fresco como en salazón o ahumado, es obligatorio durante todos los viernes del año, las Cuaresmas y en las vísperas de las principales fiestas de guardar establecidas por la iglesia, lo que, en la práctica, equivale a casi una tercera parte del año¹⁵⁰.

Considerando a importância da pesca, não seria estranho a abordagem da temática presente na *CSM 183*, cujo texto envolve a

¹⁵⁰ Mas os rios, os lagos e, sobretudo, o mar, constituem, ao mesmo tempo, uma fonte indispensável para a obtenção do pescado que, como se sabe, é de suma importância ao sistema alimentar medieval; não em vão, o consumo de pescado, tanto fresco, como salgado ou defumado, é obrigatório em todas as sextas-feiras do ano, Quaresma e vésperas dos principais feriados (dias de guarda) estabelecidos pela Igreja o que, na prática, equivale a quase um terço do ano (CEA, 2016, p. 157 – tradução nossa).

comunidade mulçumana de Faro¹⁵¹ e que, na iluminura, apontará o uso das redes como técnica de pesca que, na atualidade, é largamente utilizada. A *CSM 183* narra o milagre ocorrido em Algarve¹⁵², na região de Faro, que, na época, estava sob o comando dos mouros, cujo reinado era de Aben Mafon¹⁵³ (*Desto direi un miragre / que fezo em Faarôn / a Virgen Santa María / en tempo d' Abên Mafôn, / que o reino do Algarve [...]*). Conta-nos a cantiga que no castelo de Algarve havia uma imagem da Virgem (*Em aquel castél' havia / omagen, com' apres' hei / da Virgen mui groriosa*), a qual foi retirada do local original pelos mouros e jogada ao rio (*dos mouros que i havia / houvéron gran pesar ên, / e eno mar a deitaron*).

Desse modo, a partir da atitude infame dos mouros, nenhum peixe fora capturado naquele rio (*Ca fez que niún pescado / nunca podéron prender*). Mas não demorou muito e os mouros associaram a falta de pescado ao desdém com que trataram a imagem da Virgem, colocando-a de volta ao local de destaque (*os mouros, pois viron esto, / fôrona dali erger / e posérona no muro*). Feito isso, voltaram a pescar os peixes, em tamanha quantidade, que nunca antes acontecera ali (*Des i tan muito pescado / houvéron des entôn i, / que nunca tant' i houvéran*).

Obviamente, percebemos que o comportamento dos mouros, inicialmente reprovável, é contraposto com a posição de respeito à imagem de Santa Maria. Contudo, o que mais nos surpreende nesta cantiga é o fato de que a Virgem beneficia não somente os cristãos que a ela prestam culto devocional, mas, também, aos mouros quando os agracia com a pesca e o retorno dos peixes.

¹⁵¹ Cidade portuguesa, localizada ao sul de Portugal, a qual fora tomada pelos mouros no ano 713 d.C.

¹⁵² Algarve é uma região situada ao sul de Portugal, cuja capital é Faro. Limita-se a Norte com a região do Alentejo, a Leste com a região da Andaluzia, na Espanha, e a Sul e a Oeste com o Oceano Atlântico.

¹⁵³ Também conhecido como Muça ibne Maomé ibne Nácer ibne Mafuz, foi emir do Reino de Algáver e senhor de Niebla no período entre 1233 e 1261, período em que a Península Ibérica estava sob o domínio mouro. Ele foi o último representante do poder muçulmano na chamada Al-Andaluz – nome dado para a Península Ibérica a partir do século VII quando do domínio dos mouros.

Após nos debruçarmos sobre o texto da cantiga, passemos a analisar a iluminura que a acompanha. Composta por seis vinhetas sequenciais, retrata o que fora exposto nas seis estrofes da cantiga. Vejamos a imagem a seguir e cada uma das vinhetas.



Figura 128 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 183 – F242r

Na primeira vinheta, encontramos o que fora expresso nas três primeiras estrofes da cantiga: no castelo de Algarve, em local de destaque, havia uma imagem da Virgem Maria com o Menino Jesus (*en aquél castél' havia / omagen, com' apres' hei / da Virgen mui grroriosa*). Embora a região estivesse sob o domínio mouro, os cristãos sabiam da existência da imagem e iam até lá para orar (*Ben do tempo dos crischãos / a sabían i estar, / e porende os castivos / a ían sempr' aorar*).



Figura 129 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 183 – F242r

Na imagem acima, o miniaturista descreve o cenário em que se encontrava a imagem da Virgem. Destacamos, primeiramente, a água do mar que circunda a região do castelo. De cor azul claro, indica-nos tranquilidade e a santidade buscada pelos cristãos que até ali se dirigiam em romaria. Elevada sobre o monte, defronte a muralha que protege o castelo, vemos a imagem da Virgem Maria, tendo ao colo o menino. Diante da Virgem, temos três homens com mãos postas, sendo que dois estão ajoelhados, prestando-lhe reverência. Há, nesse cenário, a predominância das cores vermelho e azul, respectivamente, indicando-nos a força e o poder de Maria, bem como a sua santidade.

A segunda miniatura apresenta-nos a blasfêmia realizada pelos mouros: com grande desdém, irritados com a devoção dos cristãos, jogaram ao mar a imagem da Virgem (*dos mouros que i havia / houveron gran pesar ên, / e eno mar a deitaron / sannudos con gran desdên*).

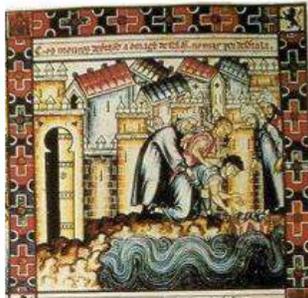


Figura 130 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 183 – F242r

O primeiro detalhe que nos chama a atenção é a coloração da água do mar. Na primeira vinheta, o azul claro predominava. Nesta, vemos um azul mais escuro, caminhando para a cor preta. Provavelmente, o miniaturista quis realçar o peso do pecado cometido pelos mouros, tendo em vista que o refrão da cantiga nos afirma que aquele que desonra a imagem da Virgem, além de ser por ela castigado, a entristece profundamente (*Pesar há Santa Maria / de quen por desonrra faz / dela mal a sa omagen, / e caomia-llo assaz*).

É nos revelado, ainda, a atitude blasfêmica dos mouros: cinco homens estão presentes na ilustração. Dois observam atentamente a ação dos outros três que lançam ao mar a imagem da Virgem. Observamos que, ao lado inferior esquerdo da vinheta, é visível apenas os pés da imagem. Na parte em que a imagem afunda, a cor da água é quase preta, indicando-nos a ausência de vida, remetendo-nos ao que será abordado pela terceira vinheta: nenhum peixe foi pescado após lançarem a estátua ao mar. A imagem a seguir expressa-nos o castigo imputado àqueles que desonraram a imagem da Virgem.



Figura 131 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 183 – F242r

Na terceira vinheta, o miniaturista mostra-nos uma pesca sem sucesso. Vemos, a bordo de um pequeno barco, dois pescadores que, ao puxarem de volta à embarcação a rede, percebem-na vazia, sem nenhum peixe (*Ca fez que niún pescado / nunca podéron prender*). Logo, constataram que a falta de peixe se dava, justamente, pela desonra cometida à imagem da Virgem.

Dessa feita, a quarta vinheta mostra-nos o arrependimento dos mouros. Quando viram que não conseguiam mais pescar os peixes, deram-se conta de que aquilo acontecera em decorrência do ato blasfêmico cometido.



Figura 132 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 183 – F242r

Diante daquele fato, os mouros foram, imediatamente, retirar a imagem do fundo do mar, devolvendo-a ao local de origem, próximo ao portão principal do castelo (*Os mouros, pois viron esto, / fôrona dalí erger / e posérona no muro / ontr' as ameas en az*). Na imagem, o miniaturista expõe dois cenários distintos. No primeiro, vemos quatro homens mouros retirando a imagem do fundo do mar. A coloração da água do mar volta a ter tons mais claros. No segundo momento, ao lado da porta principal do castelo, está a imagem da Virgem no ponto mais alto para que todos pudessem prestar o culto devocional.

A quinta e sexta vinhetas indicam-nos o milagre realizado por Maria em alto-mar. Com a presença da imagem da Santa em seu local de origem, o miniaturista destaca um barco com dois pescadores rumo à pesca, conforme visualizamos na imagem a seguir.

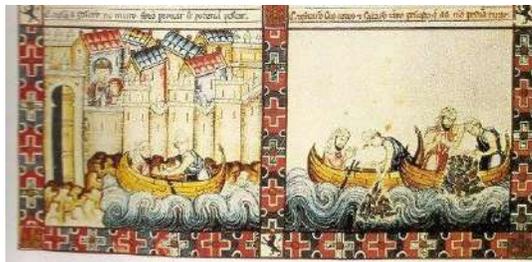


Figura 133 – Vinhetas 5 e 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 183 – F242r

Na última vinheta, revela-se o conteúdo expresso na sexta e última estrofe da cantiga 183: depois que retiraram a imagem da Virgem do fundo do mar e a colocaram de volta em seu local de origem, pescaram grande quantidade de peixe, algo nunca visto até aquele momento (*Des i tan muito pescado / houvéron des entôn i, / que nunca tant' i houvéran*). Assim sendo, mais uma vez, Santa Maria realiza milagre, tendo, como cenário principal, as águas do mar e a ação da pesca.

No entanto, antes de passarmos para a próxima cantiga, vale a pena lembrarmos ao menos três intertextualidades com o fato narrado na *CSM 183*. Cada uma a seu tempo, com motivações exclusivas, porém, apresentando o mesmo resultado: a pesca milagrosa.

Quanto à pesca milagrosa narrada na cantiga 183, D. Afonso X, por meio da intertextualidade, prova-nos ser conhecedor dos evangelhos. O evangelho de Lucas, capítulo 5, narra o milagre da pesca milagrosa direcionada por Jesus aos seus discípulos. A imagem a seguir ilustra o fato narrado.



Figura 134 – La Pesca Milagrosa – Fundación La Santa Paz – Obra de Magdalena Acuña de Armano

Conta-nos o evangelista que, certa vez, Jesus encontrava-se às margens do lago de Genesaré¹⁵⁴ e uma “multidão se comprimia ao redor dele para ouvir a Palavra de Deus” (Lucas 5, 1). Ao término

¹⁵⁴ Trata-se do Mar da Galileia, também conhecido por mar de Tiberíades, localizado no distrito Norte de Israel.

da pregação, estando a bordo do barco de Simão, pediu a este que lançasse as redes para a pesca. Simão, questionando, disse haver trabalhado a noite toda e nada havia sido pescado, mas, obedientes ao que Jesus pedira, lançaram a rede. Afirma-nos o relato bíblico que, ao lançarem as redes, “apanharam tamanha quantidade de peixes que suas redes se rompiam” (Lucas 5, 6), precisando de ajuda de um outro barco. A quantidade era tamanha que os dois barcos quase afundaram.

O segundo caso acontece em Cascais, Portugal, durante o reinado de Dom Pedro I (1357-1367). Como era de costume, os pescadores, na véspera do dia da Assunção de Nossa Senhora, prometeram à Virgem que lhe agradeceriam pela boa temporada de pesca que tiveram, oferecendo-lhe o fruto do trabalho daquele dia. Quando foram ao mar e lançaram as redes, além da abundância de peixes, encontraram uma imagem de Maria com o menino no colo. Logo, levaram-na ao Mosteiro de Santo Agostinho, em Lisboa. Os monges a colocaram-na sobre o altar-mor da igreja e saudaram a imagem cantando uma *Salve Rainha*, oração que havia sido introduzida por Dom Pedro I e que, depois desse ocorrido, generalizou-se em Portugal.

Este segundo caso, leva-nos a rememorar a pesca milagrosa ocorrida em território brasileiro, no ano de 1717. Naquele ano, foi nomeado para governar a capitania de São Paulo o capitão general Dom Pedro de Almeida Portugal, conhecido como conde de Assumar. Em setembro, no dia 4, tomava posse, em São Paulo, da chefia da capitania. Em 12 de outubro chegaria em Guaratinguetá. Para isso, os pescadores João Alves, Felipe Pedroso e Domingos Garcia foram encarregados de conseguir peixe para o banquete que a Vila de Santo Antônio de Guaratinguetá iria oferecer ao conde de Assumar.

Após várias tentativas frustradas de pesca, aqueles três pescadores “pescaram” o corpo da santa e, em seguida, a cabeça. A imagem era a de Nossa Senhora da Conceição. Encontrar as partes da imagem já seria um milagre por si só. Todavia, ao lançar as redes no Porto Itaguaçu, após viagem de seis quilômetros, os pescadores apanharam uma enorme quantidade de peixes. O fato encontra-se

registrado no Livro Tombo da Paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá (1717), no qual está escrito: “[...] e continuando a pescaria, não tendo até então tomado peixe algum, dali por diante foi tão copiosa a pescaria em poucos lanços, que receoso, e os companheiros de naufragarem pelo muito peixe que tinham nas canoas, se retiraram as suas vivendas, admirados deste sucesso”. A imagem abaixo ilustra o fato.



Figura 135 – Pesca milagrosa – Santuário Nacional de Aparecida – SP-
Brasil. Obra de Cláudio Pasto, 2017

Embora constatemos distância temporal entre os fatos, há de se atestar que, em todos, a presença da água e dos pescadores foi de fundamental importância para que os milagres pudessem ser realizados. Dessa maneira, a água se torna primordial para o sustento da fé e fonte de alimento para os devotos.

Tendo discorrido sobre a *CSM 183*, passemos para o estudo analítico da última temática desse nosso trabalho presente na *CSM 23*, a qual também apresenta intertextualidade bíblica com o primeiro milagre realizado por Jesus, por intermédio de sua mãe, a Virgem Maria: a transformação da água em vinho.

4.4.7 A água e o milagre da transformação em vinho – Cantiga 23

As ações da Virgem, nas cantigas até aqui analisadas, atestam a simbologia e a importância da água para o povo medieval. A água é elemento chave para a realização dos milagres e está ligado a

cenários, emoções e rituais do dia a dia das personagens das cantigas. Remetendo-nos ao primeiro milagre de Jesus, no qual ele, a pedido de sua mãe, transforma a água em vinho, deparamo-nos com a *CSM 23*, na qual a própria Virgem Maria, em socorro a uma boa mulher da Bretanha, transforma a água em vinho para que esta pudesse muito bem receber o rei e sua comitiva.

Mas por que transformar a água em vinho? Jean-Louis Flandrin e Massimo Montanari, na obra “História da Alimentação”, asseveram:

A civilização alimentar da alta Idade Média europeia é marcada pelo triunfo do vinho, bebida ao mesmo tempo apreciada e de consumo diário. [...] O consumo do vinho estende-se a toda a Europa cristã, embora com diferenças sociais: é uma bebida comum ou de luxo em função da qualidade do produto e, nas regiões mais setentrionais, é reservada às elites. [...] O vinho é normalmente cortado com água para diminuir sua densidade ou sua acidez. A ação de *mescere* – com duplo sentido latino de “misturar” e “derramar” – está profundamente enraizada na cultura da época (FLANDRIN; MONTANARI, 2015, p. 286-287).

Isto ocorre porque a água e o vinho se combinam e se misturam, retirando da água toda a impureza – tendo em vista que em muitas regiões da Península Ibérica Medieval a água era imprópria para o consumo. Além disso, precisamos ressaltar o simbolismo religioso presente nessa mistura: a ligação do céu (vinho) com a terra (água), tendo em vista que o vinho, na tradição cristã, é associado ao sangue de Cristo. Na liturgia da Igreja Católica, durante a celebração da missa, ao vinho é misturado uma gota de água. Enquanto o padre ou o diácono realizam o gesto da mistura, diz-se em voz baixa: “Pelo mistério desta água e deste vinho possamos participar da divindade do vosso Filho, que se dignou assumir a nossa humanidade” (MISSAL ROMANO, 2006, p. 403).

Sabendo da importância do vinho como símbolo de hospitalidade, enquanto dever sagrado, deparamo-nos com a *CSM*

23, a qual foi inspirada no evangelho de João 2, 1-11¹⁵⁵, cuja intertextualidade abordaremos logo mais. A cantiga apresenta, de forma evidente no refrão, a temática intertextual com o evangelho de João, o qual narra o milagre de Jesus nas bodas de Caná. Assim diz o refrão: *Como Déus fez vinno d'agua ant' Arquetecrinno, / ben assí depois sa Madr' acrecentou o vinno* (Tal como Deus transformou água em vinho diante do arquitriclino, assim também, depois, sua Mãe acrescentou bem o vinho).

Antes de darmos continuidade ao estudo do texto da cantiga 23, façamos um percurso pelo evangelho que inspira o texto. O evangelho das bodas de Caná (João 2, 1-11) constitui o primeiro milagre de Jesus a pedido de Maria, sua mãe. O início do texto bíblico nos aponta a importância de Maria para aquele milagre, pois ela é citada pelo evangelista antes mesmo de Jesus: “No terceiro dia, houve uma festa de casamento em Caná da Galileia, e a mãe de Jesus estava aí. Jesus também tinha sido convidado para essa festa de casamento, junto com seus discípulos” (João 2, 1). De acordo com o texto bíblico, viera a acabar vinho na festa do casamento, a qual, na cultura judaica, perdurava por dias e a falta da bebida era sinônimo de ausência de hospitalidade e quebra da tradição judaica, tendo em vista que, assim como se afirma em Deuteronômio 7, o vinho é sinônimo de alegria e não pode faltar em uma festa de casamento. Nas núpcias o vinho é servido em abundância e, junto com o trigo e o óleo, constitui um dos três mantimentos essenciais da vida humana.

Maria conhece o alcance da misericórdia de Deus para toda a vida e não fica indiferente ao rogo daqueles que nela creem. Ela percebe a falta de vinho e intercede para que Jesus olhe pelos noivos: “Eles não têm mais vinho!” Em seguida, como mãe que orienta e alenta, volta-se para os serventes da festa e ordena: “Fazei tudo o que ele vos disser!” Jesus solicita, então, que os criados

¹⁵⁵ Texto que aborda o primeiro milagre de Jesus ocorrido durante uma festa de casamento em Caná, transformando água em vinho a pedido de sua mãe, Maria (cf. João 2, 1-11).

levem ao mestre sala seis talhas cheias de água que haviam sido transformadas em vinho. Todos se surpreendem com aquele milagre, pois ali estava o melhor vinho da festa.

A partir da contextualização acima, deparamo-nos com o milagre realizado na *CSM 23*. Faz-se necessário lembrar que a falta de hospitalidade, na Idade Média, era falta gravíssima. Nesse sentido, a personagem da cantiga entrou em desespero quando se viu impossibilitada de receber o rei e sua comitiva ao perceber que não havia vinho para acolhê-los. Na narrativa, a Virgem intercedeu em favor daquela senhora sem malícia (*ua dona mui sen sanna*), a fim de salvá-la da vergonha, pois, apesar de ter carne, peixe, pão e cevada, o vinho viera acabar:

A dona polo servir foi muit'
afazendada,
e déu-lle carn' e pescado e pan e
cevada;
mas de bon vinno pera el éra mui
minguada,
ca non tína senôn pouco en um
tonelcinno.

(METTMANN, CSM 23)

A mulher ficou atarefada em
servi-lo
e deu-lhe carne, peixe, pão e
cevada;
mas estava desprovida de bom
vinho,
pois não tinha, senão, apenas um
pouco em um pequeno tonel.

(METTMANN, CSM 23 –
tradução nossa)

Aquela mulher tentou comprar mais vinho, mas não o conseguiu em nenhum local, nem mesmo obtê-lo por meio de troca (*ca pero quisesse / avê-lo, non éra end' em terra que podésse / por dinheiros nem por outr' aver que por el désse*). Então, esperançosa, dirigiu-se a uma igreja (*E com aquest' asperança foi aa eigreja*) e rezou à Virgem, prometendo-lhe nunca mais usar lã ou linho (*nunca vestirei já mais lãa nen linno*) se ela não passasse aquela vergonha de não receber de forma adequada aos hóspedes (*que me saques daquesta vergonna tan sobeja*). Tendo sido a oração ouvida (*a oraçôn da dona foi oída*), quando retornou à casa, viu os tonéis de água repletos de vinho (*e el Rei e sa companna toda foi comprida / de bon vinn'*).

Assim como nas Bodas de Caná, Maria intercede por todos aqueles que a ela acorrem. Desse modo, observemos a iluminura que acompanha a *CSM 23*, a qual é composta por seis vinhetas sequenciais.

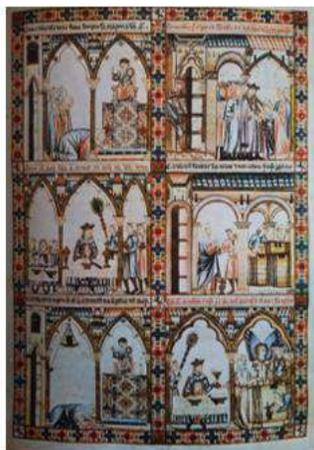


Figura 136 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – *CSM 23* – F35v

Na primeira vinheta, a boa senhora de Bretanha está prostada diante do altar da Virgem, indicando-nos o que atesta a primeira estrofe da cantiga: *quis Deus ser daquela mulher, que era sem malícia (dona mui sen sanna)*, sua vizinha, ou seja, que o templo mariano fosse erigido próximo da casa daquela senhora, por vontade exclusiva de Deus (*que quis dela seer séu vezinno*).

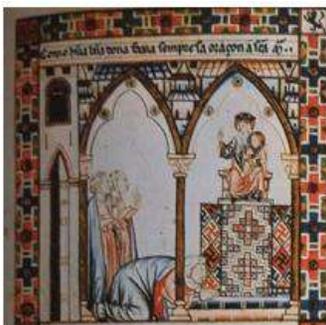


Figura 137 – Vinheta 1 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – *CSM 23* – F35v

Na imagem acima, visualizamos outras mulheres que estão em pé diante da imagem da Virgem. Sob o altar, encontra-se a Virgem, tendo em seu colo o Menino Jesus. Ao fundo, observamos o telhado das casas do vilarejo. Há o predomínio das cores azul e vermelho.

A chegada do rei e da comitiva real à casa daquela dona é exposta na segunda vinheta, a qual corresponde a segunda estrofe da cantiga (*del Rei, que a ssa casa veéra de caminno*). Na imagem a seguir, é possível observarmos o momento da chegada da corte real à casa da senhora de Bretanha.

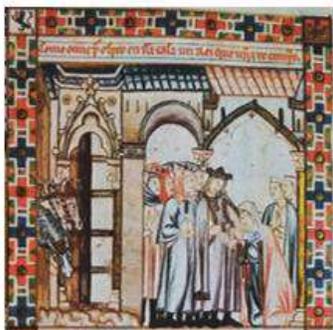


Figura 138 – Vinheta 2 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 23 – F35v

Às portas da casa, aquela senhora recepciona o rei e a comitiva. O miniaturista ilustra a reverência da mulher que, em sinal de respeito, beija as mãos do monarca. Ao lado da mulher, há outras duas mulheres que a acompanha. Junto ao rei, os homens da comitiva. A viagem é atestada por meio da presença dos cavalos no lado esquerdo inferior da vinheta. Ao menos três cavalos foram retratados pelo miniaturista.

A vinheta seguinte, a terceira da iluminura, apresenta-nos o jantar ao rei e comitiva. A imagem divide-se em três planos. Ao centro, vemos o monarca, sendo servido. Ao lado direito, as mulheres que o serve e, ao lado esquerdo, os homens que compõem a comitiva real.



Figura 139 – Vinheta 3 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 23 – F35v

Sobre a mesa, notamos os utensílios para o jantar, com destaque para os cálices à direita e à esquerda do rei. Duas mulheres têm em mãos ânforas com vinho, enquanto a terceira abana o rei com uma espécie de abanador. Predominam as cores azul e vermelho.

O imbróglio tem início na quarta vinheta. Na imagem, dividida em dois planos, podemos observar que se trata do interior de uma adega, em local separado da sala de jantar. No plano direito, três mulheres observam os tonéis vazios.



Figura 140 – Vinheta 4 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 23 – F35v

No plano esquerdo da vinheta, uma das serventes, tendo aos pés um pequeno jarro, conversa com a dona, avisando-a da falta do vinho. O vinho que restara nas talhas não era suficiente para a boa acolhida dos convidados (*mas de bom vinno pera el éra mui minguada, / ca non tíina senôn pouco en un tonelcinno*). Aquele fato causou muita dor para a senhora (*e dobrava-xe-ll' a coita*).

Devota que era da Virgem Maria, a mulher dirige-se para a Igreja (*foi aa eigreja*) e, diante do altar, prostra-se com esperança e fé. A atitude daquela boa senhora é retratada na vinheta abaixo, a quinta da iluminura.



Figura 141 – Vinheta 5 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 23 – F35v

A imagem é dividida em dois planos que se completam. À direita, vemos a imagem da Virgem Maria sobre o altar, tendo em seu colo o Menino Jesus. O altar é ornado com figuras geométricas que formam a cruz. Há a presença das cores azul, vermelho e dourado. À esquerda, por sua vez, prostrada ao chão, aquela boa mulher que suplica à Virgem que não a deixe passar vergonha diante do rei, prometendo-lhe não usar mais lã, nem linho, caso a Santa a atenda, conforme podemos confirmar nos versos da quinta estrofe da cantiga: *Ai, Santa María, ta mercee seja / que me saques daquesta vergonna tan sobeja; / se non, nunca vestirei já mais lã nen linno*¹⁵⁶.

A última vinheta evidencia-nos a consequência do milagre realizado. Ouvida a oração daquela mulher (*Mantenent' a oraçón da dona foi oída*), o rei e a comitiva foram servidos de bom vinho (*e el Rei e as companna toda foi comprida, / de bom vinn'*). Assim como no evangelho das Bodas de Caná, a adega encheu-se de bom vinho que ninguém, nem o rico ou o mesquinho, pudessem encontrar igual (*de bom vinn', e a adega non ên foi falida / que non achass' i avond' o riqu' e o mesquinno*).

¹⁵⁶ Ai, Santa Maria, pela tua misericórdia, me tires dessa vergonha excessiva e jamais usarei lã ou linho (METTMANN, CSM 23 – tradução nossa).



Figura 142 – Vinheta 6 – M.S.T.I.1 – Códice Rico – CSM 23 – F35v

A imagem acima aponta-nos o conteúdo expresso na sexta vinheta da cantiga com alguns detalhes que ampliam a interpretação. A miniatura está dividida em dois planos. À esquerda, o rei é servido com o novo vinho. Vemos a ligação entre os dois planos sendo efetuada pela bebida: a boa senhora, dona da residência, passa ao rei o cálice com o vinho novo. Este, por sua vez, serve de elo entre o milagre realizado e o monarca. À direita, é possível visualizarmos a presença da Virgem Maria, da qual aquela mulher era vizinha (*que quis dela seer séu vezinno*), ou seja, provavelmente ela morava ao lado da igreja dedicada à Virgem. O miniaturista retrata Maria com coroa na cabeça, indicando a sua realeza. Junto à Virgem, encontra-se um anjo de mãos postas e olhar fixo à Santa. As longas asas do anjo estão na cor azul, indicando a santidade. Um pouco abaixo, à frente da mesa, uma das serventes repondo a bebida na ânfora.

Desse modo, ao findarmos o estudo da **CSM 23**, inferimos que a água é símbolo de transformação, pois, através do fornecimento de vinho, evita-se, sob o clamor daquela mulher, a vergonha e o desprezo. Na iluminura, predominam as cores vermelho e azul, indicando a realeza e a santidade, respectivamente. Água e vinho se misturam, transformando-se em sinal da manifestação da Virgem, a quem Dom Afonso X estimava e quis que fosse conhecida em toda a Europa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As *Cantigas de Santa Maria* (CSM), texto poético e iluminuras, desenvolvidos e compilados no *scriptorium* de Dom Afonso X, o Rei Sábio, no período que compreende o século XIII, apontam-nos diversos elementos ricos de simbologia expressos, em específico, nas vinte cinco *cantigas de milagre* que nos propusemos a analisar ao longo de nossa pesquisa. As CSM constituem fonte literária de reconhecida importância artística, literária, semântica, estilística e documental, inserida no contexto da literatura trovadoresca e redigida em galego-português, língua largamente utilizada pelo Rei Sábio na produção das cantigas marianas.

Observamos nas *Cantigas* analisadas uma grande diversidade de histórias, afirmativa comprovada pelo fato da coexistência de narrativas da antiga tradição católica e popular com as contemporâneas do rei, como observamos na CSM 142 em que o próprio monarca figura entre as personagens. Há narrativas situadas em locais afastados e mais próximos que se sucedem a personagens conhecidas e anônimas, demonstrando ofícios e estilos de vida diferentes. Além disso, muitas dessas histórias refletem as preocupações mais urgentes da Idade Média, como as navegações.

A água aparece nas *Cantigas de Santa Maria* de diferentes meios e modos. Em alguns casos, trata-se de um elemento milagroso, capaz de curar doenças, aplacar a sede e tornar férteis as terras áridas. Em outros, é um obstáculo a ser vencido, como, por exemplo, as tempestades em alto-mar e as chuvas de granizo. O acervo do cancionero mariano de Dom Afonso X nos permite uma gama infinda de temas possíveis de apreciação. Todavia, destacamos, como elemento primordial de nossa apreciação científica, a água. As circunstâncias que envolvem a água são múltiplas, tornando-se elemento primordial e protagonista dos milagres realizados por intermédio da Virgem Maria, indicando-

nos a relação existente entre os grupos humanos e o meio em que estes estavam envolvidos.

A água presentifica-se em todos os ambientes e em todos cenários apresentados nas CSM e nas iluminuras. Ao analisarmos os textos das cantigas e das iluminuras que as acompanham, averiguamos que a água, enquanto elemento integrado à sociedade presentificada no cancionero mariano, marca a vida e a morte e proporciona sustento e trabalho. Obviamente, sem água não há vida e, sem esta, não seria possível desenvolver as atividades cotidianas como o cultivo da terra, a compra e venda de mercadorias que exigiam a travessia marítima e, tão pouco, a expansão do culto mariano e da corte de Dom Afonso X. A água torna-se elemento primordial para a manutenção da vida e, simbolicamente, está presente em diferentes crenças e religiões, desempenhando importante papel na liturgia e nos ritos cristãos, estabelecendo relação entre Deus e os homens, entre a Virgem Maria e os devotos.

Como observamos ao longo de nossa trajetória, a água integra o imaginário medieval, cujo elemento natural se faz presente na música, nas imagens, no teatro, na literatura e nas narrativas de milagre, associando-a a emoções e a cenários, sejam religiosos ou não, no qual homens e mulheres desempenham ações cotidianas. Nos cenários em que água funciona como elemento fundante para a realização dos feitos miraculosos da Virgem Maria, os personagens expressam sentimentos de coragem, ódio, fraternidade, partilha, acolhimento, irmandade, medo, pavor, temor, devoção, conversão etc.

Nos cenários e paisagens expressos, mediados pela interpretação textual ou imagética, a água exerce funções e características simbólicas em acordo com as mensagens e as emoções intrínsecas das personagens, reforçando-as. A simbologia presente nesse elemento da natureza, assume o papel de descritor de ações e emoções. Entre os espaços naturais, destacam-se o mar, o rio e as fontes por serem espaços muito representados na literatura medieval, pois tratam-se de lugares de romaria, de

parada, de travessia, de comercialização, cujo acesso, muitas vezes, se dava por meio de barcos, e, também, elemento de fecundação da terra. Logo, também se torna, a água, obstáculo de ligação entre uma cidade e outra, locais de conflitos ou de saque de corsários (piratas), tempestades, afogamentos.

Se, por vezes, o texto escrito não nos apresentou, de forma clara, a presença e o simbolismo da água, enquanto elemento da pureza e da purificação, a habilidade com que os miniaturistas retratavam as cenas nas iluminuras, ajudam-nos a perceber a verossimilhança nos distintos cenários, permitindo-nos descobrir inúmeros pequenos detalhes, como o batismo de uma judia (CSM 25), em que a água aparece no rito do Batismo, seja por meio da pia batismal, seja por meio da água que é derramada pelo padre sobre a cabeça daquela mulher. Esta cena é revelada pelo miniaturista somente na última vinheta da iluminura que acompanha a CSM 25. Contudo, a cena expressa todo o conteúdo narrado no texto poético e retratado por meio da sensibilidade do miniaturista.

As iluminuras que acompanham os textos poéticos das *Cantigas* são representações artísticas que auxiliam a transmissão da mensagem. Elas apresentam ilustrações ricas e detalhadas, ilustrando cenas relacionadas ao conteúdo narrado verbalmente. Pintadas à mão, revelam cores vibrantes, destacando-se pela beleza e complexidade. As iluminuras nas *Cantigas de Santa Maria* tinham como objetivo enriquecer a experiência visual dos leitores e ouvintes das canções. Ajudavam a transmitir a mensagem das músicas de forma mais impactante, proporcionando uma conexão mais profunda com as histórias e personagens retratados, em especial, a figura da Virgem Maria. As cores utilizadas pelos miniaturistas são associadas a simbologia e a significados específicos. No entanto, algumas cores comuns encontradas nas iluminuras das cantigas incluem:

a. dourado (ouro) – usado para representar a divindade e o divino. Era usado em detalhes ornamentais, como auréolas, asas e em roupas dos personagens sagrados;

b. azul – usado para representar a Virgem Maria, o céu e as águas, simbolizando a pureza, divindade e santidade;

c. vermelho – representa o sangue de Cristo e o martírio dos santos. Simboliza, também, a força, a coragem, a paixão, o amor e a beleza;

d. verde – indicava a natureza e a esperança. Frequentemente utilizada para ilustrar paisagens, plantas e animais;

e. preto – simbolizava a ausência de vida (por isso o demônio era retratado na cor preta), ou seja, a morte. Expressa, também, a tristeza e o luto.

Ao realizarmos o recorte necessário para o desenvolvimento da análise, destacamos e analisamos sete temas: a água enquanto fonte de abastecimento para os mosteiros; a conversão dos pagãos ao cristianismo por meio das águas do batismo; as águas do mar e dos rios, atentando-nos tanto para o perigo encontrado ao longo das navegações ou pescas, quanto para a salvação daqueles que naufragaram ou se afogaram; as águas das chuvas e das tempestades que, vindas do céu, podem arrasar plantações ou, ainda, tornar mais perigoso ainda a viagem marítima. Por fim, deparamo-nos com o caráter salvífico e teológico da água que, por meio de intertextualidade bíblica ou devocional popular, remete-nos à água das fontes que formam, posteriormente, o rio; a purificação dos fiéis, por meio das bênçãos e rituais; a pesca milagrosa que, por intervenção da Virgem, permite a manutenção do pescado para a alimentação dos que nela creem e, também, a água que é transformada em vinho, livrando a devota da rechaça social.

A água, enquanto elemento primordial para o desenvolvimento das atividades do homem e da mulher neste contexto medieval, apresenta-se como meio para a realização de inúmeros milagres realizados pelo intermédio da Virgem Maria, conforme observamos nas cantigas e iluminuras analisadas no último capítulo deste livro. As temáticas encontradas no *corpus* analisado são distintas e nos aproximam de pontos importantes para aquela sociedade.

Apesar das temáticas diferentes nas narrativas de milagres abordadas em nossa pesquisa, algo em comum as permeiam: a piedade de Maria. Esta compaixão alcança a todos igualmente, cujas águas, de forma simbólica e mistagógica¹⁵⁷, purifica, salva e cura todos aqueles que demonstram devoção à Virgem, sejam eles cristãos, judeus ou mouros que, ao presenciarem a ação milagrosa da Virgem Maria, convertem-se. Dessa forma, atestamos que a água, enquanto símbolo, adquire um significado novo e diferente, ou seja, a santidade da Virgem e as ações por ela realizadas, associam-se aos elementos da natureza, em específico a água, transformando-a em elemento salvífico, independente da situação em que se encontra aquele que confia as orações e pedidos à intercessão da Bem-Aventurada.

A água exerce papel fundamental para a ampliação do cristianismo, por meio do culto mariano, difundido e estimulado pela corte afonsina, manifestado por meio dos inúmeros milagres realizados pela Virgem, os quais foram expressos nos textos e nas iluminuras analisados.

¹⁵⁷ Palavra de origem grega, formada por duas partes: “mist” (mistério) + “agogia” (conduzir, guiar). Nesse sentido, podemos definir mistagogia como ação de guiar, conduzir para dentro do mistério.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1990.
- _____. **Teoria da Literatura**. 8 ed. Coimbra: Almedina, 2011.
- ALDAZABAL, José Larrañaga. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1989.
- AFONSO X. **Las Siete Partidas**. Madrid: Compañía General de Impresores y libreros del Reino, 1843.
- _____. **Cantigas de Santa Maria**. Edición facsímil del Códice T. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial. Madrid: Edilán, 1989.
- _____. **Cantigas profanas**. Edição, Introdução e notas de Juan Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- _____. **Cantigas de Santa Maria** – Volume I. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Coninbrigensis, 1959.
- _____. **Cantigas de Santa Maria** – Volume II. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Coninbrigensis, 1961.
- _____. **Cantigas de Santa Maria** – Volume III. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Coninbrigensis, 1964.
- _____. **Cantigas de Santa Maria** – Volume IV. Glossário. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Coninbrigensis, 1959.
- ALVES, Ida Ferreira. Paisagens Mediterrâneas na Poesia Portuguesa Contemporânea: Sophia de M. B. Andresen e Nuno Júdice. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). **Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

- _____. Em torno da Paisagem: Literatura e Geografia em Diálogo Interdisciplinar. **Revista da Anpoll**, n. 35, p. 181-202. Florianópolis, jul/dez 2013.
- ARISTÓTELES. **A Poética**. Tradução e Notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BARK, William Carrol. **Origens da Idade Média**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- BARROS, Marcelo. **O Espírito vem pelas águas: a água e a espiritualidade ecumênica**. São Paulo: Rede e Edições Loyola, 2004.
- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.
- BACKHOUSE, Janet. *The illuminated page: ten centuries of manuscript painting in the British Library*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1997.
- BERNARDO, Padre Manuel. **Pão partido em pequeninos**. Porto: Renascença Portuguesa, 1923.
- BÍBLIA SAGRADA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise**. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- _____; BARBOSA, Sidney. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.
- _____; LOPES, Ana Maria Costa; LOPES, Fernando Alexandre. **Espaço e Literatura: perspectivas**. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leituras de Poesia**. São Paulo, Ática, 1996.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CARA, Salete de Almeida. **A Poesia Lírica**. São Paulo: Ática, 1985.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CEA, Juan Carlos Martín. El agua en los códices historiados de las Cantigas de Santa María. Un testimonio privilegiado de su influencia en la vida, en las costumbres y en la cultura de las gentes del siglo XIII. In: VALDIVIESO, Maria Isabel Del Val. **El Agua en El Imaginario Medieval: Los Reinos Ibéricos En La Naja Edad Media**. Valência: Publicacions Universitat D'Alacant, 2016.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CNBB. **Instrução Geral sobre a Liturgia das Horas**. São Paulo: Paulinas, 2004.
- CÓDIGO DE DIREITO CANÔNICO, promulgado por João Paulo II, Papa. Tradução Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Loyola, 1983.
- COLLOT, Michel. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Tradução Ida Alves... [et al.]. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- _____. Poesia, Paisagem e Sensação. **Revista de Letras**. N. 34. Vol. 1. Jan/Jun 2015 (completar os dados).
- CONGREGAÇÃO PARA O CULTO DIVINO. **Liturgia das Horas**. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. **Missal Romano**. São Paulo: Paulus, 2006.

- _____. **Ritual do Batismo de crianças**. São Paulo: Paulus, 2008.
- CORTEZ, Clarice Zamonaro. O reflexo das relações familiares: a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe em cantigas de amigo. In: MELO ARAÚJO, Márcia Maria de.; FONSECA, Pedro Carlos Louzada (orgs.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas**. Goiânia: Kelps, 2017.
- _____. Durlo, Carlos Henrique. Dois perfis femininos na produção poética de D. Alfonso X. Estudo do Texto e da Imagem. In: **Revista de História Comparada** – Programa de Pós-Graduação em História Comparada-UFRJ. ISSN: 1981-383X. Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 07-36, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/3004/pdf>> Acesso em 14 set. 2017.
- CUADRADO, Amparo Garcia. **Las Cantigas: el Códice de Florencia**. Murcia: Secretariado de Publicaciones – Univesidade de Murcia, 1993.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. **La vida de San Fructuoso de Braga**. Braga: Empresa do Diário do Minho, 1974.
- ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FERGUSON, Sinclair B.; WRIGHT, David F. **Novo Dicionário de Teologia**. São Paulo: Hagnos, 2009.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e prosa medievais**. Lisboa: Ulisséia, 1988.
- FIDALGO, Elvira. **As Cantigas de Santa María**. Salamanca: Xerais de Galicia, 2002.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 15-35.

- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FRANÇA, Susani Silveira Lemos. Peregrinos e centros de peregrinação. In: FRANÇA, Susani Silveira Lemos; NASCIMENTO, Renata Cristina de Sousa; LIMA, Marcelo Pereira. **Peregrinos e Peregrinação na Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- FREITAS, Isabel Maria Marinho Vaz de. Água no imaginário medieval: alguns cenários de emoção. In: VALDIVIESO, Maria Isabel Del Val. **El Agua en El Imaginario Medieval: Los Reinos Ibéricos En La Naja Edad Media**. Valência: Publicacions Universitat D'Alacant, 2016.
- GARCIA LOPES, Rodrigo; MENDONÇA, Maurício Arruda.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. **El Lenguaje Literario: teoría y práctica**. Madrid: Editorial EDAF, 1994.
- HENRY, Hugh Thomas. **Salve Regina**. Nova Iorque: Robert Appleton Company, 1913.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JAUSS, Hans Robert. **Théorie des genres**. Paris: Points Littérature, 1986.
- JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Árion Publicações, 1998.
- _____. **O breve sentimento do eterno**. Lisboa: Nelson de Matos, 2008.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. Coimbra: Coimbra Editora Ltda., 1973.
- LE GOFF, Jacques. **Homens e mulheres da Idade Média**. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- _____.; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente Medieval: volume I**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- _____.; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente Medieval: volume II**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

- LEÃO, Ângela Vaz. **Cantigas de Santa Maria de Afonso X, O Sábio: Aspectos Culturais e literários**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007; 2015.
- _____. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria**: antologia, tradução e comentários. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011.
- _____. (org.). **Cantigas autobiográficas de Afonso X, o Sábio**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2016.
- LOPES, Ana Maria Costa; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES FILHO, Ozíris. (Orgs.). BORGES FILHO, Ozíris. Afinal de contas, que espaço é esse? **Espaço e literatura: perspectivas**. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015.
- LYRA, Pedro. **Conceito de Poesia**. São Paulo: Ática, 1992.
- MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1999.
- MACHADO, Heloisa Guaracy. D. Afonso X, o devoto da Virgem: rei, sábio e poeta. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Cantigas autobiográficas de Afonso X, o Sábio**. Belo Horizonte, MG: Editora PUC Minas, 2016.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Peregrinação e Poesia**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 1999.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MELO ARAÚJO, Márcia Maria de.; CARVALHO, Elenir Batista de Souza. A representação da mulher nas Cantigas de Santa Maria. In: MELO ARAÚJO, Márcia Maria de.; FONSECA, Pedro Carlos Louzada (orgs.). **Mulher, medievo e configurações simbólicas**. Goiânia: Kelps, 2017.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Água, sopro e luz: alquimia do Batismo**. São Paulo: Loyola, 1998.
- MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia não é difícil**. São Paulo: Biruta, 2012.

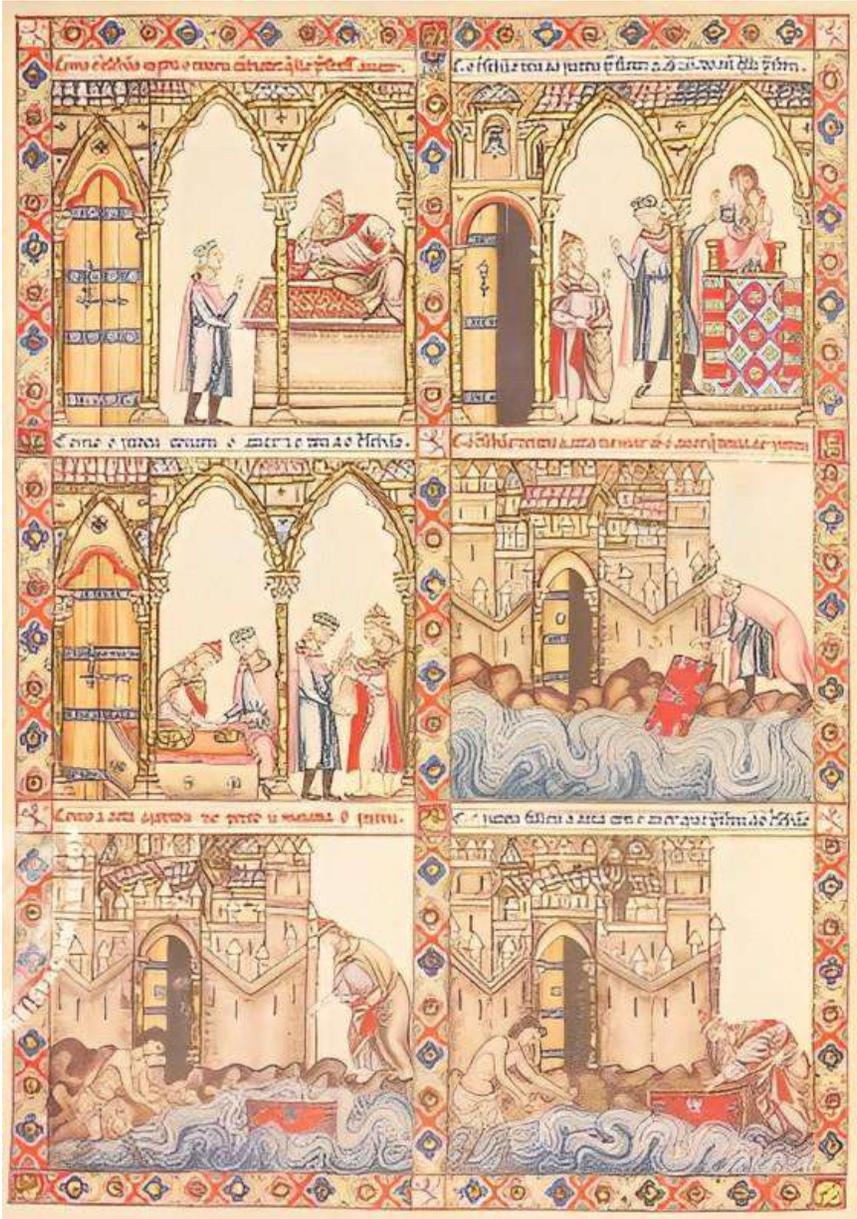
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MONGELLI, Lenia Márcia. **Fremosos cantares**: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- MONTEIRO DE CASTRO, Bernardo. **As Cantigas de Santa Maria**: um estilo gótico na lírica ibérica medieval. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e Pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.
- PAREDES, Juan. In: Afonso X. **Cantigas profanas**. Edição, Introdução e notas de Juan Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- PASTOUREAU, Miche. **Amarelo**: história de uma cor. Tradução: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.
- _____. **Azul**: história de uma cor: Tradução: Anabela Carvalho Caldeira; José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
- _____. **Preto**: história de uma cor: Tradução: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.
- _____. **Verde**: história de uma cor: Tradução: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- _____. **Vermelho**: história de uma cor: Tradução: Anabela Carvalho Caldeira; José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEÑA, Margarita. Estudio Preliminar. In: **Alfon El Sabio**: antologia. México: Porrúa, 2000.
- PEREIRA, Xosé Eduardo López Pereira. **Guía Medieval do Peregrino**. Vigo: Xerais de Galicia S.A, 1993.
- PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.
- RIMBAUD, Arthur. **Iluminuras**: gravuras coloridas. Tradução, Notas e ensaio de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2014.

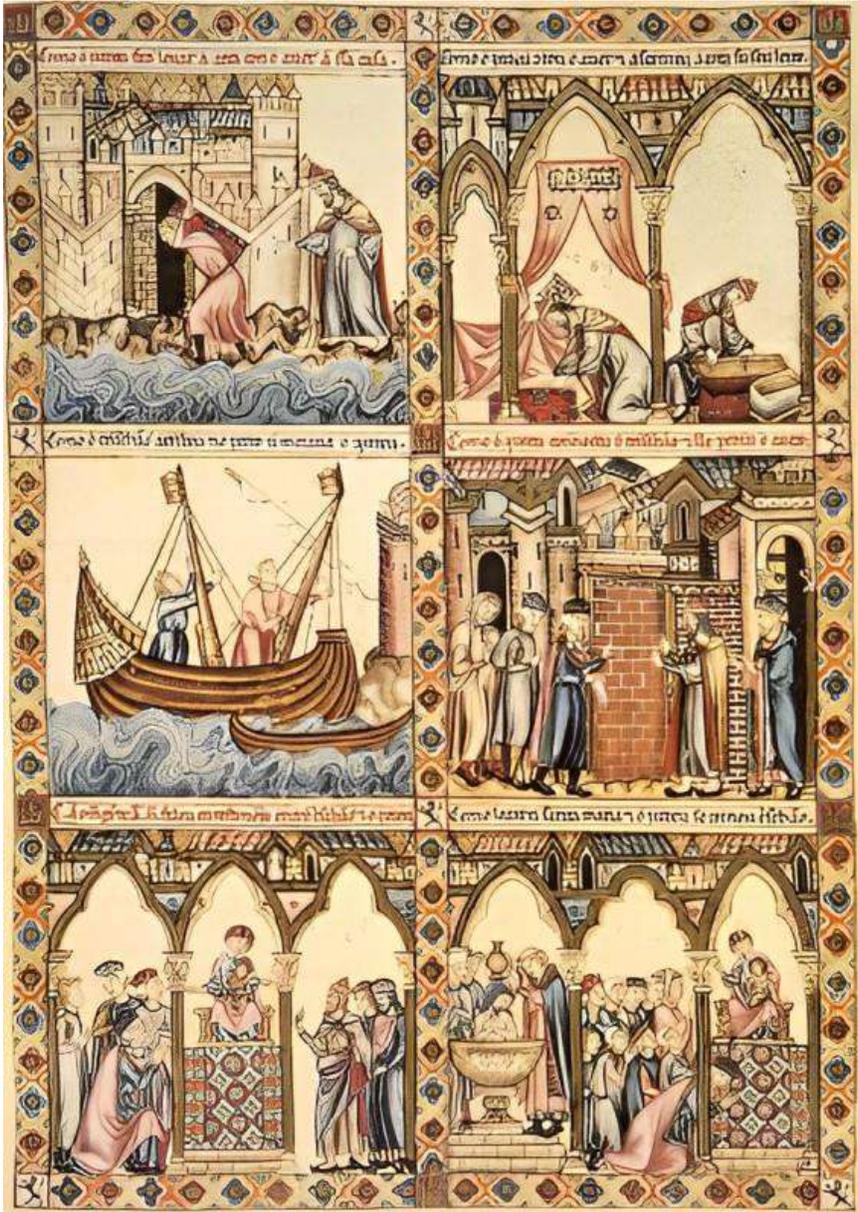
- RODRÍGUEZ, Maria Luz Ríos. El agua que sana y el agua que salva: El tratado sobre el agua bendita de Johannes de Turrecremata. In: VALDIVIESO, Maria Isabel Del Val. **El Agua en El Imaginario Medieval: Los Reinos Ibéricos En La Naja Edad Media**. Valência: Publicacions Universitat D'Alacant, 2016.
- SALTARELLI, Thiago. Ave & Eva: jogos de oposição e prefiguração nas Cantigas de Santa Maria. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, o Sábio**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 185-203.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1996.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SERRANO, Matilde López. **Cantigas de Santa Maria de Alfonso X El Sabio, Rey de Castilla**. 3 ed. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987.
- SAYAGUÉS, Juan Antonio Prieto. La percepción maniquea del agua en los ambientes monásticos castellanos durante la Baja Edad Media. In: VALDIVIESO, Maria Isabel Del Val. **El Agua en El Imaginario Medieval: Los Reinos Ibéricos En La Naja Edad Media**. Valência: Publicacions Universitat D'Alacant, 2016.
- SILVEIRA, Josilene Moreira. **O perfil das mulheres religiosas em Cantigas de Santa Maria e miniaturas: estudo da relação entre texto e imagem**. 2009. 182f. Dissertação (Mestrado em Letras) Orientadora: Clarice Zamonaro Cortez – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo: EDUSC, 2007.

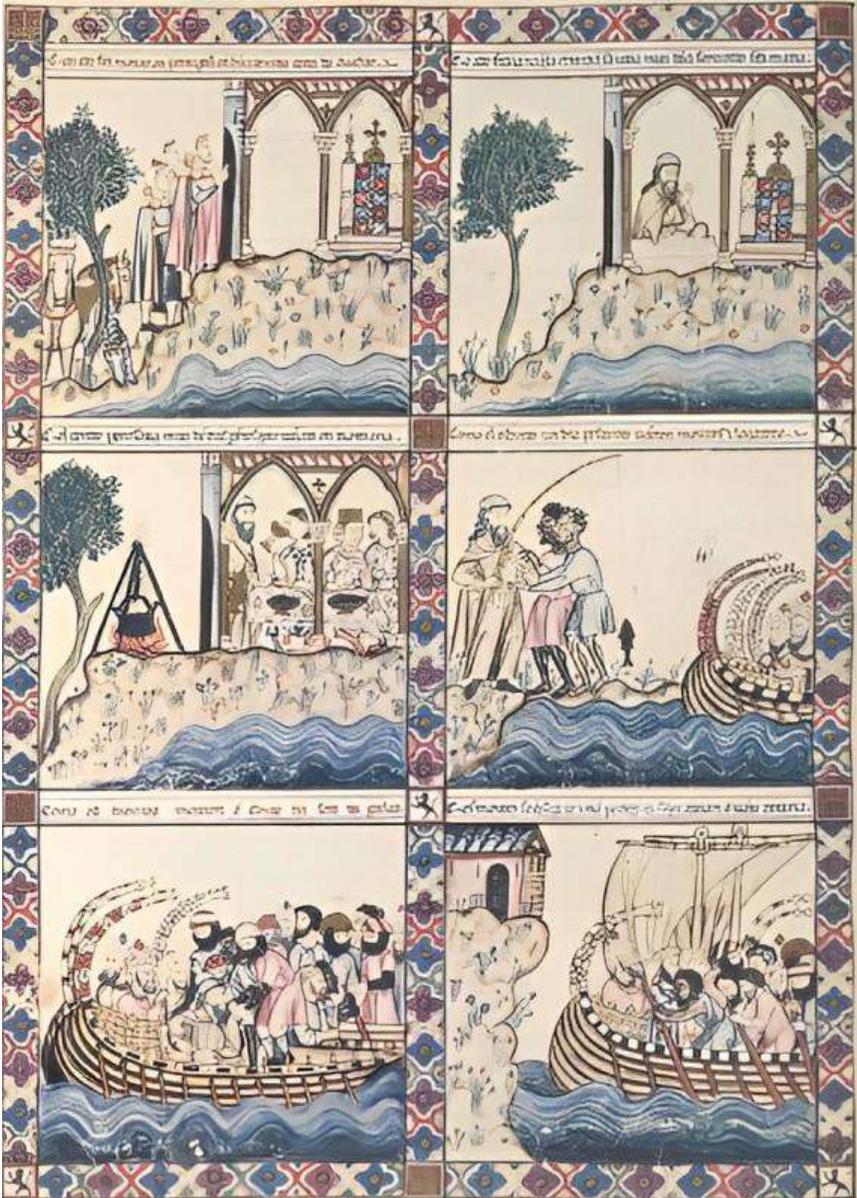
- SOUZA, Luiz Carlos. **O Espaço Sagrado nas Cantigas de Santa Maria**. 2002. 288f. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica (PUC), Belo Horizonte: PUC, 2002.
- SPINA, Segismundo. **Iniciação na Cultura Literária Medieval**. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.
- _____. **Introdução à Edótica**. São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1977.
- _____. **A cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê, 1985.
- _____. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.
- VALDIVIESO, Maria Isabel Del Val. **El Agua en El Imaginario Medieval: Los Reinos Ibéricos En La Naja Edad Media**. Valência: Publicacions Universitat D'Alacant, 2016.
- VISALLI, Angelita Marques; GODOI, Pamela Wanessa. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. **Diálogos**. v. 20, n. 3, 2016, p. 129-144. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4025/dialogos.v20i3.33666>>.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

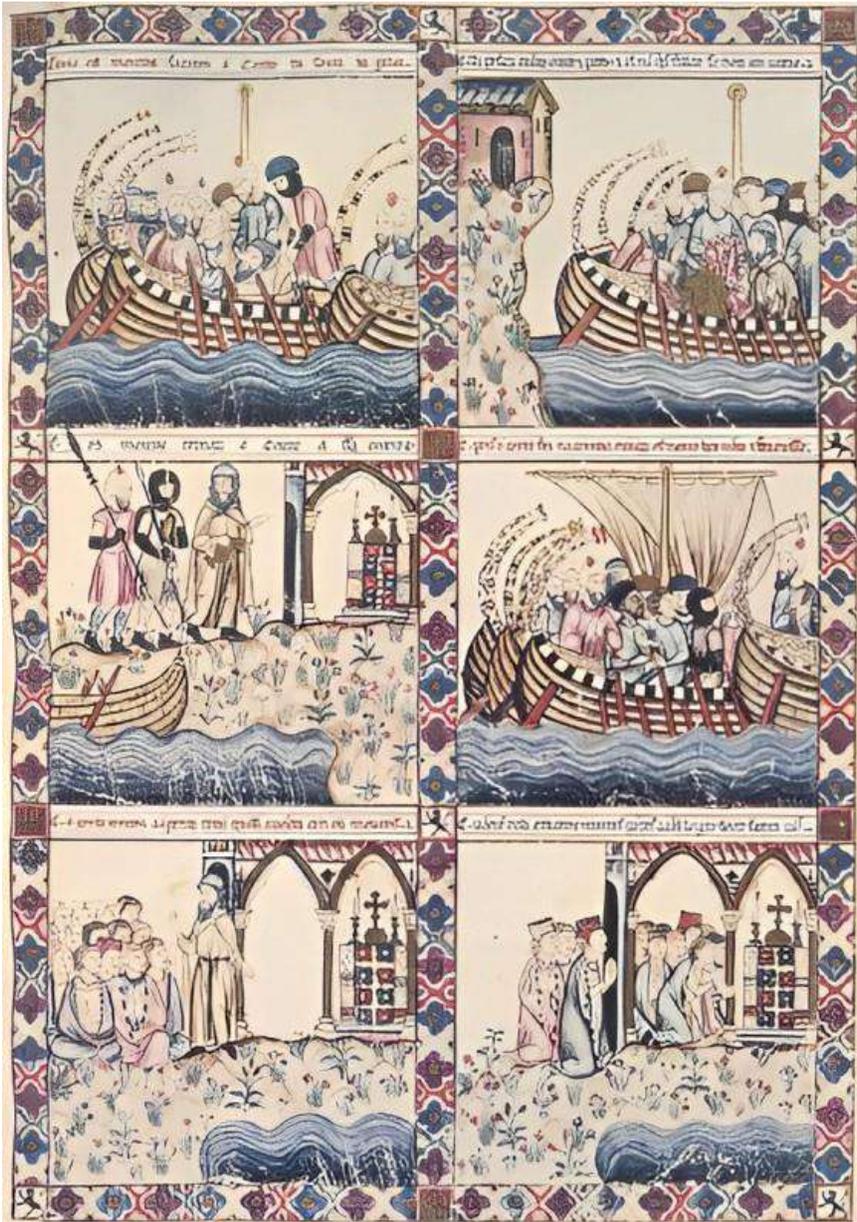
GALERIA DE IMAGENS

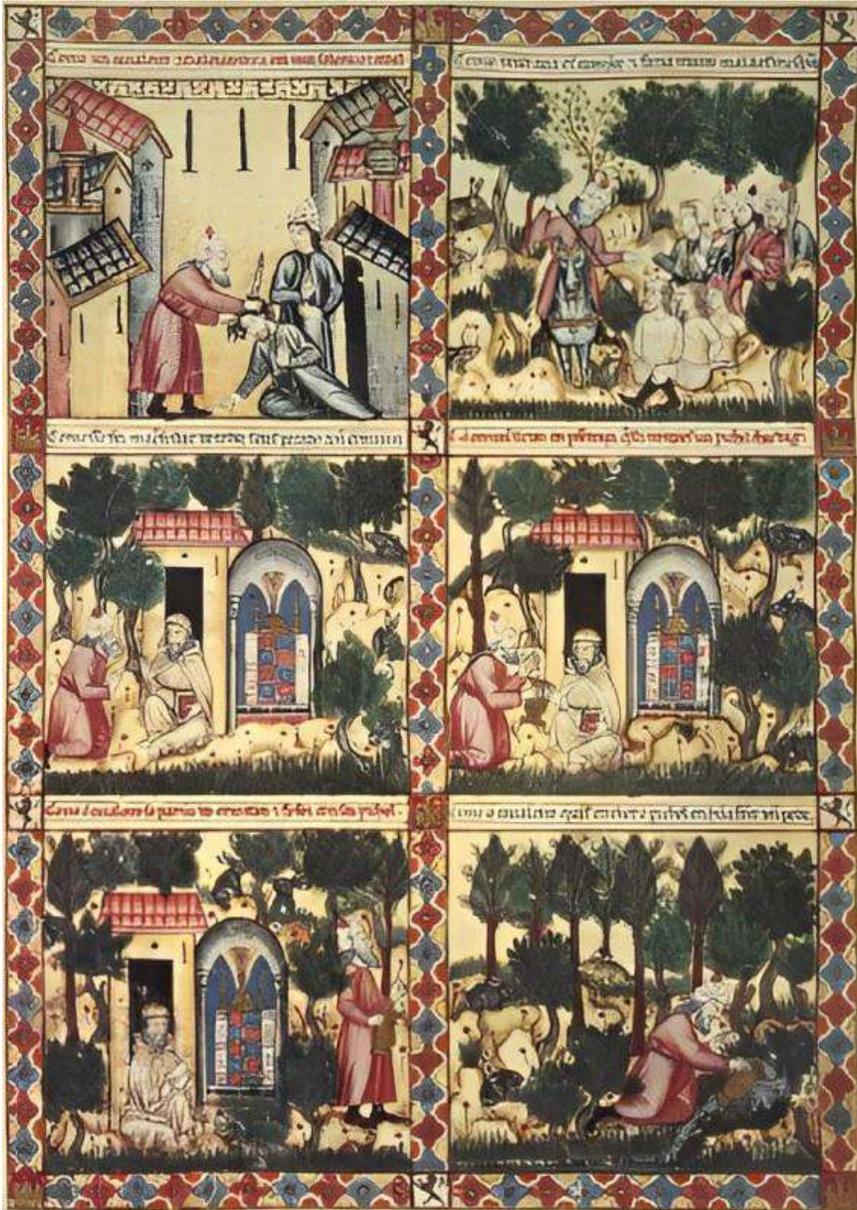
CSM 25











A água presente no rito de passagem e conversão, simboliza a purificação, renovação e a conversão a uma nova crença, uma nova vida. [...] ao aceitar o batismo, a mulher moura cumpre, justamente, o que Bachelard (2018, p. 144) registra: “Para bem compreender o preço de uma água pura, é preciso ter-nos revoltado com toda a nossa sede enganada”. Nas imagens, o sacerdote derrama água sobre a cabeça da mulher e, os fiéis, devotos da Virgem de Salas, acompanham o rito de purificação e conversão.