

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

CARLOS HENRIQUE DURLO

**A PRESENÇA DO ESPAÇO SAGRADO E DA PAISAGEM EM CANTIGAS DE
SANTA MARIA, DE DOM ALFONSO X:
ESTUDO DO TEXTO E DA IMAGEM**

Maringá
2018

CARLOS HENRIQUE DURLO

**A PRESENÇA DO ESPAÇO SAGRADO E DA PAISAGEM EM CANTIGAS DE
SANTA MARIA, DE DOM ALFONSO X:
ESTUDO DO TEXTO E DA IMAGEM**

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

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Zamomaro Cortez

Maringá
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Durlo, Carlos Henrique

D961p A presença do espaço sagrado e da paisagem em Cantigas de Santa Maria, de Dom Alfonso X: estudo do texto e da imagem/ Carlos Henrique Durlo. -- Maringá, 2018.

268 f. : il. color., figs.

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

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, 2018.

1. Cantigas de Santa Maria. 2. Milagres. 3. Espaços sagrados. 4. Iluminuras. I. Cortez, Clarice Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ED.869.09

JLM-001990

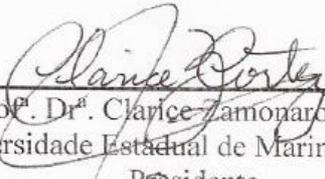
CARLOS HENRIQUE DURLO

**A PRESENÇA DO ESPAÇO SAGRADO E DA PAISAGEM EM CANTIGAS DE
SANTA MARIA, DE DOM ALFONSO X:
ESTUDO DO TEXTO E DA IMAGEM**

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

Aprovada em 26 de março de 2018.

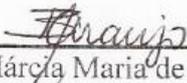
BANCA EXAMINADORA



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



Prof.^a Dr.^a Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.^a Dr.^a Márcia Maria de Melo Araújo
Universidade Estadual de Goiás – UEG

Dedico este trabalho à Virgem Maria Mãe de Deus, sob o título de Nossa Senhora Aparecida, a quem louvo e agradeço pelos benefícios a mim concedidos ao longo dos anos. Aos meus pais, Juliano e Antonia, aos meus irmãos, sobrinhos, amigos e ao Edson pelo carinho e incentivo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e da sabedoria.

Aos meus pais, pelo amor e apoio incondicional ao longo desses anos de estudos. Obrigado por acreditarem e incentivarem o meu desenvolvimento intelectual.

À professora Clarice Zamonaro Cortez, minha orientadora e amiga, agradeço por ter guiado meus estudos, desde os projetos de Iniciação Científica até a conclusão desse trabalho. Obrigado pelo incentivo, apoio e disposição em conduzir as pesquisas. Que Deus, por intercessão da Virgem Maria, abençoe imensamente a sua vida.

Às professoras doutoras Luzia Aparecida Berloff Tofalini (UEM) e Márcia Maria de Melo Araújo (UEG), membros da banca examinadora do Exame de Qualificação e da Defesa Pública, pelas valiosas sugestões e contribuições que muito enriqueceram o presente trabalho. Que Deus as abençoe.

Agradeço, também, pessoas importantes que me incentivaram e contribuíram para a continuidade e a realização desse trabalho. São elas:

Professora Doutora Ângela Vaz Leão, da Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte (MG), ilustre pesquisadora das *Cantigas de Santa Maria* no Brasil, pela atenção, orientações e livros autografados.

Professora Doutora Carla Cristina de Araújo, amiga de Belo Horizonte (MG), pelo carinho e incentivo e pelo envio de livros sobre as *Cantigas de Santa Maria*.

Alex Rogério Silva, amigo de Franca (SP), pelo incentivo e disponibilidade em compartilhar valiosíssimos materiais de pesquisa para a construção da dissertação. Que a Virgem Maria interceda por ti, hoje e sempre.

Pollyane Cristina B. Teixeira, bibliotecária da PUC Minas Coração Eucarístico, que me recebeu gentilmente, disponibilizando *fac-similes* das iluminuras.

Edson da Silva Policiano, grande companheiro e amigo que não mediu esforços para me incentivar e animar ao longo desse processo. Deus o abençoe imensamente.

Agradeço, finalmente, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da

Universidade Estadual de Maringá pela oportunidade de estudo, crescimento e amadurecimento pessoal e profissional.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa.

*Santa Maria,
Strela do dia,
mostra-nos via
pera Deus e nos guia.
(CSM 100)*

RESUMO

As *Cantigas de Santa Maria*, obra poética do século XIII, cuja autoria é designada a Dom Alfonso X, o Rei Sábio, apresentam-nos diversos santuários, verdadeiros espaços sagrados, nos quais Santa Maria realizou incontáveis milagres relatados nos textos poéticos e nas representações de imagens denominadas iluminuras. O objetivo da presente dissertação é apresentar um estudo das cantigas de milagre (*miragre*) e das imagens (iluminuras), cujo ponto de partida é a relevância dos diversos espaços sagrados como divulgadores da fé e dos feitos miraculosos de Maria, considerados como produtores de sentido e reveladores dos milagres recebidos em diversas cidades localizadas em Portugal e na Espanha. A leitura interpretativa dos milagres estrutura-se nos textos poéticos do rei trovador e na releitura dos miniaturistas, que atestam a veracidade da narrativa poética e revelam a constituição do espaço e da paisagem existentes nos santuários. Apresentam paisagens, jardins de mosteiros, personagens e animais que receberam milagres da Virgem, além dos fiéis, sempre presentes no interior dos santuários, em atitude de louvor e veneração da imagem da Virgem com o Menino Jesus nos braços. As cinquenta e nove cantigas que compõem o nosso *corpus* foram selecionadas e extraídas dos quatro volumes da edição organizada por Walter Mettmann (1959-1972). As vinte e seis iluminuras pertencem à edição *fac-símile* do Códice Rico (Escorial, T.I.1), pesquisadas na Biblioteca da PUC Minas – *campus* Coração Eucarístico. Para a leitura e análise do espaço sagrado e da paisagem, selecionamos sete santuários: Santa Maria de Terena e Évora, localizados em Portugal. Os santuários de Santa Maria Vila do Porto, Santa Maria de Salas, Santa Maria Vila-Sirga, Santa Maria de Toledo e Santa Maria de Monssarrat, na Espanha. Para a composição dos cinco capítulos da dissertação, fizemos uma pesquisa bibliográfica que, primeiramente, registrou o período histórico da composição das *Cantigas de Santa Maria*, em seguida, o estudo da questão dos gêneros literários e da poesia lírica, os conceitos sobre a imagem, especificamente as iluminuras e uma bibliografia crítica de autores que estudam as cantigas. Entre os autores estudados, apoiamo-nos teoricamente nas reflexões de Alfonso X (1843), Ângela Vaz Leão (2007, 2011, 2015, 2016), Antonio Candido (2006), Alfredo Bosi (1996, 2015), William Carrol Bark (1966), Jérôme Baschet (2006), Johan Huizinga (2010), Jacques

Le Goff (2013), Antonio Dimas (1985), Ozíris Borges Filho (2007, 2009, 2015), Yi-Fu Tuan (2013), Michel Collot (2013, 2015), Anne Cauquelin (2007) e Alberto Manguel (2001).

Palavras-chave: *Cantigas de Santa Maria*. Milagres. Espaço Sagrado. Iluminuras.

ABSTRACT

The Canticles of Holy Mary, poetic work dated from the 13th century, whose authorship is assigned to Dom Alfonso X, the Wise, present to us various sanctuaries, true sacred spaces, in which Holy Mary performed countless miracles reported in poetic texts and in representations of images called illuminations. The aim of this dissertation is to present a study of miraculous canticles (miragre) and images (illuminations), whose starting point is the relevance of the various sacred spaces as disseminators of the faith and the miraculous deeds of Mary considered as meaningful producers and revelers of the miracles received in several cities located in Portugal and Spain. The interpretive reading of the miracles is supported in the poetic texts of the troubadour king and in the re-reading of the miniaturists, who attest the veracity of the poetic narrative and reveal the constitution of the space and the landscape present in the sanctuaries. The canticles present landscapes, gardens of monasteries, characters and animals that received miracles of the Virgin, in addition to the faithful, always present inside the sanctuaries, in an attitude of praise and veneration of the image of the Virgin and Christ Child in arms. The fifty-nine canticles that make up our corpus were selected and extracted from the four volumes of the edition organized by Walter Mettmann (1959-1972). The twenty-six illuminations belong to the facsimile edition of the Rico Codex (Escorial, T.I.1), researched at PUC Minas Library – *campus* Coração Eucarístico. For the reading and the analysis of the sacred space and the landscape, we selected seven sanctuaries: Holy Mary of Terena and Évora, located in Portugal. The sanctuaries of Santa Maria Vila do Porto, Santa Maria de Salas, Santa Maria Vila-Sirga, Santa Maria de Toledo and Santa Maria de Monssarrat, Spain. For the composition of the five chapters of the dissertation, it was performed a bibliographical research that first recorded the historical period of composition of the Canticles of Holy Mary, then the study of the question of literary genres and lyrical poetry, concepts about the image, specifically the illuminations and a critical bibliography of authors who study the canticles. Among the authors studies, this dissertation is theoretically based on the reflections of Alfonso X (1843), Ângela Vaz Leão (2007, 2011, 2015, 2016), Antonio Candido (2006), Alfredo Bosi (1996, 2015), William Carrol Bark (1966), Jérôme Baschet (2006), Johan Huizinga (2010), Jacques Le Goff (2013), Antonio Dimas

(1985), Oziris Borges Filho (2007, 2009, 2015), Yi-Fu Tuan (2013), Michel Collot (2013, 2015), Anne Cauquelin (2007) and Alberto Manguel (2001).

Keywords: *Canticles of Holy Mary*. Miracles. Space Holy. Illuminations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Virgem Maria e o Menino Jesus	94
Figura 2	- Iluminura Prólogo A – Códice de Florença	99
Figura 3	- Iluminura <i>CSM 90</i>	103
Figura 4	- Borda da Iluminura da <i>CSM 10</i>	105
Figura 5	- Exemplo de um dos quadros das iluminuras	106
Figura 6	- Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova (Terena)	115
Figura 7	- Iluminura <i>CSM 224</i>	118
Figura 8	- Iluminura <i>CSM 223</i>	122
Figura 9	- Iluminura <i>CSM 275</i>	125
Figura 10	- Iluminura <i>CSM 275</i> (folha 2)	125
Figura 11	- Iluminura <i>CSM 283</i>	134
Figura 12	- Iluminura <i>CSM 228</i>	136
Figura 13	- Iluminura <i>CSM 322</i>	142
Figura 14	- Santuário de Santa Maria de Salas	171
Figura 15	- Iluminura <i>CSM 43</i>	176
Figura 16	- Iluminura <i>CSM 167</i>	179
Figura 17	- Iluminura <i>CSM 168</i>	183
Figura 18	- Iluminura <i>CSM 44</i>	187
Figura 19	- Iluminura <i>CSM 166</i>	190
Figura 20	- Iluminura <i>CSM 179</i>	193
Figura 21	- Iluminura <i>CSM 173</i>	196
Figura 22	- Iluminura <i>CSM 163</i>	199
Figura 23	- Iluminura <i>CSM 189</i>	202

Figura 24	- Iluminura CSM 178	205
Figura 25	- Iluminura CSM 171	208
Figura 26	- Iluminura CSM 172	211
Figura 27	- Santuário de Santa Maria de Vila-Sirga	221
Figura 28	- Iluminura CSM 301	225
Figura 29	- Iluminura CSM 48	233
Figura 30	- Iluminura CSM 113	236
Figura 31	- Iluminura CSM 52	239
Figura 32	- Iluminura CSM 57	241
Figura 33	- Iluminura CSM 12	247
Figura 34	- Iluminura CSM 69	251

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
2. PERCORRENDO A IDADE MÉDIA: ORIGEM DA LITERATURA MEDIEVAL	22
2.1 – Século XIII: Surgimento das Cantigas de Santa Maria.....	27
2.2 – Dom Alfonso X e as Cantigas de Santa Maria	31
2.3 – As Cantigas de Santa Maria.....	35
2.3.1 – Cantigas de Loor	38
2.3.2 – Cantigas de Miragre (Milagre).....	41
3. O GÊNERO LÍRICO	50
3.1 – A Polêmica questão dos Gêneros Literários	50
3.2 – Noções sobre o Espaço na Poesia	66
3.3 – Noções sobre a Paisagem na Poesia	76
4. POESIA E IMAGEM	82
4.1 – Imagem na Idade Média.....	90
4.2 – Iluminuras nas Cantigas de Santa Maria.....	95
5. LEITURA DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA: RELAÇÃO DO TEXTO E DA IMAGEM.....	110
5.1 – Santuário de Terena.....	113
5.2 – Santuário de Évora.....	140
5.3 – Santuário de Santa Maria do Porto	144
5.4 – Santuário de Santa Maria de Salas.....	170
5.5 – Santuário de Santa Maria de Vila-Sirga	220
5.6 – Santuário de Monssarrat	232
5.7 – Santuário de Toledo	246
CONSIDERAÇÕES FINAIS	258
REFERÊNCIAS	261
ANEXOS.....	266

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Ben guarda Santa Maria pela sa vertude
sas relicas per que muitos recebem saude¹ (CSM 257)*

As *Cantigas de Santa Maria (CSM)*, obra poética do século XIII, compiladas no *scriptorium* do rei Dom Alfonso 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), podemos afirmar que as *Cantigas* constituem fonte inesgotável para o estudo e conhecimento desse 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).

As *Cantigas de Santa Maria*, além do seu indiscutível valor histórico e literário, abordam os princípios cristãos que moldaram a cultura medieval e, conseqüentemente, a nossa cultura religiosa, que predomina até os dias atuais. O homem medieval sentia medo do inferno e da morte, das doenças, de cometer pecados e da fome. Acreditava que o demônio habitava entre as pessoas, temia a falta de fé, os castigos do Juízo Final e, ao mesmo tempo, esperava no Paraíso receber as curas, os milagres e a salvação da alma. Esse comportamento leva-nos a considerar o registro de Ferreira (1988, p. 7), ao afirmar que a realidade era

¹ Por sua virtude, Santa Maria muito bem protege as relíquias que trazem saúde para muitos (CSM 267 – tradução nossa).

constituída pelo “mundo divino”. O caráter geográfico dos santuários em locais determinados e o relato dos milagres ocorridos nos territórios espanhol e português também foram influenciados pelas crenças e medos. A presente dissertação, além da leitura desses milagres, destaca e estuda os espaços sagrados e as paisagens presentes nos textos poéticos² e nas iluminuras que os ilustram.

Composta por 420 cantigas, a obra poética de Dom Alfonso X, o Rei Sábio, contempla diversos santuários dedicados à Virgem Maria. São espaços sagrados que ocupam lugar de destaque e revelam temas do cotidiano medieval como as doenças do corpo e da alma, os conflitos morais e sociais, entre outros temas. De acordo com Cortez (2017),

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 diferentes costumes, opiniões, homens e mulheres – efeitos privados dos acontecimentos públicos e históricos (CORTEZ, 2017, p. 29).

Baseados nessa premissa, o nosso estudo contempla os espaços sagrados dos santuários dedicados à Virgem Maria, como produção de sentido para a realização e divulgação dos milagres e para o estudo do comportamento das personagens com os prodígios realizados pela Virgem. 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 [...]”. O autor define o espaço como conjunto de signos que produz representatividade no texto literário, permitindo-nos considerar o espaço sagrado como um objeto concreto de valores humanos.

A paisagem é retratada nas iluminuras, verdadeiras narrativas visuais que atestam a veracidade do fato narrado no texto poético, tendo em vista, como afirma Collot (2013, p. 23), a relação existente entre o espaço e o ser humano, que nos

² Consideramos como texto poético o poema escrito das *Cantigas de Santa Maria*. Nesse sentido, todas as vezes que nos referirmos ao poema das *CSM* empregaremos o termo texto poético.

levam a perceber o horizonte, a partir do ponto de vista observado e o objeto retratado pela imagem ou narrado pelo texto verbal.

Em primeiro plano, o nosso objeto de estudo são os textos poéticos das *Cantigas de Santa Maria*. Como objetivo central da dissertação, estudamos a formação dos espaços sagrados, representados pelos santuários dedicados a Maria, na Espanha e em Portugal e a constituição da paisagem desses templos retratados nas iluminuras, que interpretam e ilustram o texto poético.

Para a realização da dissertação, dois tipos de pesquisa bibliográfica foram contemplados. A primeira pesquisa foi a aquisição das *Cantigas de Santa Maria*, compiladas e selecionadas pelo linguista e filólogo Walter Mettmann (1959). Obra de difícil acesso, com edições esgotadas, reunida em quatro volumes editados em Coimbra, pela *Acta Universitatis Conimbrigensis*. Dessa leitura, elegemos 59 cantigas e 7 espaços sagrados (santuários) das cantigas de milagre e 26 iluminuras ilustrativas desses textos. As iluminuras foram pesquisadas e coletadas da edição *fac-símile* da biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas – Coração Eucarístico, gentilmente cedidas.

Abaixo, apresentamos os espaços sagrados (santuários) selecionados, a numeração das cantigas e suas respectivas iluminuras:

Santuários de Portugal:

1. Terena – cantigas 197, 198, 199, 213, 223, 224, 228, 275, 283, 319, 333 e 334. Dessas 12 cantigas, apenas 05 são acompanhadas de iluminuras: as cantigas 223, 224, 228, 275 e 283.
2. Évora – cantigas 322 e 338. Somente a cantiga 322 possui iluminura.

Santuários da Espanha:

3. Santa Maria Vila do Porto – cantigas 328, 356, 357, 358, 359, 364, 367, 368, 378, 381 e 393. Nenhuma possui iluminura.
4. Santa Maria de Salas – cantigas 43, 44, 114, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 177, 178, 179 e 189. Não encontramos as iluminuras das cantigas 114, 161, 164 e 177.
5. Santa Maria de Vila-Sirga – cantigas 31, 218, 229, 234, 268, 301 e 313. Apenas a iluminura da cantiga 301 será analisada.

6. Santa Maria de Monssarrat – cantigas 48, 52, 57, 113, 302 e 311. Analisaremos as iluminuras das cantigas 48, 52, 57 e 113.
7. Toledo – cantigas 12, 69, 122, 212 e 318. Foram iluminadas somente as cantigas 12 e 69.

Quanto à segunda investigação, igualmente de caráter bibliográfico, foram selecionadas as obras que tratam do contexto histórico-social da época de produção das *Cantigas*, buscando a relação existente entre a obra e o seu autor, a composição das iluminuras, a importância e a contribuição para os estudos medievais e para a linha de pesquisa Literatura e Historicidade.

O nosso trabalho estrutura-se em cinco capítulos, sendo o primeiro dedicado às **Considerações Iniciais**, conforme orientação da Biblioteca Central dos Estudantes da UEM (BCE), no que diz respeito à estruturação prefacial das dissertações e teses.

No segundo capítulo, **Percorrendo a Idade Média: origem da literatura medieval**, apresentamos um breve relato sobre o contexto histórico-social da Idade Média, focalizando o surgimento do culto à Virgem Maria e o período de composição das *Cantigas de Santa Maria*. Um breve relato sobre a vida e o percurso de D. Alfonso X, o rei Sábio, além do estudo sobre a diferença existente entre as *cantigas de loor* (louvor) e cantigas de *miragre* (milagre).

O terceiro capítulo, **O Gênero Lírico** abarca uma revisão teórica, iniciando pela origem do termo literatura, seguida pela questão dos gêneros e a origem do gênero lírico. Abrangemos a diferença entre poesia e poema, as noções de espaço e paisagem que, com os demais tópicos, constituem o aporte teórico da nossa leitura.

No quarto capítulo, intitulado **Poesia e Imagem**, fez-se necessária a abordagem sobre a relação entre texto poético e imagem para, em seguida, discutirmos sobre a origem e a importância da imagem na Idade Média, além do caráter narrativo das iluminuras presentes nas *Cantigas de Santa Maria*.

Por fim, encerrando a estrutura capitular da dissertação, no quinto capítulo, **Leitura das Cantigas de Santa Maria: relação do texto e da imagem**, apresentamos a leitura analítica dos textos poéticos selecionados e das iluminuras, ressaltando os santuários, espaços sagrados e a paisagem como produtores de sentido e suportes dos milagres realizados pela Virgem às diferentes personagens

presentes nas *Cantigas*. Na estruturação da análise seguem, primeiramente, os santuários e os espaços sagrados de Portugal e em seguida, os da Espanha.

Para o estudo das *Cantigas de Santa Maria* foram consultados os livros e apontamentos de Alfonso X (1843), Walter Mettmann (1959-1972), Amparo Garcia Cuadrado (1993), Elvira Fidalgo (2002), Bernardo Monteiro de Castro (2006), Ângela Vaz Leão (2007, 2011, 2015, 2016), entre outros.

Para o estudo dos conceitos sobre gêneros, consultamos, entre outras, as reflexões de Aristóteles (2011), Antonio Candido (2006), Alfredo Bosi (1996, 2015), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990, 2011); Jorge Luis Borges (2001). O período histórico da composição das *Cantigas*, os registros de William Carrol Bark (1966); Manuel Rodrigues Lapa (1973), Maria Ema Tarracha Ferreira (1988), Hilário Franco Júnior (1990), Jérôme Baschet (2006), Johan Huizinga (2010), Jacques Le Goff (2013), Márcia Maria de Melo Araújo (2017).

Para o estudo do espaço na literatura, foram selecionados os estudos de Antonio Dimas (1985); Maurice Blanchot (1987); Oziris Borges Filho (2007, 2009, 2015), Yi-Fu Tuan (2013) foram fundamentais. Para o estudo da paisagem, apoiamo-nos teoricamente em Anne Cauquelin (2007), Ida Ferreira Alves (2010, 2013), Michel Collot (2013, 2015), entre outros. O estudo da imagem e das iluminuras foi embasado nos pressupostos de Segismundo Spina (1977), Alberto Manguel (2001), Jean-Claude Schmitt (2007), Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça (2014), Umberto Eco (2014) e outros.

A escolha pela Literatura Portuguesa Medieval e, em específico, pelas *Cantigas de Santa Maria*, iniciou-se com a disciplina de Literatura Portuguesa, oferecida na Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, no segundo ano do Curso de Letras, período em que surgiu o nosso interesse pelo estudo da poesia medieval. No decorrer da Graduação, desenvolvemos dois Projetos de Iniciação Científica sobre as *Cantigas de Santa Maria*, sob a orientação da Professora Clarice Zamonaro Cortez, determinantes para o amadurecimento acadêmico e ampliação do tema desenvolvido nesta dissertação de mestrado.

Quanto à escolha do tema, comprovamos a escassez de estudos nas pesquisas realizadas. Há muitos estudos de variados temas e obras publicadas sobre as *Cantigas*, porém, não foram encontrados trabalhos que abordam os textos poéticos e as respectivas iluminuras que os completam, a relevância do espaço

sagrado e das iluminuras como produções de sentido, reveladores dos inúmeros milagres da Virgem, ocorridos em santuários localizados em Portugal e na Espanha.

2. PERCORRENDO A IDADE MÉDIA: ORIGEM DA LITERATURA MEDIEVAL

*A Virgem sempre acorrer,
acorrer
vai o coitad', e valer,
e valer³ (CSM 97)*

Para compreender e analisar no presente uma obra literária concebida no século XIII, como é o caso das *Cantigas de Santa Maria*, de Dom Alfonso X, faz-se necessário, como afirma Bark (1966), analisarmos os fatos passados. Não apenas os erros passados, mas reconsiderar de forma crítica as realizações, consequências positivas de tais erros e o movimento que as tornaram possíveis. Só assim será possível entender o que possibilitou chegarmos ao fato histórico presente.

O interesse pelo estudo da literatura medieval, no Brasil, ainda é restrito, seja pelo desinteresse acadêmico, seja pelo preconceito existente em relação ao período. Jérôme Baschet (2006, p. 23) afirma 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-se 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 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 era* exatamente esse importante período da História. Conhecer as condições de nascimento e infância, bem como os períodos que a antecederam é

³ A Virgem sempre socorre o sofredor e lhe vale (CSM 97 – tradução nossa).

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, vário, 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 levar-nos ao equívoco da não consideração dos processos de mudança histórico, cultural, social e religioso dos períodos antecedentes à Era Medieval. É mais coerente, portanto, falarmos em Idades, até porque o processo de 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 falamos de transição entre períodos históricos.

Bark (1996) assevera que, para entender o início da Idade Média, se deve 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 deve ser levada em conta, tendo em vista que é a partir desse fato histórico que os valores clássicos começam a ser substituídos pelos valores advindos do cristianismo, de forma lenta e gradual, promovendo na consciência da humanidade uma substituição: o paganismo greco-romano e o culto politeísta começam a dar lugar ao cristianismo e ao 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, quando ocorreu a deposição do último imperador romano em 392, sendo oficializado o cristianismo como religião do Império Romano ou o ano 330, quando se reconheceu a liberdade de culto aos cristãos. Quanto ao término, três possíveis datas foram levantadas: 1453 (queda de Constantinopla), 1492 (descoberta da América) e 1517 (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. A Idade Média Central (ocorrida entre os séculos XI e XIII) registra a fase mais rica de produção poética, as cantigas trovadorescas galego-portuguesas e as

Cantigas de Santa Maria, de Alfonso 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, desenvolve-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.

A Idade Média é uma ruptura no processo humano de barbárie, ignorância e superstição arraigada nos mitos da cultura greco-romana. Segundo Franco Júnior (1990), o período é visto como 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 riquezas não conquistadas em vida, aqui na terra, 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 mencionar o surgimento da cultura trovadoresca, faz-se necessário analisar a motivação social que pode ter facilitado o surgimento e a expansão dessa literatura do século XI, que encontra sua origem no sul da França. Historicamente, essa sociedade era, em aspectos gerais, superior à do 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* e no sul, uma literatura mais familiar, a canção de amor. Devemos enfatizar que o ritmo cotidiano da vida era superior no sul, derivando na criação de cultura e lirismo.

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 os mais importantes, o fato de os trovadores endereçarem o seu grande amor às mulheres casadas (revelado nas cantigas). Na maioria das vezes, era um louvor desinteressado, não permitindo ser oferecido à donzela, que não possuía direitos diante da *donna* ou *senhor*. Os trovadores, entretanto, não se limitaram ao cortejo amoroso. Denunciaram, também, 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) explica que “os termos cuidar e *cossirar* (considerar) traduzem bem o trabalho interior e o enlevo do poeta 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). Observa-se, nesse contexto, além do amor cortês – amor de serventia – o espírito clássico latino por meio 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. Nesse contexto, registra Huizinga (2010):

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 sociais, a estrutura inteira das formas de vida, foram encaixadas na moldura do “verdadeiro amor” pelo sistema do amor cortês (HUIZINGA, 2010, p. 179).

Compreende-se, desse modo, que, para os trovadores, o amor seja um estágio educativo, explicando-se, assim, o uso corrente do amor idealizado, no campo das ideias. É quase uma provação, um sacrifício por vezes doloroso, uma “tristeza que tem suas doçuras, mas, enfim, tristeza” (LAPA, 1973, p.22). De acordo com Maria Ema Tarracha Ferreira (1988):

[...] 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).

Sendo assim, não esqueçamos que os trovadores são homens de sua época e, por isso, influenciados pela cultura católica-feudal, na qual a Igreja era a detentora da tradição antiga e só por meio dela é que poderia ser comunicada aos trovadores. Logo,

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).

Todo o processo trovadoresco era lapidado pela Igreja, possuindo a mulher da época a função de mediadora entre o suserano e o vassalo. De acordo com Ferreira (1988, p. 11), deve ter “contribuído para o seu prestígio moral e social,

sancionado pela Igreja”. O historiador José Rivair Macedo (1999) afirma que tal fato pode ser explicado porque “muitas mulheres, rompendo as disposições dos costumes, exerceram os direitos de um senhor feudal. Consequentemente foram verdadeiras líderes, mais ou menos poderosas, de acordo com os domínios sob sua posse” (MACEDO, 1999, p. 31). Desse modo, a influência do culto mariano sobre a poesia trovadoresca tem sido matéria de constante discussão, já que os dois fenômenos (culto marial e poesia trovadoresca) parecem ser contemporâneos.

Não diferente dos dias de hoje, a Virgem era a intercessora para o fiel, a ponte de mediação entre o céu e a terra, 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, onde a doutrina do amor cortês era fortemente marcada. O trovador deveria comportar-se em relação à sua dona, como o vassalo para com o seu senhor, servindo-o com fidelidade, honrando-o e prestando-lhe homenagens.

2. 1 - Século XIII: o surgimento das *Cantigas de Santa Maria*

Compreender os valores da época medieval não é um trabalho fácil e ultrapassa as fronteiras nacionais, exigindo do pesquisador uma perspectiva ecumênica.

O Ocidente passa, consideravelmente, por uma transformação importante entre os séculos XI e XIII:

Se fosse preciso escolher um edifício para simbolizar a Europa do século XI, este seria, sem dúvida, um mosteiro beneditino, tal como o de San Pèr 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 observação na 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 será sempre uma tentativa, devido aos inúmeros fatores que impedem essa organização. A diversidade e a riqueza da literatura da época não permitem estabelecer de forma clara e precisa uma conceituação de estilo literário: “a literatura que decorre do fim da Antiguidade Clássica até meados do século XI (das invasões bárbaras até às vésperas da primeira cruzada religiosa) difere, nas formas e no espírito, da produção literária posterior (séculos XII – XV)”, conforme observa Segismundo Spina (1973, p. 14).

A literatura denominada monástica expressa a Alta Idade Média e pode ser reduzida, de certo modo, a 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 occitânica do século XII” (SPINA, 1973, p. 16).

Na Baixa Idade Média (séculos XI-XV), de acordo com Spina (1973), encontramos três diferentes tipos de formas literárias: literatura empenhada,

literatura semi-empenhada e literatura de ficção. Spina (1973) 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).

Nesse sentido, a literatura de ficção é a que nos interessa, levando-se em consideração ser ela, ao lado do romance cortês, um dos maiores acontecimentos literários do século XII, comportando, como afirmam Cortez e Durlo (2016, p 10), “um número considerável de espécies poéticas, como é o caso das *Cantigas de Santa Maria*”.

A produção lírica trovadoresca é composta, estruturalmente, por um estribilho seguido de um número variável de estrofes de três versos monorrimos, mais um verso de rima igual o estribilho. Ou seja: AA/bbba/ (AA) / ccca/ (AA)/ etc. Esse esquema foi largamente utilizado por Alfonso X, o Sábio, nas *Cantigas de Santa Maria*, conforme discutiremos no capítulo quinto desta dissertação, quando da análise dos textos poéticos.

Guillaume de Machaut operou uma revolução poética inigualável, que consiste na sobreposição do ritmo poético ao melódico. Há, a partir de então, uma renovação na métrica francesa, o que exige um trabalhoso exercício técnico, dando ao poeta lugar de Trovador (termo que utilizaremos para a análise do texto poético) ou Trovadeiro. Assim, criam-se as funções especializadas: “o poeta compõe a letra, ficando a cargo do músico a melodia. A poesia deixa de ser *cantada* para se tornar *cantável*” (SPINA, 1973, p. 24).

Nos séculos XII e XIII, a Igreja teve um papel fundamental na modificação temática da literatura medieval, criando uma literatura cavalheiresca, como podemos

observar na novela *A Demanda do Santo Graal*, escrita entre 1210-1230. Os dominicanos foram encarregados de perseguir os hereges do Sul da França, ao desvirtuarem a índole pagã do movimento trovadoresco e instituírem a figura da Virgem Maria como tema da literatura, com o extermínio dos albigenses. Apesar dos demais temas da literatura medieval, a Morte e a Fortuna, o culto à Maria foi propagado por 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. Spina (1973) esclarece que:

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. Constituem-se um verdadeiro retrato histórico-social da Península Ibérica e da época em que viveu seu autor declarado, Dom Alfonso X, o Rei Sábio. Nelas, encontramos a verdadeira “comédia humana do século XIII” (LAPA, 1973). Assim sendo, Melo Araújo e Carvalho (2017) afirmam 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).

Acerca da propagação e consolidação do culto à Virgem Maria, 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).

Nas *Cantigas de Santa Maria*, em específico as de milagre (*miragre*), Alfonso X nos apresenta 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: cantigas de *loor* (louvor à Virgem), que seguem os moldes das cantigas de amor e cantigas de *miragre* (milagre), reveladoras dos milagres operados pela Virgem. Além do louvor e dos milagres, há também numerosas indicações pessoais sobre o monarca, como os fatos de sua vida e as viagens pela Espanha. Alfonso X tinha grande apreço pelas cantigas, revelado nos luxuosos manuscritos de partituras musicais e nas miniaturas, cuja figura da Virgem está posicionada sempre ao seu lado.

2. 2 - Dom Alfonso X e as *Cantigas de Santa Maria*

Alfonso X, Rei de Leão e Castela, filho do rei Fernando III, o Santo, e da rainha Beatriz de Suábia, nasceu em Toledo, no dia 23 de novembro de 1221, dia de São Clemente. Sua educação, como era de costume na época, foi confiada a um casal de nobres de Burgos, Dom Garcia Fernandes de Villamayor e Dona Mayor Arias, onde aprendera o galego-português, língua literária usada para a escrita das

Cantigas de Santa Maria. O retorno ao seio familiar ocorreu somente aos 16 anos, quando ajudou seu pai na conquista da Andaluzia, herdando o trono de Castela e Leão, após a morte de seu pai, Fernando III. 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, Alfonso 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, Alfonso 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”.

Jacques Le Goff (2013) esclarece que Dom Alfonso

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 *scpritorium*, 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* (ou *Estoria de España*) e *General estoria*. Escreveu também, em sua

juventude, antes de tornar-se rei de Castela e Leão as cantigas profanas em menor número que o cancionero religioso.

Os temas abordados nos trabalhos desenvolvidos no *scriptorium* foram muito diversos, 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).

Sobre o interesse, estudo e propagação das mais variadas ciências impulsionadas por D. Alfonso, Angela 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).

Ao analisarmos a obra alfonsina, somos conduzidos do discurso poético profano ao religioso, validada pela confissão do autor 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.*

*Trobador e que queira meu trobar
regeber, 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 perd⁴ (CSM – Prólogo B, vv. 15-26).*

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 amores⁵ (CSM 10).*

Melo Araújo e Carvalho (2017, p. 121) afirmam 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 Alfonso X possuía um caráter relevante, pois o próprio Rei Sábio, ao contrário das outras cortes que encomendavam aos trovadores a escrita poética, cultivou a arte de trovar em primeira pessoa, ou seja, ele era o real compositor de grande parte das cantigas que forma o ciclo alfonsino. Dessa feita,

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

⁴ O que mais quero é louvar à Virgem pura, Mãe de Nosso Senhor, Virgem Maria, que jamais terá par nas coisas que Ele fez; 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 (CSM – Prólogo B, vv. 15-26 – tradução nossa).

⁵ Essa dona que tenho por Senhor e de quem quero ser trovador, se eu, por sorte, puder ter seu amor, ao demônio dou os outros amores (CSM 10 – tradução nossa).

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).

As *Cantigas de Santa Maria* podem ser estudadas tanto pelo viés da autobiografia espiritual, pois revelam e abordam a devoção pessoal de Dom Alfonso X à Virgem Maria, quanto como fonte histórica reveladora do contexto social, cultural e religioso da época em que foram compostas.

2. 3 – As *Cantigas de Santa Maria*

Com a compilação das cantigas, além de divulgar e difundir a devoção e o louvor à figura de Maria, Dom Alfonso 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, de acordo com Mongelli:

[...] 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).

Sobre a estrutura composicional, de forma geral, 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, são consideradas um verdadeiro retrato histórico-social da Península Ibérica e da época 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, registra:

Consideradas a maior obra da mariologia medieval, versam temas religiosos e fabulosos, históricos e cotidianos, dotados, como os *exempla* medievais, de uma intenção edificante, visando à evangelização dos fiéis. Esse aspecto é bastante visível na primeira estrofe da CSM 297, em que o poeta chama a atenção do leitor ou ouvinte para o conteúdo da narrativa: “A esse respeito, eu vos peço agora que ouçais um belo milagre; e quando o tiverdes ouvido, ele vos fará crer firmemente em Deus e em sua Mãe, para que o tenhais o seu amor, coisa que nunca pode ter aquele que neles não crê” (LEÃO, 2016, p. 18).

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 Alfonso y otros 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 Cristo⁶ (PEÑA, 2000, p. 21).

⁶ Para os crentes do século XIII não era difícil que um acontecimento inesperado se convertesse em milagre. Diante dessa afirmativa é que o Rei Alfonso 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 (PENÃ, 2000, p. 21 – tradução nossa).

Segundo Saraiva e Lopes (1996), 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 credulidade” (SARAIVA E LOPES, 1996, p. 51).

De acordo com Luiz Carlos de Souza (2002), em sua tese intitulada *O espaço sagrado nas Cantigas de Santa Maria*, 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 um teor narrativo baseado em fontes antigas e diversas, uma recolha das culturas francesas, latinas, ibéricas e da tradição oral, além de milagres, lendas, louvores e ladainhas à Virgem Maria. Alfonso X, sem se deslocar do território espanhol, registrou no cancionero fatos miraculosos ocorridos em Portugal, especificamente em Terena e Évora.

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 401 cantigas, às quais foram acrescentados 26 textos 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.

Vejamos, a seguir, as diferenças existentes entre as cantigas de louvor e as cantigas de milagre.

2.3.1 - Cantigas de Louvor (*loor*)

As cantigas de louvor (*loor*) são “verdadeiros hinos de louvor a Santa Maria” (LEÃO, 2011, p. 21), diferentemente das cantigas de milagre (*miragre*), tanto no que diz respeito à quantidade quanto ao estilo. Constituem a parte essencialmente lírica da coletânea alfonsina, embora apresentem, algumas vezes, o discurso direto na estrutura composicional. Essa modalidade de cantiga representa pouco mais de dez por cento do total das cantigas dedicadas à Virgem Maria (40 cantigas), ocupando, na estruturação da obra alfonsina, as dezenas, e, diferentemente das cantigas de milagre, não apresentam identificação geográfica ou histórica, tampouco são endereçadas a indivíduos previamente identificados.

As cantigas de louvor, conforme afirma 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”.

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

Há, portanto, nos louvores uma mescla entre os ideais do amor cortês com os do Cristianismo, característica marcante nas trovas do século XIII. Dessa forma, pode-se afirmar que nas *Cantigas*, a mulher amada é sublimada na figura de Maria.

Como exemplificação, a *CSM 10*, a primeira das cantigas de louvor:

ESTA É DE LOOR DE SANTA MARIA,
COM'É FREMOSA E BÕA E Á GRAN PODER.

Rosa das rosas e Fror das frores
Dona das donas, Sennor das sennores.

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

*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.*

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

*Esta dona que tenno por Sennor
e de quero seer trobador,
se eu per ren poss' aver seu amor,
dou ao demo os outros amores⁷ (CSM 10).*

Trata-se da primeira cantiga pertencente ao conjunto das chamadas “de louvor”. Composta por quatro estrofes, inicia-se com um refrão dístico monórrimo, cujas rimas apresentam-se em –ores (froles / 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) aponta para o objetivo do cantar do trovador, observamos que o poeta exaltar, ao longo da cantiga, a formosura, a bondade e o poder da Virgem Maria. Segundo a tradição católica, por sua bondade, perfeição e beleza, na cantiga

⁷ Cantiga 10 – ESTA É DE LOUVOR A SANTA MARIA E DIZ COMO É FORMOSA E BOA E TEM GRANDE PODER. / *Rosa das rosas e Flor das flores, / Dona das donas, Senhor das senhores. / Rosa de beleza e bom parecer / e Flor de alegria e de prazer, / Dona que muito piedosa sempre é, / Senhora que cura as penas e as dores. / 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. / 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. / 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 (CSM 10 – tradução nossa).*

é considerada a “Rosa das rosas”, a “Flor das flores”, a “Senhora das senhoras” e a “Rainha das Rainhas”. Sobre essa caracterização e valorização de Maria, assegura 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).

Dessa forma, Leão (2007), ao explicar o significado dos atributos, explica que o ideal do amor cortês é uma composição do ideário cristão e da mulher amada, a qual é cortejada pelo trovador e sublimada na figura da Virgem Maria, tornando-se a *Rosa das rosas*, e *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, estrofe por estrofe. Repetem-se, nessa estrofe, os sintagmas nominais do refrão – *Rosa*; *Fror*; *Dona*; *Sennor* – os quais o trovador amplia e justifica: *Rosa de beldad’e de parecer / e Fror d’alegria e de prazer / Dona en mui piedosa seer, / Sennor en toller coitas e doores*. Por apresentar boa aparência e beleza e ser flor de alegria e de prazer, na primeira estrofe, o poeta declara convictamente que Maria é a “Dona piedosa” e a Senhora que tem o poder de curar (*toller*) todas as dores e aflições (*coita e doores*), retomando o argumento inicial da cantiga: Maria *á gran poder* (e tem grande poder). Diferentemente, das outras estrofes, a Virgem está sozinha, sem a presença direta do poeta. De acordo com Leão (2007, p.138), os versos “introduzem o ser humano, mostrando-o, nas suas relações com Santa Maria, através de uma progressão decrescente, que vai do geral ao particular”,

Na segunda estrofe, surge 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 (*gran poder*) de livrá-lo do mal, perdoadando-lhe todos os pecados

cometidos no mundo. Apesar de o poeta 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)*.

Iniciada pelo pronome pessoal *nós*, o trovador principia a terceira estrofe apresentando 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 que são consequências dos pecados cometidos: *ca punna de nos guardar de falir; / des i dos erros nos faz repentir, / que nos fazemos come pecadores*. Nesse sentido, afirma Leão (2007, p. 140) que “O poeta aparece aí como porta-voz de todo o gênero humano, lembrando o dever de amar e servir aquela que o afasta do erro”.

Encerrando a cantiga, a quarta estrofe expõe de forma explícita o trovador, apresentando-se sozinho diante da Virgem para expressar seu desejo de ser o único trovador de Santa Maria. 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 (*loo*), expusemos a forma como o trovador apresenta a Virgem no refrão, preparando, nas outras estrofes, o seu encontro pessoal com ela.

Se a subjetividade do trovador é a marca característica das *cantigas de loor*, vejamos as particularidades do nosso objeto de análise, as *cantigas de miragre* (milagre).

2.3.2 - Cantigas de Milagre (*miragre*)

Milagre é um acontecimento extraordinário, cuja explicação não se aplica às leis naturais, causando em seus 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*⁸, afirmam que

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).

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

A credibilidade dos milagres depende da cosmovisão⁹ 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).

Sobre a definição e os critérios para que uma ação seja considerada milagre, afirma Alfonso X, na 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

⁸ A obra foi publicada pela primeira vez, com o título *New Dictionary of Theology*, na Universities and Collegs Christian Fellowship, Inglaterra, no ano de 1988.

⁹ 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.

quien Dios lo hace. La quarta, que aquel miraglo acaesca sobre cosa, que sea sobre confirmacion de la Fe¹⁰ (AFONSO X, 1843, p. 69).

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 este fim: anjos, santos, ou, no caso das *Cantigas de Santa Maria*, a própria Virgem Maria.

No tocante à literatura, segundo 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 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 cantigas de louvor, as de milagre apresentam 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 na tradição oral, nos temas marianos e nas hagiografias, que povoaram a imaginação dos homens e mulheres da época. Leão (2015) explica que os milagres apresentados na coletânea de Dom Afonso X são constituídos de três narrativas complementares. A saber:

¹⁰ 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 (ALFONSO X, 1843, p. 69 – tradução nossa).

- 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 (LEÃO, 2015, p. 31).

Apresentam tipos e fatos característicos da cultura medieval, integrando grande parte do cancionero do Rei Sábio. Sobre este aspecto, Mongelli (2009) elucida:

Do conjunto das cantigas religiosas afonsinas, 356 são narrativas de milagres ou de acontecimentos *maravilhosos*, manifestos por meio de visões, sonhos e aparições. A galeria de tipos e fatos é muito variada: monges e monjas prevaricadores; judeus maldosos; hereges abusados; mártires que resistem; crianças que sofrem violências; mulheres luxuriosas; prostitutas despudoradas; aleijões curados; templos profanados; jograis irreverentes; pecadores empedernidos; animais resgatados; assassinatos cruelíssimos e mais um sem-número de pessoas e situações diversas, que oferecem amplo panorama da organização social no medievo e de sua espiritualidade não necessariamente cristã (MONGELLI, 2009, p. 284).

Na busca pelo alívio dos sofrimentos humanos de toda a sorte, os devotos recorriam aos mais variados locais e santuários dedicados à Virgem, desde a Península Ibérica ao Oriente Médio. Como exemplificação, vejamos a *CSM 103*, na qual a narrativa revela a intervenção de Maria em resposta à prece de um monge. O texto integral da cantiga será apresentado nos anexos desta dissertação.

Cantiga 103

COMO SANTA MARIA FEZE ESTAR O MONGE TREZENTOS ANOS AO CANTO
DA PASSARINNA, PORQUE LLE PEDIA QUE LLE MOSTRASSE QUAL ÉRA O
BEM QUE AVÍAN OS QUE ÉRAN EN PARAÍSO¹¹

¹¹ Como Santa Maria fez o monge ficar trezentos anos ouvindo o canto da passarinha, porque ele lhe pediu que mostrasse qual era o bem que tinha os que estavam no Paraíso (*CSM 103* – tradução nossa).

A Cantiga 103 é composta por treze estrofes de três versos cada e um dístico do refrão, que se repete ao fim de cada estrofe, completando-a: *Quen a Virgen ben servirá / ao Paraíso irá* (Quem a Virgem bem servir, ao Paraíso irá). Apresenta como protagonista um passarinho (*passarinna*), cuja origem não é revelada, mas que durante a narrativa do texto poético aparece e desaparece, misteriosamente.

As cantigas alfonsinas sempre apresentam, no argumento inicial, o tema do milagre e o motivo que serão relatados pelo trovador. Na cantiga 103, o argumento expõe como Santa Maria operou o milagre do monge ouvir o canto de um passarinho, permanecendo no jardim do mosteiro durante trezentos anos¹². Devoto de Santa Maria, incessantemente, o monge desejava que a Virgem lhe mostrasse o bem que recebiam os que habitavam 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*¹³ (CSM 103). A resposta encontra-se no refrão, o Paraíso será habitado por todos os que bem servem à Virgem Maria: *Quen a Virgen ben servirá / o Paraíso irá* (CSM 103).

Na primeira estrofe, o trovador retoma o que já havia sido expresso no argumento inicial da cantiga, o milagre realizado pela Virgem a um monge que desejava saber sobre o bem que há no Paraíso.

E daquest' un gran miragre / vos quér' eu' óra contar,
que fezo Santa Maria / por um monge, que rogar
ll'ía sempre que lle mostrasse / qual ben en Paraís'á.

*Quen a Virgen ben servirá
a Paraíso irá*¹⁴ (CSM 103).

¹² Nessa cantiga, assim como em outros exemplares do cancionero alfonsino, veremos a presença do maravilhoso. Nessa, em específico, se dá pela personificação da Virgem por meio de uma avezinha (*passarinna*). Na CSM 228, veremos a cura de um animal (burro) que, após ser curado, prostra-se diante do altar da Virgem. De acordo com Jacques Le Goff (1983, p. 28), “o maravilhoso perturba o menos possível a regularidade quotidiana; [...] ou seja, o facto de ninguém se interrogar sobre a sua presença, que não tem ligação com o quotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele”. Nesse sentido, não é de se estranhar que o cancionero mariano de Dom Alfonso X apresente milagres que não condizem com a realidade natural, os quais ninguém questione a sua veracidade, pois é Deus, para a mentalidade medieval, o autor de tais maravilhas.

¹³ Como Santa Maria fez ficar o monge trezentos anos ouvindo o canto de uma avezinha (*passarinna*), porque pedia à Virgem que ela lhe mostrasse o bem que gozavam os que se achavam no Paraíso (CSM 103 – tradução nossa).

¹⁴ E contarei agora um grande milagre que fez Santa Maria por um monge que rogou que a ele fosse mostrado o bem que há no Paraíso. Quem a Virgem bem servir, ao Paraíso irá (CSM 103 - tradução nossa).

Além desse desejo, na segunda estrofe, o monge implora à Virgem que lhe desse a oportunidade de realizar o seu sonho antes que morresse. Nos versos seguintes, a Virgem, atendendo ao pedido do monge, levou-o ao jardim do convento, no qual muitas vezes já estivera. Entrando no jardim, conforme narram os versos da terceira e quarta estrofes, o monge encontrou uma fonte de água muito bonita e límpida. Sentou-se ao lado da fonte, lavou suas mãos e interrogou a Virgem se dali ele veria o bem e o galardão existentes no Paraíso, antes que voltasse ao mosteiro:

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

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

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 ben servirá
a Paraíso irá¹⁵. (CSM 103).*

Ao encerrar a oração, conforme os versos da quinta estrofe ouviu o canto de um pássaro (*oiu ua passarinna*). O canto era tão belo e envolvente que o monge se esquece de tudo, interessando-se apenas pelo cantar 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"¹⁶ [...] (CSM 103). De acordo com a sexta estrofe, no deleite do canto do pássaro, o monge permaneceu naquele local por longos trezentos anos, apesar de pensar que não estivera naquele jardim por tanto tempo: "Atán gran sabor avía / daquel cant' e daquel lais, / que grandes

¹⁵ E que o visse em vida, antes de morrer. E, porém, vedes o que a Gloriosa foi fazer: fez o monge entrar em um jardim no qual, muitas vezes, já entrara. Mas, naquele dia, fez com que achasse uma fonte muito clara e formosa, sentando-se próximo à ela. Lavou muito bem suas mãos e disse: "Ai Virgem, será que verei o Paraíso que tantas vezes pedi, algum pouco do seu viço, antes que eu saia daqui? E saberei, do que vem vive, qual o prêmio que lá terá? (CSM 103 - tradução nossa).

¹⁶ Assim que o monge acabara de fazer a oração, ouviu uma avezinha cantar um canto tão belo que se esqueceu, ali sentado, a contemplá-la (CSM 103 – tradução nossa).

trezentos anos / esteve assí, ou mais, / cuidando que non estevéra / senôn pouco, com' está"¹⁷ [...] (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 quéro, / ca oi mais comer querrá"¹⁸ [...]” (CSM 103). Partindo logo daquele jardim, como relatam os versos da oitava estrofe, ao chegar à 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, indagando 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 mõeiteiro, / pois de mi que se fará?”¹⁹ [...]” (CSM 103).

Na nona estrofe, o monge entra na igreja. Quando os demais monges que ali habitavam o viram, ficaram amedrontados e o encaminharam ao Prior do mosteiro para interrogá-lo (versos da décima estrofe). Nesse diálogo, o monge narra ao Prior o que havia acontecido, quando fora visitar o jardim do convento e 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?”²⁰ [...]” (CSM 103).*

Na décima primeira estrofe, os monges, ao ouvirem o seu relato, tiveram-no por louco (*Quand' est' oiu o abade, / teve-o por de mal sen²¹, [...]*), mas ao refletirem

¹⁷ E tão grande prazer lhe dava o som que jamais ouvira, que longos trezentos anos ali esteve, ou mais, crendo que pouco tempo ali estivera, como está (CSM 103 – tradução nossa).

¹⁸ Depois, foi-se embora a avezinha, causando-lhe pesar. Mas disse: “Devo sair daqui, pois a hora de comer chegou (CSM 103 – tradução nossa).

¹⁹ E foi-se logo e achou um grande portal que nunca tinha visto. E disse: “Ai! Valei-me, Santa Maria! Não é este o meu mosteiro. E agora, o que farei? (CSM 103 – tradução nossa).

²⁰ Em seguida, adentrando a igreja, tiveram grande pavor os monges quando o viram. Perguntou-lhe o prior: “Amigo, vós quem sois? O que procuras aqui?” / Disse ele: “Busco o meu abade, que a pouco aqui deixei, e o prior e os frades dos quais há pouco me afastei, quando fui ao jardim. Onde estão? Quem me dirá? (CSM 103 – tradução nossa).

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, então, a louvar Maria, não somente pelo milagre, mas por compreenderem que tudo o que pedimos a Deus por meio de sua intercessão realiza-se, conforme registrado na décima terceira estrofe, encerrando 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
[...]*

*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”²².
[...]* (CSM 103)

Ao comentar o texto da CSM 103, Leão (2007, p. 73) explica que

Dentre as cantigas de animais da coletânea afonsina talvez essa seja a mais especial, pois a *passarinha* que o monge contempla e ouve não é um animal deste mundo [...]. O monge se acha num jardim, onde muitas vezes já estivera. Ele não sai da terra. Ao contrário, é o paraíso que vem até ele, através do canto da *passarinha*, que o desliga do tempo humano. Seria essa *passarinha* apenas uma enviada da Virgem ou simbolizaria a própria Virgem, que, tomando a forma de uma ave, trazia sua resposta às indagações do monge? O uso do feminino, *passarinha*, raro com esse sentido na língua corrente, torna mais provável essa analogia.

Apesar da presença de elementos da natureza, como a água da fonte, o jardim e as árvores, nada é mais impressionante do que a presença do pássaro

²¹ Quando o abade ouviu isso, pensou: “Deve ter perdido a razão” (CSM 103 – tradução nossa).

²² Mas quando ouviram bem tudo o que acontecera, disseram: “Quem ouvirá jamais tamanha maravilha que Deus fez por este a pedido de sua Mãe, Virgem Santa de grande honra? E, por isso, a louvemos. Mas quem não a louvará mais do que qualquer outra coisa? Por Deus, por muito justo que é, quando a ela pedimos, nos dá o seu Filho: creiamos! E aqui na terra ele nos mostra o que depois nos dará (CSM 103 – tradução nossa).

(*passarinna*) que, simbolicamente, vindo de outro mundo, parece ser, como afirma Leão (2007, p. 74), “o instrumento de que se serve à Virgem para atender ao pedido de seu devoto, ao desejo de conhecer, em vida, o bem de que se goza no Paraíso, ou seja, na Eternidade”.

Ainda citando a autora:

Todos os pormenores fazem dessa cantiga um caso especial, mas nenhum deles é tão eloquente quanto a presença da *passarinha*, que, vinda de outro mundo, parece ser o instrumento de que se serve a Virgem para atender ao pedido de seu devoto, ao seu desejo de conhecer, em vida, o bem de que se goza no Paraíso, ou seja, a Eternidade. Quanto à passagem do tempo, que a *passarinha* anula ou faz esquecer ao monge, há um pormenor indicativo nas vinhetas da iluminura: o convento, quando o monge sai para ir ao jardim, está representado em estilo românico, enquanto à sua chegada, 300 anos depois, o mesmo convento se acha figurado em estilo gótico (LEÃO, 2007, p. 74).

Não é o monge, portanto, quem sai da terra para ir ao encontro do divino, mas o Paraíso é que vem a ele por meio do canto da *passarinha*, simbolizando a própria Virgem Maria, em forma de ave, que responde as indagações do monge. Quanto ao contexto analítico da narrativa poética alfonsina, as *cantigas de miragre* revelam a grande devoção de Alfonso X e um projeto ideológico, cujo objetivo baseia-se na difusão do seu reinado e na ampliação e divulgação do culto mariano, os feitos e os milagres realizados pela intervenção de Maria. Reportando-nos a Lapa, “como, no fundo, a canção trovadoresca é um louvor, e um louvor as mais das vezes interessado” (LAPA, 1973, p. 12). 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 que compõem a obra alfonsina, serão de fundamental importância para compreendermos a atualidade do tema, tendo em vista que as romarias, peregrinações rompem os limites geográficos e temporais. São estes espaços e a paisagem que os compõem que iremos abordar no próximo capítulo.

3. O GÊNERO LÍRICO

*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 seu²³ (Prólogo B – CSM)*

3.1 – A Polêmica Questão dos Gêneros Literários

Qualquer que seja o objetivo da análise literária, o primeiro ponto a ser posto em discussão é a origem histórica do termo literatura. Aguiar e Silva (2011) afirma que o lexema literatura tem suas origens no latim *literatura*, cuja primeira documentação em língua portuguesa apresenta a data de 21 de março de 1510, passando o termo por uma evolução semântica. Primeiramente, foi concebido como conjunto de produção literária de uma época, depois passou a designar um conjunto de obras que particularizavam temas ou intenções, como a literatura feminina, por exemplo, e, em seguida, uma bibliografia que abarcava um determinado assunto. No século XIX, literatura designava Retórica enquanto expressão artificial e não como conceito hermético. Esclarece Aguiar e Silva (2011, p.9) que a “Literatura pode designar ainda conhecimento sistematizado e científico do fenómeno literário. Trata-se de um significado caracteristicamente universitário do lexema e ocorre em sintagmas como literatura comparada, literatura geral, etc.” 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. 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):

²³ 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 (*Prólogo B – CSM – tradução nossa*).

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, Aguiar e Silva (2011) registra a discussão acerca dos gêneros, que se encontra 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. Platão, no livro III de *A República*, ao estabelecer e classificar os gêneros literários apresenta uma divisão tripartida, na qual distingue e identifica na tragédia e na comédia, a *imitatio* e a *mimese* na representação do ditirambo (gênero narrativo puro) e na epopeia (gênero misto). Explica Aguiar e Silva (2011, p. 341) que

[...] distinguindo e identificando o género *imitativo ou mimético*, em que se incluem a tragédia e a comédia, o género *narrativo puro*, prevalentemente representado pelo ditirambo, e o género *misto*, no qual avulta a epopeia.

Na divisão elaborada por Platão, não fica esclarecida a existência estatutária da poesia lírica. 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 género 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 elemento unificador da poética, Aguiar e Silva (2011, p.343) assegura que ela representa também o “princípio diferenciador destes mesmos textos visto que se consubstancia com meios diversos, se ocupa de objetos diversos e se realiza segundo modos diversos”. Aristóteles fundamenta 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” (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 345). Vale lembrar que Aristóteles ampliou a discussão dos gêneros postulada por Platão. Salete de Almeida Cara (1985, p. 6) explica 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 dos gêneros literários. Aguiar e Silva (2011, p.311) esclarece que “embora Horácio faça referência a diversos tipos de composições líricas – *hinos, encómios 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 ao Maneirismo e 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, como afirma Aguiar e Silva (2011), em 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.

Embora o século XVII, sobretudo com as correntes chamadas neoclássicas ou arcádicas, tenha encontrado muitos propagadores da doutrina classicista acerca dos gêneros literários, as grandes modificações estéticas ocorreram durante o século XVIII, período em que ocorreu mudança de valores em todos os planos. Estas mudanças envolveram, por consequência, a problemática dos gêneros literários. 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. Dessa feita, como afirma Aguiar e Silva (2011, p. 360), “A teoria romântica dos gêneros literários é multiforme”, cuja caracterização é marcada por tensões e contradições.

Salette de Almeida Cara (1985) 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 (CARA, 1985, p. 6; 7).

Depreende-se que, numa perspectiva histórica, 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 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).

Depreendemos que a obra poética para Croce é revelada por meio da *intuição-expressão*, sendo, por consequência, única, indivisível, ao representar o conhecimento e a individualidade do poeta. Para Croce, interessavam “os objetos reais, os textos, o gosto do leitor e não os conceitos de gêneros, suportáveis apenas enquanto instrumentos empíricos” (CARA, 1985, p. 33). Logo, como afirma Salete de Almeida Cara (1985), tendo em vista a tensão existente entre as propostas teóricas e a práxis poética, enfrenta-se agora 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.

Já no século XX, o conceito de gênero ocupa um lugar fundamental, em especial na crítica literária postulada por Northrop Frye. Acerca do gênero lírico, na obra *Anatomia da Crítica* (1973, p. 266)²⁴, 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

²⁴ *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*.

tivesse alguma ligação, especialmente íntima, com o modo irônico e o plano literal do sentido.

Acerca do que postulava Frye sobre o gênero lírico, Aguiar e Silva (2011) reconhece que:

O *gênero lírico* caracteriza-se pelo ocultamento, pela separação do auditório em relação ao poeta. 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. (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 379).

Nesse sentido, o que 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 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 (HÉGEL *apud* AGUIAR E SILVA, 2011, p. 582).

O poema lírico representa a revelação e o aprofundamento do sujeito lírico, não estando alheio ao que acontece à sua volta, embora, a temporalidade que é inerente a ação da narrativa, não seja fator primordial para a construção do poema. De acordo com Octavio Paz, na obra *O Arco e a Lira* (2012, p. 25)²⁵, 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, porém, à Idade Média e à sua produção

²⁵ *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*.

poética, contrariamente, encontramos um tom narrativo nas *Cantigas de Santa Maria*, ao relatarem os milagres realizados pela Virgem Maria (*Porend' un miragre seu / vos direi pois m'ascuitades*), ou curando enfermidades ([...] *poder sobr' enfermidades de as toller*). Na Cantiga 224, há o seguinte argumento: *Como Santa Maria de Terena, que é no reino de Portugal, ressucitou ua menya morta* (Como Santa Maria de Terena, que está no reino de Portugal, ressuscitou uma menina morta). Nos versos,

[...]
*Porend' un miragre seu / vos direi, pois m'ascuitades,
 da Virgen a que deu Deus / poder sobr' enfermidades
 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 muit' onrrado
 e Terena chaman y, / logar mui sant' aficado,
 u muitos miragres faz / [a Sennor de dereitura]²⁶
 (CSM 224).*

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 muit' onrrado / e Terena chaman y*, [...]. Essa narratividade poética é uma característica marcante na obra de Dom Alfonso X.

O verso é o elemento constitutivo do texto poético, embora não seja distintivo. 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*. Essa relações são comandadas pela *visão subjetiva* de um *sujeito lírico*” (CARA, 1985, p. 69). De acordo com Octávio Paz (2012, p. 30), esses

²⁶ Porém, um grande milagre da Virgem, a quem Deus deu o poder de curar as enfermidades eu contarei. Escutai-me! / 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 (CSM 224 – tradução nossa).

elementos, quando ingressam no círculo poético, transmutam-se, transformam-se, dando novo sentido, nova significação, além de criarem imagens.

Iniciando a discussão sobre o conceito de poesia e seu estudo estrutural e linguístico, Pedro Lyra, na obra *Conceito de Poesia* (1992), esclarece 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, 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, 2012, p. 26;27), “o poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, são também significado. [...] O mundo do homem é o mundo do sentido”.

Sobre a relação entre poesia e história, poesia e vida, apoiamo-nos às ideias de Jorge Luis Borges. O autor explica que “poesia e linguagem são uma expressão”, pois 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” (BORGES, 2001, p. 15). 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, segundo as palavras de Borges, 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).²⁷

Bosi também discute acerca da Poesia-imagem e Poesia-conceito. Segundo o autor, 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 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).

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. Assim, T.S. Eliot registra acerca da poesia:

²⁷ 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).

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).

Esses conceitos remetem-nos às palavras de Octavio Paz, ao introduzir 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, lingüístico, 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 vestíbulo da interpretação”.

De acordo com Candido (2006), é sobre esse princípio que se baseia a crítica literária moderna. Apresenta 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. Fica evidente que o crítico adota 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 Friedrich (1978, p.15), “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, 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 auto-suficiente, 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 a conteúdos, não trata esses elementos de forma descritiva, mas conduz o leitor ao âmbito do não familiar, o estranhamento. Há um despreendimento da realidade espacial, temporal, objetiva e anímica. A poesia “[...] prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista” (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Como exemplo desse estranhamento causado pela poesia moderna, vejamos um trecho do poema *Antítese*, de Nuno Júdice:

*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, s/d).*

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 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”, que demonstram a presença dos valores invertidos.

Não obstante aos conceitos de Candido, Friedrich explica que a linguagem poética adquire caráter de experimento, do qual emergem 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 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” (FRIEDRICH, 1978, p. 19). Se até o início do século XIX esperava-se da arte poética uma idealizante uniformidade dos temas e das situações costumeiras da vida, agora, na poesia moderna do século XIX, da qual trata o autor, observa-se a ruptura com a tradição literária. Logo, a linguagem poética adquire uma liberdade de expressão, cujo jogo de ideias tornam-se acidentais, embora, muitas vezes, propositais. 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 e vão ao encontro do que se buscava estilisticamente: a transformação do real não pela percepção, mas o real transformado pela criação fantasiosa.

Esclarece 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 incompreensível. 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 “vocação” decorrente da fantasia.

Friedrich (1978, p.25) esclarece que Diderot lega 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”, pertencente à obra *Signos em Rotação* (2015, p. 51)²⁸, afirma 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. Paz afirma que:

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. (PAZ, 2015, p. 52).

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 afirmar 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:

²⁸ *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.

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 sua peculiaridade histórica. Mas, para que faça sentido, é necessário observamos a sua função concreta dentro de uma determinada sociedade: “A infinita diversidade de poemas que a história registra procede do caráter concreto da experiência poética” (PAZ, 2015, p. 58). De forma poética, 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” (PAZ, 2015, p. 57). 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 signícas (§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 signíca 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)²⁹.

²⁹ 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), devem nortear as considerações acerca do processo de configuração e os mecanismos articuladores da poética. O autor explana 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, retomamos Jorge Luis Borges, em *Esse ofício do verso*, no capítulo intitulado *A Metáfora*, que apresenta a definição dessa figura de linguagem, “todas as metáforas são feitas pelo encadeamento de duas coisas diversas, então, tivéssemos tempo suficiente, poderíamos formular uma soma quase inacreditável de possíveis metáforas” (BORGES, 2000, p. 30). Ao longo do texto, Borges 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, poeta e crítico literário português, em sua obra *As Máscaras do Poema* (1998), assim apresenta 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).

Carlos Felipe Moisés (2012) corrobora a afirmativa de Júdice (1998), ao 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” (MOISÉS, 2012, p. 17). Podemos admitir que, para ambos, a poesia é um jogo de subentendidos, cuja linguagem codificada é repleta

de nuances e ambiguidades que desafiam a nossa sensibilidade e competência interpretativa.

No próximo subitem, discorreremos sobre o conceito de espaço na poesia.

3.2 – Noções sobre o Espaço na Poesia

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, não fora, ainda, abordado de forma ampla. 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 Alfonso 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*³⁰, 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).

³⁰ 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.

Faz-se necessário pensar o espaço literário, em especial, no que se refere às *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*, afirma que o texto literário está permeado de armadilhas, cabendo ao leitor decifrá-las. E uma destas armadilhas está na existência do espaço na obra literária. Para o autor, há três hipóteses que podem tornar o espaço elemento tão importante quanto os demais (pode estar 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, esta bem mais fascinante, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e *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).

No caso das *Cantigas de Santa Maria* (CSM), a segunda hipótese levantada por Dimas (1985) é a mais adequada para o estudo. Pois o espaço, na configuração da cantiga, é fundamental e determinante para a ação, tendo em vista que os milagres e curas realizados por intermédio da Virgem Maria ocorrem em espaços específicos, situando a personagem e revelando ao leitor a significação do lugar. Tomaremos como modelo os espaços de Terena e Évora, em Portugal, e Vila do Porto, Salas, Vila-Sirga, Monssarrat e Toledo, na Espanha, cuja apresentação se dá por meio dos títulos-ementas das *Cantigas de Santa Maria*. 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*³¹.

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

³¹ Esta é como Santa Maria de Terena, que pertence ao reino de Portugal, ressuscitou uma menina que estava morta (CSM 224 – tradução nossa).

existente entre espaço e ambientação. Tendo em vista que o nosso objetivo não decorre do aprofundamento do estudo da ambientação, vale apenas ressaltar que o espaço não deve ser 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 de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica (DIMAS, 1985, p. 20).

Exemplo dessa dimensão simbólica são as Cantigas de Santa Maria (CSM). Embora as ações das personagens ocorram em um espaço que contém dados da realidade (vilas, santuários, bosques etc.) há uma experiência de mundo (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” (BORGES FILHO, 2015, p. 17). Observemos o título-ementa da CSM 328: *Esta é como Santa Maria fillou un lugar pera ssi eno reyni de Sevilla e fez que lhe chamasse[n] Santa Maria do Porto*³². 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 lugar pera ssi*) e, alcançando uma dimensão simbólica, por meio da religiosidade, torna-o um santuário, espaço de romaria e de devoção.

Massaud Moisés (2012), na obra *A criação literária: poesia e prosa*³³, aborda a categoria de espaço, mas diferentemente de Dimas (1985), aproxima-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).

³² 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 (CSM 328 – tradução nossa).

³³ 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.

Dessa feita, observa-se que o espaço, diferentemente do tempo, não se define no vazio, pois ele estabelece 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 poético estudado no período medieval liga-se à intensa religiosidade de um povo caracterizado pelo teocentrismo, ou seja, Deus era o centro de todas as coisas, portanto, o que era virtual torna-se real:

*Porend' un miragre seu/ vos direi, pois m'ascuitades,
da Virgen a que deu Deus/ poder sobr' enfermidades
de as toller; e sei ben/ 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 mui' onrrado
e Terena chaman y, [...] ³⁴ (CSM 224).*

O espaço poético tem a função essencial de situar a personagem, revelando ao leitor a sua significação, tanto no gênero narrativo quanto no poético. Santos e Oliveira (2001, p. 74) pontuam essa diferença, 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

³⁴ 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 (CSM 224 - tradução nossa).

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 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*³⁵ (CSM 356). No caso do exemplo citado, a ponte é construída pela descrição da matéria-prima que a constitui: a madeira. Além disso, imagina-se todo o ambiente em que a ponte foi construída: o rio e a paisagem ambiental que cerca o local.

Maurice Blanchot (2011), na obra *O espaço literário*³⁶, 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.

Reconhece o autor 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

³⁵ 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 (CSM 356 – tradução nossa).

³⁶ 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.

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 torne-se íntima não só do seu escritor, mas também do leitor, para que seja considerada uma obra de fato, 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:

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) explica 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, ilustra 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 o espaço se torna familiar, quando se transforma em lugar. Logo, “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” (TUAN, 2013, p. 49). Citemos como exemplo a *CSM 199*, que relata a cura a 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 (CSM 199)³⁷.

A partir do título-ementa da cantiga, inferimos que o alfaiate, embora não guardasse as festas da Virgem, após ter a garganta atravessada por uma agulha, dirige-se ao santuário de Terena em busca de cura para aquela dor física que lhe impedia de exercer seu ofício. Nesse sentido, embora, em um primeiro momento, aquele homem não desse crédito para a devoção mariana, busca o espaço do santuário a partir das suas necessidades corporais na ânsia de ser curado. Logo, o espaço literário caracteriza-se 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 representa 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 da afirmativa de Borges Filho (2015), vale refletir 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, as iluminuras que as acompanham.

³⁷ 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 (tradução nossa).

Borges Filho, na obra *Espaço e Literatura: introdução à toponálise* (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 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.

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.

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

Partindo desses pressupostos de Borges Filho (2007), pode-se explicar o porquê da existência de espaços sagrados criados a partir de túmulos nas igrejas e pela difusão das relíquias dos santos, desde a Alta Idade Média. Esclarece o autor: “quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos” (BORGES FILHO, 2007, p. 17).

O espaço literário apresenta riqueza de detalhes que jamais serão encontrados fora deste contexto. “O espaço literário é impregnado de axiologias, nenhum lugar representado no texto literário é neutro, todos eles possuem significados, que são re-significados constantemente, pois as personagens vivem/convivem nele e com ele” (BORGES FILHO, 2015, p. 18;19). O apontamento de Borges Filho (2015) concretiza-se nas *Cantigas de Santa Maria*, pois o espaço nesses textos literários e também nas iluminuras encontra-se determinado pelos valores religiosos vigentes no século XIII. Os santuários e as vilas que são construídas ao redor dos templos atestam essa afirmativa. Essa relação é tão íntima

que torna-se impossível esquecermos o quanto aqueles homens e mulheres do século XIII foram influenciados pelo espaço em que viveram.

Vejam os como exemplo um trecho da Cantiga 43, cuja narrativa poética nos revela a influência do espaço sobre a sociedade medieval do século XIII, bem como a influência que aqueles fiéis exerciam sobre o espaço por meio da divulgação dos santuários.

*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
[...]
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"³⁸ (CSM 43).*

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 entre a peregrinação nos espaços sagrados e a reconquista do território (BASCHET, 2006). Embora as cantigas alfonsinas revelem o culto à Virgem Maria, Dom Alfonso X não deixou de registrar os feitos realizados em Santiago, como podemos observar na 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,*

³⁸ 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 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" (CSM 43 - tradução nossa).

*sen con ela casar*³⁹ (CSM 26).

Maria do Amparo Tavares Maleval (1999, p. 23), em sua importante obra *Peregrinação e Poesia*, registra que o caminho a Santiago 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 que “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 da Espanha no século XIII.

Nas *Cantigas de Santa Maria*, o espaço apresenta-se materializado nos Santuários dedicados à Virgem Maria, lugar 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 afirma Tuan (2013, p. 167), à medida que o homem e a mulher medieval recorrem com frequência a um determinado local considerado sagrado, como as 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 pedir uma graça ou mesmo 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, já “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

³⁹ Esta é como Santa Maria julgou a alma de umromeiro 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 (CSM 26 - tradução nossa).

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 Maria. É para esse espaço que os fiéis recorrem em procissão, louvando-a e exaltando-a pelos milagres realizados. Nesses recintos determinados pela fé, o devoto encontra abrigo, proteção e solução para os seus problemas, permitindo o espaço tornar-se o lugar do exercício da fé, da religiosidade e da libertação.

3.3 – Noções sobre a Paisagem na Poesia

A paisagem, quando percebida de um ponto de vista único, desdobrada aos olhos uma porção do espaço, implica em um horizonte, no qual sujeito e objeto se fundem. A paisagem prolonga o mundo interior e sua procura pode indicar a busca de si mesmo. Sobre a paisagem na poesia, Collot (2013, pp.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 [...]

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).

Tendo em vista o que já discutimos acerca do espaço nas CSM, faz-se necessário reforçar a ideia de que a paisagem, enquanto lugar, possui múltiplos valores e significações, pois envolve percepção e ação do indivíduo, constituindo, dessa feita, uma formulação de cultura e crenças, não deixando de estar “situada num espaço e num devir coletivos” (COLLOT, 2013, p. 53). Dessa feita, “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*? No intuito de responder a estas questões e as possíveis implicações para a análise de nosso objeto de estudo, recorreremos, novamente, a 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 – grifo nosso).

Pode-se afirmar, 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, um trecho da *CSM 226*, na qual o trovador narra um milagre realizado na Inglaterra em favor dos monges que habitavam o mosteiro da Grã Bretanha. No dia da Páscoa, enquanto rezavam a missa da Ressurreição, a terra se abriu, engolindo o mosteiro com seus monges, ficando soterrados ao longo de um ano:

*E dest' un miragre per quant' aprendi
vos contarei ora grande, que o'y
que Santa Maria fez, e creed' a mi
que mayor deste non vos posso contar.*

*Ena Gran Bretanna foi hua sazon
que un mōesteiro de religion
grand' ouv'y de monges, que de coração
servian a Virgen beeita sen par.*

*[...] Que dia de Pasqua u Deus resorgiu,
começand' a missa os monges, s'abriu
a terr' e o mōesteiro se somyu,
que nulla ren del non poderon achar.*

*[...] Adega e vynnas 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 [...]*

Un grand' na' inteiro assi os teer

foi Santa Maria; [...] ⁴⁰(CSM 226).

A partir do trecho da CSM 226, observa-se que a experiência ou relação do sujeito acerca da 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 sentidos humanos, como a memória, por exemplo, propiciando a confirmação e o enriquecimento da subjetividade do espaço sentido e experimentado pelo sujeito. Assim sendo, a maneira de perceber e sentir a paisagem mudará de sujeito para sujeito, cuja experiência se dá 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). De acordo com Collot (2013),

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).

Sobre a afirmativa de Collot (2015), Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*⁴¹ (2011, p. 79) assim a complementa:

⁴⁰ 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. Na Grã Bretanha, em certa estação, um grande mosteiro, com muitos monges, serviam, de bom coração, a Virgem Bendita. [...] No dia da Páscoa, em que Deus ressurgiu, a missa começava, quando a terra se abriu, e o mosteiro com os seus monges sumiu, sem que nada dele se pudesse achar. [...] 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. [...] Um ano inteiro os manteve, dessa forma, Santa Maria; [...] (CSM 226 – tradução nossa).

⁴¹ *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*.

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, retomando Collot (2013), o olhar é o motor transformador, ou seja, é ele quem “transforma o local em paisagem” (COLLOT, 2013, p. 18), modificando-o em arte, sendo a paisagem, por consequência, um fenômeno, cuja complexidade compreende pelo menos três elementos de extrema importância: um local, um olhar e uma imagem. Como forma de exemplificação, vejamos outro trecho da CSM 226, no qual, após completar-se um ano, no dia da Páscoa, a Virgem fez com o que o mosteiro saísse do local onde estava soterrado, sendo que nada sumira ou faltara:

*Ca día de Pasqua, en que resorgir
Deus quis, foron todos a missa oyr;
enton fez a Virgen o logar sayr
todo sobre terra como x' ant' estar*

*Soya, que sol non en minguava ren*⁴² [...] (CSM 226)

Ao observar a exemplificação, por meio do trecho da CSM 226, nota-se, como afirma Collot (2013, p. 51), que a paisagem se torna um “espaço percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo”. Para o autor, “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). Nesse sentido, Anne Cauquelin (2007), na obra *A invenção da Paisagem*⁴³, assevera que

⁴² 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 [...] (CSM 226 – tradução nossa).

⁴³ *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*.

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).

Cauquelin (2007, p. 96; 97) afiança que a realidade social da paisagem é “uma construção que é passada por filtros simbólicos, antigas heranças [...] Literatura, pintura e paisagens formam um conjunto indissociável”.

Para Collot (2013), assim como para Alves (2010), a paisagem constitui um lugar privilegiado em que se retrata a imagem do mundo e das experiências vividas e “depende, ao 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. Conforme explica Cauquelin (2007, p.103), “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, estudaremos a relação entre poesia e imagem.

4. POESIA E IMAGEM

*Carreiras e semedeiros
busca a Virgem Maria
pero fazer todavia
seus miragres verdadeiros*⁴⁴ (CSM 243)

A poesia e 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, pode-se assegurar que a pintura complementa aquilo que a poesia, por meio da linguagem verbal, nem sempre consegue expressar. 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 temos análogos, Camões refere-se à poesia como a pintura que fala (cf. *Os Lusíadas*, canto VIII, est. 41) e à pintura como a muda poesia (cf. *Os Lusíadas*, Canto VII, est. 76)”.

Essa estreita relação entre poesia e pintura explica a frequência com que os pintores, desde o Renascimento ao Neoclassicismo, escolheram temas extraídos de obras poéticas para a elaboração de seus quadros (AGUIAR E SILVA, 1990). As imagens, de extrema relevância nas interações sociais, remetem-nos, por vezes, ao

⁴⁴ Busca a Virgem Maria caminhos e atalhos para fazer, de todo modo, verdadeiros os seus milagres (CSM 243 – tradução nossa).

contexto histórico e social da época em que foram concebidas. Mario Praz (1982), acerca da relação existente entre texto e imagem, assevera que

[...] a idéia 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, em especial do medievo, período que nos empenhamos estudar, ao ponto de buscar no texto literário a inspiração para a confecção dos quadros artísticos.

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 da resistência à imagem são numerosos e, de fato, o mundo cristão conhece, ao longo da 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 Schmitt (2007, p. 52):

[...] os ícones se caracterizam em sua longa duração por uma relativa fixidade formal, justificada pelo fato de que elas portam até em sua matéria-prima a marca da emanação 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 podiam ser venerados exemplares cuja autenticidade fora declarada e transmitida pela tradição da Igreja. A justificativa para o culto às imagens retoma uma fórmula de João Damasceno, segundo a qual “a honra prestada à imagem transita em direção ao protótipo, 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 surgem 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 operou-se por meio da conquista de novos suportes e pelo uso de recursos antigos, como é o caso da miniatura: “à produção multiplicada de manuscritos, cada vez com

mais frequência destinados às elites laicas, junta-se à crescente vastidão dos ciclos iconográficos e de sua decoração” (BASCHET, 2006, p. 490). Tal fato pode ser observado no Códice Rico das *Cantigas de Santa Maria*, cujos quadros com ilustrações ultrapassam o número de mil e quinhentos, sendo as iluminuras das cantigas distribuídas em seis quadros por folha miniaturada, 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, pp.8 e 9), no artigo “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, assegura que o que fica são “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, pois “através de todas elas corre o sentimento que não é mais do poeta que nosso, um humano sentimento [...] (BOSI, 1996, p. 9). Reportando-se a Croce (*apud* Bosi, 1996, p.9) poesia é “sentimento na sua imediatidade”. Portanto, só entende o poema quem é sensível às palavras e imagens ali expostas.

O autor também explica que a imagem suscitada por meio do 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). Lembrando o que Borges relatou sobre a presença histórica na poesia, Bosi (1996, p.21) explica que “o agora refaz o passado e convive com ele”. Dessa forma, “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)⁴⁵, 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).

⁴⁵ *O Ser e o Tempo da Poesia*, de Alfredo Bosi, teve sua primeira edição publicada pela Editora Cultrix, no ano de 1977.

Sobre a experiência poético-filosófica de Bachelard, esclarece que muitos leitores críticos são atraídos pela forma de perceber as imagens do poema, abraçando generosamente corpo e historicidade: “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, 2015, p. 22). Para o autor, Bachelard possui uma perspectiva original e não-idealista, trabalhando a ideia da “uni-totalidade cósmica e histórica”, que Croce já havia abordado em 1917. Retoma 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, tomando-os assim extrínsecos, acidentais e falsos, são outros tantos sinônimos da forma artística que, individualizando, harmoniza a individualidade com a universalidade e, por isso, no mesmo ato, universaliza (CROCE *apud* BOSI, 1996, p. 43).

Ao se reportar a Bachelard, em *O ser e o tempo da poesia* (2015), explica o autor que 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 para o autor, 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 *Cantiga de Santa Maria*, de número 10, ilustra o que Júdice (1998) postula acerca da imagem. Ao observarmos atentamente o argumento da cantiga (título) da *CSM 10*, o qual motiva e aponta para o objetivo do cantar do trovador, nota-se que o poeta exaltará, ao longo do texto, a formosura, a bondade e o poder da Virgem Maria: *Esta é de loor de Santa Maria, com'ê fremosa e bõa e á gran poder* (CSM 10).

Sobre a imagem sugerida no texto, Octavio Paz (2015, p. 38) explica que

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). Exemplifica um fragmento da Cantiga 60 que, desde o seu argumento, Maria é colocada pelo trovador em oposição à figura de Eva:

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.

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

*Eva nos foi deitar
do dem' en sa prijon,
e Ave en sacar;
e por esta razon:
Entre Av' e Eva
gran departiment' á⁴⁶.
(CSM 60)*

O objetivo do trovador, na oposição Maria e Eva, é louvar e exaltar a figura santa de Maria, contrariamente à figura de Eva, 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. Leão (2011, p. 176) 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, por sua vez, surge como forma de reestabelecer a aliança entre Deus e a humanidade, devolvendo aos fiéis a graça perdida. Essa oposição está presente nas quatro estrofes da cantiga, sempre começando por Eva, encerrando-se na figura de Maria, a Ave.

⁴⁶ Entre Ave e Eva grande distância há. / Pois Eva nos tirou / o Paraíso e Deus, / E Ave ali nos levou; / por isso, meus amigos, *Entre Ave e Eva/ grande distância há.* / 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* (CSM 60 – tradução nossa).

Retomando os postulados de Octávio Paz (2015) e as estrofes da CSM 60, compreendemos que as imagens do poeta 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 meio de 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, 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-o e convertendo-o em imagem: “espaço onde os contrários se fundem” (PAZ, 2015, p. 50). Tendo em vista o que fora discutido acerca da poesia e da imagem, vejamos como ocorre a constituição dessa relação na Idade Média.

4.1 – Imagem na Idade Média

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

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 da imagem 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 seu poder. A imagem transpassa a concepção de mundo e de humanidade do medievo, de acordo com Schimitt,

[...] 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).

Aliadas aos textos literários e aos testemunhos orais, as imagens constituem acervo histórico que retratam 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 e a Idade Média. De acordo com Alberto Manguel (2001):

Durante a Idade Média, um único painel pintado poderia representar uma seqüência 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).

A Idade Média, inspirada na Antiguidade Clássica, deu novo significado às imagens veiculadas, conferindo aos temas apresentados inserção de sentimentos humanos, mundanos e divinos, aproximando a sociedade medieval da religiosidade cristã. Logo,

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 exhibe 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).

Compreendemos que as imagens daquele período retratam as faces da tradição cultural teocentrista. É a partir dessa afirmativa que Baschet (2006) assegura a importância do culto litúrgico para a relação existente entre imagem e 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, sem dúvida, vinha da Igreja Católica, cuja função mediadora ditava as regras artísticas e moldava o pensamento humano. Burke (2017) comenta que

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 – grifo nosso).

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”, de conformidade com Burke (2017, p. 76).

Nesse sentido, como afirma o historiador, 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 fatos por meio da narrativa visual. É nesse sentido que surgem os manuscritos ilustrados. Sobre esta contestação, Baschet (2006) esclarece:

Ao lado dos conjuntos monumentais de pinturas e mosaicos, pouco frequentes e raramente de grande amplitude, a arte carolíngia excelsa principalmente na decoração pintada dos manuscritos (Bíblia, 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 mosteiros 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 os monges, crianças, animais e outras

personagens que fazem parte do conteúdo histórico dos textos poéticos e das iluminuras. Segundo Schimitt (2007),

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 *memoria* e contribuir no ensinamento da história sacra. É 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).

Segundo Manguel (2001),

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 1 - Virgem Maria e o menino Jesus - Afresco no interior da catacumba de Priscilla - Século III

É nessa acepção que surge e se propaga o culto à Virgem Maria: embora não existam relíquias para os fiéis a venerarem. Na tradição católica, Maria foi elevada ao céu de corpo e alma, portanto, as imagens representam sua figura e presença nos santuários e na imaginação dos fiéis.

Para o estudioso e crítico Baschet (2006),

O desenvolvimento das imagens acompanha, com uma bela simultaneidade, o reforço 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. Estabelece 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.

4.2 – Iluminuras 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. No tocante às *Cantigas de Santa Maria*, as iluminuras⁴⁷ vinculam-se ao texto poético, embora não possuam uma relação biunívoca com a narrativa poética, pois, na maioria das vezes, ampliam e até mesmo apresentam detalhes não revelados no texto poético.

⁴⁷ 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.

Lopes e Mendonça (2014), ao discutirem a obra *Iluminuras*, de Arthur Rimbaud, afirmam 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 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 (LOPES; MENDONÇA, 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),

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 (SPINA, 1977, p. 32, 33).

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),

[...] 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) (VISALLI; GODOI, 2016, p. 137).

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

As *Cantigas de Santa Maria*, obra de caráter religioso, 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 Mãe de Deus, a Virgem Maria, cujo culto teve grande expansão no reinado de Dom Alfonso X. Sobre esse aspecto, discorre Amparo Garcia Cuadrado (1993):

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 mariano⁴⁸ (CUADRADO, 1993, p. 14).

A presença constante da imagem de Maria nas iluminuras, não atesta apenas a devoção pessoal de Dom Alfonso X como também nos apresenta 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 pessoal, 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, as quais revelam a Virgem Maria, mostra-nos o rei-trovador desempenhando diversas ações, atestando a veracidade do texto poético. Sobre este 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, un 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”⁴⁹ (CUADRADO, 1993, p. 16)

⁴⁸ 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).

⁴⁹ Se as fontes textuais não fossem suficientes, as miniaturas dos códices alfonsinos 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 Escurialense 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 menestres estão afinando seus instrumentos " (CUADRADO, 1993, p. 16 – tradução nossa).



Figura 2 - Iluminura Prólogo A – Códice de Florêça

Dom Alfonso X, como homem de seu tempo e amante da poesia trovadoresca, apresenta-se a si mesmo como trovador e utilizará 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) 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 centralizadas⁵⁰ (FIDALGO, 2002, p. 251, 252).

⁵⁰ [...] 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-se de maneira especial na primeira. As cantigas dezenais, correspondentes às de loor, apresentam uma linguagem visual de caráter apresentativo. 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).

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 destroiste.
Sola fusti, senlleira...*

*Sola fusti, senlleyra,
ena virgiidade,
e ar sen companneira
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 companneyra
seend' el Fill' e Padre;
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, senlleira⁵¹...

Composta por cinco estrofes de seis versos cada, o argumento inicial da cantiga 90, o refrão: refere-se à Virgem: *Sola fusti, senlleyra, / Virgen, sen conpanneira*; “Foste única, singular, / Virgem que não tens par”. Esse tema é ressaltado ao longo de toda a cantiga, 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 conpanneira / u a Deus concebiste; / e per esta maneira / o demo destroyte*).

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 conpanneira / 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 conpanneira / 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 a luz ao Filho de Deus (*en seer de Deus Madre*).

⁵¹ 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; / 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 (CSM 90 - tradução nossa).*

Na quarta estrofe, a Virgem é louvada e exaltada pela bondade de 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 destinou 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, Alfonso 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, que 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.

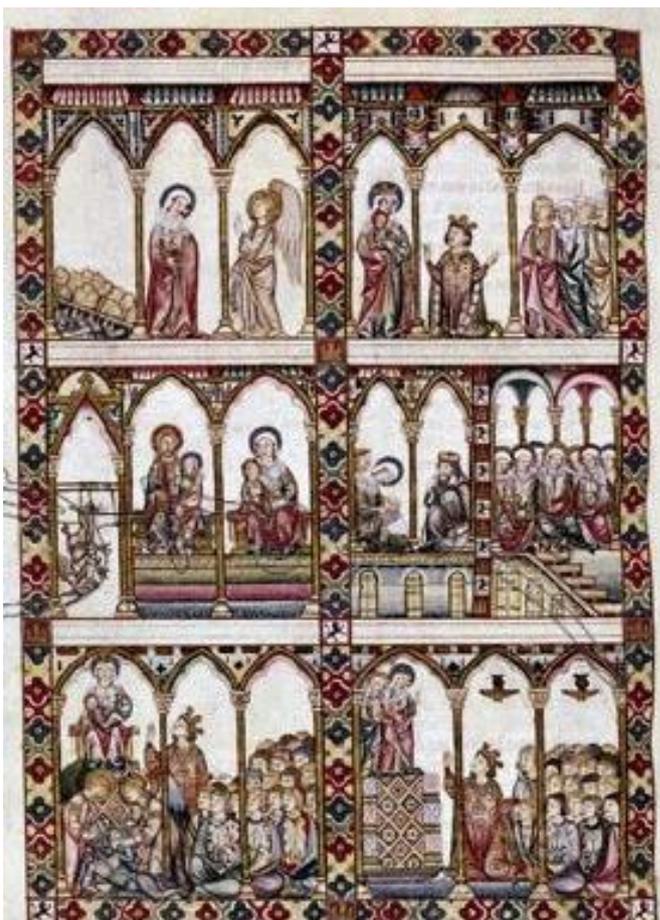


Figura 3 – CSM 90

Na primeira vinheta, Maria ocupa o centro, coberta com um manto vermelho, direcionando o seu olhar para o anjo Gabriel, vestido de branco e grandes asas, anuncia a sua maternidade. 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 destroyte.*

Na segunda vinheta, também dividida em três quadros, observamos ao centro Dom Alfonso, 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.* 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 por Deus 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. Alfonso X, ao centro da vinheta, reforça seu voto de louvor a Virgem: *Esta é de llor de Santa Maria.*

Na terceira 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 no anilho (peça de ferro ou de couro que enlaça a perna do animal). 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, a do 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 de negro.

A quarta vinheta é dividida em dois quadros separados por uma coluna que apresenta, em sua composição, um leão dourado sobre um fundo branco, confirmando as armas do reino de Leão. No primeiro quadro, a Virgem encontra-se em atitude de serviço, despejando água em uma bacia para lavar os pés e os pecados dos devotos, em atitude humilde e devocional. 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 segundo quadro, 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.*

A quinta vinheta nos remete ao que é expresso na quinta e última estrofe da cantiga. Sobre o altar, apresenta no quadro esquerdo Maria amamentando o Menino Jesus. Abaixo do altar, estão dois anjos que mantêm o demônio aprisionado. Ao centro da vinheta, está a figura de Dom Alfonso, 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. Tendo relação direta com a última estrofe da cantiga, a vinheta retrata aquilo que o trovador registrou nos versos: *Sola fusti, senlleyra, / en seer de Deus ama, / e ar sen companneyra, / en valer a quen te chama; / e per esta maneyra / jaz o demo na lama.*

A sexta vinheta, última da sequência da iluminura, também 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 coroada e tem nos braços o Menino Jesus. 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 Alfonso 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 para cada uma das cantigas que compõem o Códice Florentino há uma página iluminada. Somente sete cantigas rompem esse esquema apresentando duas páginas ilustradas para cada uma das cantigas. A saber, cantigas 22, 35, 45, 46, 51, 81 e 275.

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 4 - Borda da Iluminura da CSM 10

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

El léon 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 em espacios. Cada uno de estos espacios se subdivide a su vez en tres viñetas por médio 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 em sus cuatro ángulos⁵² (CUADRADO, 1993, p. 42).

⁵² 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 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).



Figura 5 - Exemplo de um dos quadros das Iluminuras

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 em 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 em 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 miniada⁵³. (CUADRADO, 1993, p. 42).

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

⁵³ 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 vinhetas, usando tinta azul ou vermelha 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).

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).

Ao analisarmos as iluminuras que compõem a obra alfonsina, 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. Atribuímos 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).

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. Desse modo,

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 cancionero 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 naturaleza 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 tiempo constituye el diseño arquitectónico y decorativo del espacio miniado⁵⁴ (CUADRADO, 1993, p. 49; 52).

No estudo do contexto medieval configurou-se que o esquema arquitetônico utilizado nas iluminuras do cancionero alfonsino 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 alfonsina 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.

⁵⁴ 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).

As iluminuras que acompanham os textos poéticos narram visualmente os fatos relatados, podemos constatar, que os milagres atribuídos à Virgem Maria incluem aqueles que ela intervém por meio de imagens que a representam. Raras são as 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 alfonsina. 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 alfonsino sem despertar o nosso interesse pelas iluminuras que o adornam e que formam um segundo texto, expressivo e revelador dos milagres da Virgem.

Após a breve discussão acerca do espaço, da paisagem e da imagem, no próximo capítulo apresentaremos a relação dos textos poéticos e de suas respectivas iluminuras que compõem o nosso *corpus*.

5. LEITURA DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA: RELAÇÃO TEXTO E IMAGEM

*Dest' un fremoso miragre vos rog' ora que ouçades,
e des que o entenderdes fará-vos que ben creades
en Deus e en[a] ssa Madre, per que seu amor ajades,
o que nunca aver pude quen en eles ben non cree⁵⁵. (CSM 297)*

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 espaços sagrados, descritos nos textos poéticos e nas iluminuras, juntamente com suas personagens, representadas pela sensibilidade do miniaturista, revelam de forma testemunhal os santuários marianos, a fé e a devoção à Virgem Maria. Como afirma Mircea Eliade (2010, p. 17), “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta”, por meio de uma realidade diferente da humana. Nesse sentido, o devoto, ao buscar os santuários, objetiva

Explorar os lugares santos com os pés, os olhos, o coração e as lembranças. Foi assim que ao longo de séculos muitos homens saíram de suas terras de origem em busca de perdão ou redenção. Exílio voluntário e recomendado, seu alvo era, sem dúvida, sublime: encontrar a si mesmo no caminho rumo a Deus. Movidos pela devoção religiosa, a trajetória que traçam é, em princípio, em busca de compreender sua própria existência e o seu papel no grande plano divino do qual estavam convencidos de que faziam parte: o plano da salvação (FRANÇA, 2017, p. 9).

Tanto o texto poético quanto as iluminuras retratam o peregrino em viagem ao local destinado à devoção. Neste, buscava encontrar-se com Deus, pela mediação da Virgem Maria, para fazer ou pagar as promessas e buscar alívio para as dores do corpo e da alma.

O santuário torna-se lugar da presença divina porque atualizam a aliança entre Deus e os homens que, segunda Eliade (2010, p. 30), destaca-se por ser um

⁵⁵ Peço que, a esse respeito, que ouçais agora um belo milagre; e depois que tiverdes ouvido, ele vos fará crer firmemente em Deus e em sua Mãe, para que tenhais o seu amor, coisa que jamais terá aquele que neles não acreditar (*CSM 297* – tradução nossa).

território qualitativamente diferente. Para esses locais, recorrem todos os fiéis em busca de cura e alívio como também para agradecer os benefícios realizados por intervenção de uma força sobrenatural, para eles, advinda de Deus ou da Virgem Maria.

De acordo com Mário Martins (1957, p. 71),

Em tempos de D. Afonso X, o Sábio (+1284) [...] através da Europa católica daqueles dias, circulavam coleções de milagres, em verso e em prosa, em latim e nas línguas românicas, sobretudo à volta de Nossa Senhora e dos grandes santuários marianos. Afonso X leu alguns desses Livros de Milagres ou falou, pessoalmente, com os romeiros, para cantar, em verso, muitas das suas históriazinhas devotas.

Essa constatação pode ser verificada, nos textos poéticos, por meio das expressões *oý dizer; per com' oý; assi com' aprendi eu; Assi com' oý dizer a quen m' aquest' á contado*, entre outras.

Nas *Cantigas de Santa Maria*, que analisaremos, desfilam a multidão que enche as igrejas de Nossa Senhora e os romeiros que, numa atitude de devoção, recorrem aos santuários espalhados por Portugal e Espanha. Ao rumar para esses locais sagrados, embora se afastasse de seu ambiente familiar, o romeiro buscava constantemente outro lugar familiar: o familiar cristão. Cada local visitado, como afirma França (2017, p. 10), possuía “algo de sobrenatural [...] carregado de símbolos que obrigavam o peregrino a ver para além da sua visão imediata, ou seja, com os olhos da alma”. Ou, como afirma Tuan (2013, p. 143), “a beleza do espaço e a luz que ele pode perceber permitem-lhe apreender passivamente outra glória muito maior”.

Nesse sentido, diante do que fora discutido na parte teórica e que veremos concretamente na análise, infere-se que a constituição da paisagem e do espaço gira em torno de uma perspectiva de visão do mundo, ou seja, trata-se de uma experiência parcialmente pessoal e, em grande parte, social e religiosa, variando a partir da percepção que cada indivíduo possui em relação ao espaço em que se localiza, sendo o texto poético do cancionero mariano, constituído de elementos sonoros e imagéticos, no qual a imagem possui um primeiro sentido:

o de vulto, representação, figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação, imagem como forma, o que nos aparece diante dos olhos. As imagens pintam objetos, despertam emoções e estão numa linguagem que aspira à visualidade (OLIVEIRA, 1999, p. 41).

Dessa feita, a partir do *corpus* selecionado das cantigas e iluminuras, analisaremos, primeiramente, o espaço e a paisagem presentes nos sete santuários descritos e apresentados no cancionero alfonsino. São eles: Terena, Évora, Santa Maria Vila do Porto, Santa Maria de Salas, Santa Maria de Vila-Sirga, Monssarrat e Toledo. Em seguida, segundo o enredo, as personagens e os milagres recebidos serão abordados.

5.1- O SANTUÁRIO DE TERENA

Terena, também conhecida por São Pedro de Terena, é mencionada por Alfonso X em 12 das 420 *Cantigas de Santa Maria*. Trata-se de uma freguesia portuguesa do conselho de Alandroal, distrito e arquidiocese de Évora. Suas origens, apesar das incertezas que a cercam, são muito antigas, tendo seu primeiro foral concedido no século XIII pela carta monárquica que regulamentava a administração de terras conquistadas. Em seu território, o culto à Virgem foi cultivado desde tempos remotos, possivelmente, na cristianização de cultos pagãos do Império Romano. Homenageado por Alfonso X, o seu santuário, hoje, é denominado de Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova.

As romarias, ou as chamadas peregrinações, sempre estiveram presentes na religiosidade popular portuguesa e foram essenciais não só para o catolicismo, mas também para a vida econômica, social e cultural da sociedade feudal. Foi nesse contexto de peregrinações que foi criado o Santuário de Terena.

A devoção e o culto mariano sempre foram fortes e profícuos em Terena. Anualmente, no domingo e na segunda-feira posteriores à festa da Páscoa, ainda ocorre a romaria à Nossa Senhora da Boa Nova, organizada pela confraria local. Essa romaria é bastante antiga e tem como origem o Santuário de Santa Maria de Terena, assim como é tradicional o culto que revela uma característica específica da religiosidade popular: a exaltação de Maria quando da Ressurreição de seu filho Jesus Cristo. A data da procissão, de acordo com o calendário litúrgico católico, realiza-se na chamada oitava da Páscoa, nos oito dias posteriores à festa da Ressurreição.

A origem do Santuário, conforme registram os historiadores, é antiga e envolta em mitos. Nas imediações da vila de Terena subsistem ruínas do templo do deus Endovélico, deus da cura, da medicina, da terra, protetor da vida depois da morte, divindade pertencente à Idade do Ferro e venerada na Lusitânia pré-romana. Seu culto permaneceu até o século V, no advento do Cristianismo. As referências históricas do santuário remontam ao século XIII, Alfonso X se refere ao templo como um lugar honrado, santo e de muitos milagres realizados pela Virgem Maria: *Assi com' oý dizer a quen m' aquest' á contado, / en riba d'Agadiana á un logar muit' onrrado / e Terena chaman y, logar mui sant' aficado,*

Obra do século XIV, o templo possui características de um raro exemplar português de “igreja-fortaleza” que chegou praticamente intacto aos nossos dias. Sua planta é no formato de uma cruz grega, possui quatro fachadas com os mesmos aspectos, incluindo-se alguns elementos típicos da arquitetura militar, como matacões (grandes blocos de pedra) sobre as três portas, além da existência de frestas estreitas em vez de janelas. De acordo com Castelo-Branco (1957, p. 6), a largura excessiva da nave e do transepto é justificada para facilitar a mobilidade das forças militares em caso de ataque ao templo.

A devoção e a invocação à Senhora de Terena, conhecida como Senhora da Boa Nova, tem sua origem, segundo Frei Agostinho de Santa Maria (1718, p. 229), ligada à lenda da Ferosíssima Maria, a Rainha de Castela. Dona Maria, filha do Rei de D. Afonso IV de Portugal, deslocou-se à corte portuguesa para solicitar a seu pai que auxiliasse seu marido na Batalha do Salado (batalha entre cristãos e mouros, às margens do rio Salado, no sul da Espanha, na província de Cádiz, quando os cristãos saíram vitoriosos). Reza a lenda que o monarca, a princípio, recusara o pedido da filha. Regressando a Castela, D. Maria fora alcançada por um mensageiro, que lhe deu a notícia do arrependimento do Rei, que se dispunha a ajudar o genro. Em agradecimento, D. Maria teria, então, mandado erguer o templo como agradecimento, dedicando-o à Virgem Maria.

De acordo com Monteiro de Castro, o culto à Virgem Maria pode ser explicado, acima de tudo, porque

A mãe de Deus sabia da dor e da injustiça, sabia, acima de qualquer um, da intensidade do desejo humano de se reverter qualquer destino. Assim como o Cristo foi impiedosamente julgado, a humanidade sofria pelo iminente Julgamento Final, não obstante o sofrimento cotidiano e o constante sentimento de desproteção. Ninguém, senão Nossa Senhora, poderia salvar das tentações, dos pecados, dos demônios, do diabo. A Virgem foi recuperada e foi humanizada. (MONTEIRO DE CASTRO, 2006, p. 201).

Apesar das controvérsias e do mito que envolvem a origem do Santuário, é certo que a devoção à Virgem foi e tem sido alvo de multidões de peregrinos que, devotamente, a exemplo de Alfonso X, lhe rendem louvores por seus grandes e gloriosos milagres realizados em Terena, perpetuados nas *Cantigas de Santa Maria*.



Figura 6 - Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova (Terena)

Das 12 cantigas dedicadas ao Santuário de Terena, há uma predominância dos milagres de ressurreição e de cura da raiva, os quais estão distribuídos da seguinte forma:

1. Milagres de ressurreição – cantigas 197; 224 e 334;
2. Cura de raiva – cantigas 223; 275 e 319;
3. Curas diversas – cantigas 198; 199; 283 e 333;
4. Cura de animal – cantiga 228;
5. Salvação da vida – cantiga 213.

As temáticas presentes nas cantigas ocorrem no espaço sagrado do Santuário de Terena, local de resolução de todos os problemas e realização dos milagres. A referência a esse espaço encontra-se nos textos poéticos alfonsinos e na concepção da paisagem nas iluminuras.

1. Milagres de ressurreição

As cantigas 197, 224 e 334 narram milagres acerca da ressurreição dos devotos da Virgem no Santuário de Terena. A *cantiga 197*, composta por 10 estrofes, apresenta um argumento (refrão) que sintetiza toda a narrativa do texto poético. Esse argumento é típico das cantigas alfonsinas e, de acordo com Torrez Gonzales (1985), valoriza a inteligência de síntese do Rei Sábio, ou seja, a qualidade de saber resumir em poucas palavras (geralmente, de um a três versos) o

resumo da narrativa. O argumento da cantiga revela a ressurreição de um menino que, ao ser morto pelo demônio, é levado à Terena, em romaria, e aos pés da Virgem, retorna à vida: *Como Santa Maria de Terena ressocitou u meno a que matara o demo*⁵⁶. No refrão da cantiga, a Virgem representa o Bem e o demônio, o Mal. De acordo com os versos, se o demônio tem poder de praticar o Mal aos filhos amados da Virgem, poder maior tem a Virgem de perpetrar o Bem aos seus fiéis: *Como quer que gran poder /; á o dem' en fazer mal ,/; mayor l' á en bem fazer/; a Reynna spirital*⁵⁷.

Nessa *Cantiga*, o demônio provoca o mal a um homem rico e de paz, que amava o filho mais do que qualquer outra pessoa. Durante a narrativa, observa-se que o *ome de paz* atribui o cuidado de seu gado ao filho que muito amava. O demônio, ao aproveitar-se da situação que o menino se encontrava sozinho e distante de qualquer pessoa que pudesse ajudá-lo, toma (possui) o menino para si e o prende, afogando-o em um local distante de todos, levando-o à morte.

Ao constatar a morte do filho amado, os pais guardaram grande e profundo luto. A partir da quinta estrofe, o irmão se lembra da promessa de ir a Terena, que o irmão não cumprira: *Meu yrmão prometera por en romaria yr a Terenna*⁵⁸. Nos versos das estrofes seguintes, a principal causa da morte do menino era os pecados cometidos e para que recebesse o perdão, o irmão foi à Terena e prostrou-se diante a Virgem, rogando a *Sennor que pod' e val* o perdão dos pecados do menino e, em troca, prometeu doar ao santuário os dez dos porcos que criara:

*Mais ficad' ant' os gollo e a[a] Madre de Deus
rogade que lle perdõe todo-los pecados seus,
e eu promet' a as obra dez daquestes porcos meus,
en tal que por ele rogue a Sennor que pod' e val*⁵⁹. (CSM 197)

Na oitava estrofe, após rogar à Virgem que levasse seu pedido ao Senhor, o irmão morto ressuscita: *Por rogo da Virgen Madre Deus ssa oraçon oyu, e o que*

⁵⁶ Como Santa Maria ressuscitou um menino que foi morto pelo demônio (CSM 197 – tradução nossa).

⁵⁷ Como tem grande poder o demônio em fazer o mal, tem poder maior de fazer o bem a Rainha espiritual (CSM 197 – tradução nossa).

⁵⁸ Meu irmão prometera ir em romaria à Terena (CSM 197- tradução nossa).

⁵⁹ Mas, tendo ficado de joelhos, diante da Mãe de Deus, roga-lhe que perdoe os seus pecados e promete trazer à sua obra dez dos porcos, se ela rogar por ele a Deus que pode e tem valor (CSM 197 – tradução nossa).

*jazia morto atan toste resurgiu, e des ali adeante daquel mal ren non sentiu; esto fez Santa Maria, que aas coitas non fa*⁶⁰ (CSM 197).

Finalmente, o poder do Bem atribuído à Virgem àqueles que a reverenciam e confiam-lhe as orações vence o Mal. Ao ouvirem o milagre realizado pela poderosa Mãe de Deus, louvam-na por ter ressuscitado dos mortos aquele a quem o demônio matara, desfazendo *seu feito como a agua o sal*. A narrativa poética é encerrada, repetindo-se o estribilho que reitera o poder da Virgem Maria sobre o Mal.

A segunda cantiga que revela o milagre da ressurreição no Santuário de Terena é a CSM 224: *Como Santa Maria de Terena, que é no reino de Portugal, ressuscitou ha mena morta*⁶¹.

Pela primeira vez é citado o nome de Terena como pertencente ao Reino de Portugal, considerando que as *Cantigas* de Alfonso X são originárias da Espanha, chegara em suas mãos narrativas de milagres ocorridos fora do reino espanhol, de forma especial, os “miragres” ocorridos em território português.

Composta por 12 estrofes, a narrativa da cantiga 224 enfatiza no argumento a perfeição e a bondade da Rainha, a Virgem Maria, e os milagres de boa qualidade: *A Reynna en que é comprida toda mesura, non é sen razon se faz miragre sobre natura*⁶². O trovador deixa evidente que o fato narrado “ouviu dizer” que ocorreu às margens do rio Aguadiana (hoje, Guadiana, que nasce na província espanhola de *Ciudad Real* e em Portugal atravessa as regiões do Alentejo e Algarve), em um lugar de muita honra chamado Terena: *Assi com’ oý dizer a quen m’ aquest’ á contado, en riba d’Aguadiana á un logar muit’ onrrado e Terena chamam y*⁶³, [...] (CSM 224).

O milagre relata a história de um homem que era almoxarife do rei e que muito confiava em Santa Maria, mas era triste porque não podia ter filhos. Por esse motivo, preocupava-se com seus bens e quem os herdaria quando morresse. No entanto, conforme a sexta estrofe, sua mulher veio a engravidar e deu a luz a uma

⁶⁰ Por intercessão da Virgem Mãe de Deus, sua oração foi ouvida e o que jazia morto ressuscitou. E daquele momento em diante não sofreu mais o mal. Isto fez Santa Maria, pois as dores cura (CSM 197 – tradução nossa).

⁶¹ Como Santa Maria de Terena, que pertence ao Reino de Portugal, ressuscitara uma menina morta (CSM 224 – tradução nossa).

⁶² A Rainha, a qual é moldada pela perfeição e mesura, não é sem razão que faz milagres sobrenaturais (CSM 224 – tradução nossa).

⁶³ Assim como ouvi daquele que me contou, acima do rio da Aguadiana há uma lugar muito honrado ao qual chamam Terena (CSM 224 – tradução nossa).

filha com o braço grudado na virilha: *ca o braço lhe sayu [ontr' o corp' e a verilla] defici juntado de ssu assi que non era de costura*⁶⁴ (CSM 224).

O homem e a mulher acreditavam que a deficiência fora provocado por seus pecados, como era costume da sociedade da época. Cuidaram da menina, em sua casa, durante um ano, até que resolveram levá-la à Terena. Quando estavam próximos a Terena, a menina faleceu. No dia seguinte, de madrugada, mandaram rezar uma missa (*mandaron missas cantar*) e durante a cerimônia, a menina voltou à vida. Todos se alegraram muito com o milagre e, ao desenrolarem os lençóis que cobriam a menina, surpreenderam-se de ver o seu braço desprendido da virilha. E todos os que estavam presentes, compreenderam que a graça do retorno à vida fora concedida pela Virgem de Terena e a louvaram com fé e alegria (*loaron a Virgem pura*). Os romeiros, quando souberam da notícia, foram também para Terena e renderam graças a Santa Maria, a *Sennor d'apostura* (Senhora de compostura).

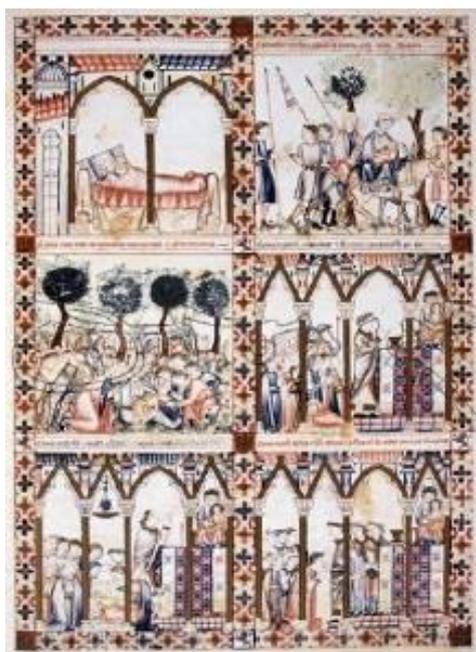


Figura 7 – CSM 224

A primeira vinheta apresenta uma cama, no interior da casa, em que, provavelmente, se encontra a mãe e a menina recém-nascida. Da janela, destaca-se uma cúpula à esquerda e, ao fundo, os telhados das casas da cidade, o que corresponde aos versos do texto da *Cantiga*, que registram a cidade de Beja (localizada no Alentejo), onde morava um homem bem casado com sua mulher que amava e que dera à luz a uma menina que nascera com o braço acoplado à virilha.

A segunda vinheta retrata a viagem que a família e os romeiros fizeram da cidade de Beja ao Santuário de Terena, levando a menina no colo da mãe para receber o milagre da cura pela Virgem Maria. Observa-se nessa vinheta a

⁶⁴ O braço lhe saiu acoplado entre o corpo e a virilha, juntado a si que não era por costura (CSM 224 – tradução nossa).

expressividade e a perfeição dos movimentos entre os personagens que compõem a cena, o animal em movimento que leva a mãe e a menina, bem como a presença da natureza e das árvores, ao fundo, ilustrando o percurso da romaria a Terena.

Na terceira vinheta, em meio a um vale de árvores, o miniaturista desenha a cena da morte da menina, antes de chegar à igreja de Terena. Podemos observar uma concentração de pessoas em torno da menina morta, bem como a presença de animais que estão presentes. Diferentemente, a quarta vinheta mostra o interior do Santuário de Terena, suas colunas em tom marrom, o altar da Virgem Maria com o Menino ao colo e o povo que se reúne com o padre para a celebração da missa. Está presente a mãe da criança com a mão no rosto, chorando no altar diante da menina morta no chão, enquanto a missa é celebrada para a menina falecida: *mandaron missas cantar (...)*.

Na quinta vinheta, durante a missa, a menina volta à vida, por um milagre da Virgem. O padre está com as mãos elevadas e muitas pessoas posicionam-se em torno da menina viva, ajudando a desenrolar as faixas que a prendiam (*...dos panos la desbolveron...*) e viram que o braço estava separado da virilha. Em destaque, num plano mais elevado, encontra-se a imagem da Virgem com o Menino sobre o altar ornado. Na sexta e última vinheta, após a realização do milagre, os romeiros, os padres e a mãe da menina estão agradecendo e louvando a Virgem de Terena, ofertando dons à Rainha perfeita de toda bondade: *loaron a Virgen pura*.

O ilustrador da *Cantiga 224*, diferentemente da ilustração anterior, dá ênfase ao espaço externo, destacando o movimento dos personagens ao caminho de Beja a Terena. As cores são fortes, variando entre o vermelho, o azul e o marrom das colunas do santuário e do interior da residência. O tom de vermelho está presente nas flores que contornam as vinhetas, bem como nas vestes da mãe da menina, nas roupas de cama e também nas vestes do Menino Jesus. O azul é empregado nas vestes dos personagens e da Virgem Maria. As cores destacadas na ilustração dão ênfase à santidade e ao poder atribuídos à Igreja e à Virgem Maria, que realiza os milagres: *A Reynna en que é comprida toda mesura, non é sen razon se faz miragre sobre natura*.

Vejamos, por fim, o milagre da ressurreição na *Cantiga 334*: *Como Santa Maria de Terena resorgiu uu ome que morrera de sandece e tornó-o são*⁶⁵.

⁶⁵ Como Santa Maria de Terena ressuscitou um homem que morrera enlouquecido, tornando-o são (CSM 334 – tradução nossa).

Composta por 9 estrofes, a última *Cantiga* das 12 dedicadas ao Santuário de Terena, narra o poder de Nosso Senhor à Virgem Maria para ressurgir dos mortos aqueles que são bons e que Nela confiam.

Essa cantiga apresenta uma mulher má que, para envenenar o esposo, tempera com ervas malignas o vinho. Oferece o veneno ao criado para que desse de beber ao seu amo.

A *Cantiga* narra o fato que ocorrera com um criado a quem o amo tentara salvar do mal de sua esposa, conforme observamos na primeira estrofe da *Cantiga*:

*E desto fez en Terena, ond' averedes sabor,
un miragr' a Virgen santa, Madre de Nostro Sennor,
que ouv[v]' ha vez guarido u mancebo lavrador
dun mui gran mal que a[via], que lle fezeran fazer (CSM 334).*

A esposa ao ver seu marido adoecer, querendo dele livrar-se preparou um vinho com ervas malignas e mandou que o criado desse de beber a seu amo, como narram os últimos versos da quarta estrofe: *E a moller com maldade enton vynno temperou; / con ervas, como o dêsse a seu marid' a beber*. Ao perceber o mal que provocaria aquela bebida ao bom homem, decidiu o criado provar o vinho e *foi log' enssandecer*. E durante um ano ficou paralisado e fora de si, segundo o que atestam a sétima e a oitava estrofes:

*O mancebo oyu a questo e foi logo sospeitar
que no vinno mal avia, e diz: "Pero me mandar
foi mia ama que llo dêsse a meu am', ant' eu provar
o quero." E pois provou-o e foi log' enssandecer.*

*E assy andou u ano tolleit' e fora de sem,
Que siira non avia. [...] (CSM, 334).*

Conforme narra a oitava estrofe, seus parentes o levaram de Santarém a Terena e, ao longo do caminho, o criado faleceu. Levando-o diretamente, a Terena, na nona estrofe, milagrosamente recupera a vida pelo poder de Maria, que protege e abençoa todos os que nela confiam: *posérono log' y ant' o altar da mui nobre Virgen*.

Depreendemos desses exemplos que relatam os milagres de ressurreição, realizados no Santuário de Terena, que a fé inabalável na Virgem amenizava os sofrimentos de uma sociedade extremamente carente e necessitada de combater o mal e recuperar-se das doenças físicas e espirituais.

2. Cura de raiva

Ao longo da Idade Média, com a precariedade da medicina, era comum o relato de enfermidades que os médicos consideravam incuráveis como as doenças mentais, especificamente a raiva. Na cura dos males do corpo e da alma, a intervenção de Maria era essencial. As cantigas de número 223; 275 e 319 relatam esse tipo de doença e a cura pela fé no poder da Virgem Maria.

A cantiga 223 é a menor das 12 *Cantigas*, que se refere ao Santuário de Terena: *Esta é como Santa Maria sãou uu ome bõo que coitava morrer de raivia*⁶⁶. Composta por 5 estrofes, exalta um milagre ocorrido no Santuário de Terena, a Virgem curou um homem bom que estava atcado da doença da raiva. (*Todos-los coitados que querem saúde/ demanden a Virgen e a ssa ver[tude].*)

O trovador exalta Terena, considerando como referência de grandes milagres realizados pela Virgem Maria, em seu santuário. No primeiro verso, há uma exaltação a Terena: “De todas as terras vêm pessoas aí / E aí foram, a Virgem quis assim / que logo ficaram sãos; e como aprendi/ antes já faziam os seus ataúdes”:

*De todas-las terras gentes veen y.
E pois y foron, quis a Virgen assy
que foi logo sã; e, com' aprendi,
já ll' ante fazian os seus ataúdes (CSM 223)*

Compreende-se que, nessa estrofe, o trovador teve a intenção de ressaltar, primeiramente, o Santuário (*gentes veen y. / E pois y foron*), devido ao grande número de romeiros, que faziam os seus próprios caixões. A referência às “gentes” de outras terras atribuímos ao fato do início das transações comerciais no século

⁶⁶ Esta é como Santa Maria salvou um homem bom que estava morrendo por ter a doença da raiva (CSM 223 – tradução nossa).

XIII. Portanto, da segunda à quinta estrofe, o texto poético relata o milagre da cura do bom homem, que sofria de raiva. O trovador explica que a Virgem dá saúde e vida para quem a procura de coração e, nos dois últimos versos, revela o milagre,

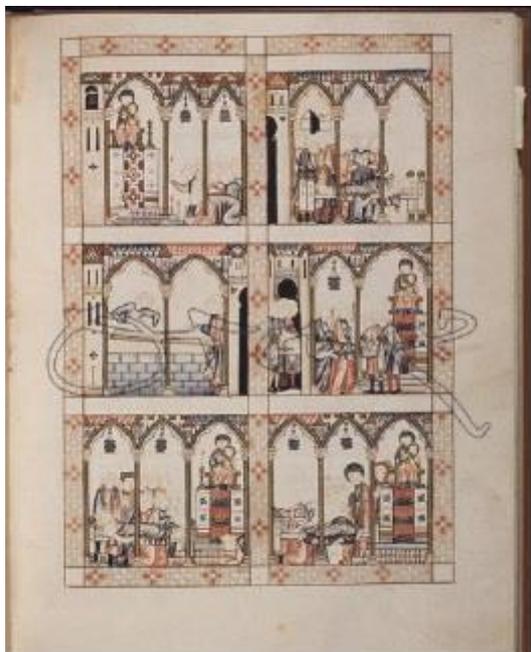


Figura 8 – CSM 223

[...] e *desto quer' eu contar / un mui bom miragre, assi Deus m' ajude*. Maria salva da morte Dom Mateus, um homem bom acometido de raiva. Seus parentes levaram-no ao Santuário de Terena, pois sabiam dos milagres realizados no santuário dedicado à Nossa Senhora.

A iluminura da cantiga 223 é composta de seis vinhetas que narram, de acordo com o texto poético, a cura de Dom Mateus, que vivia em Entremoz e que sofria de raiva. As duas primeiras vinhetas correspondem ao conteúdo expresso na narrativa da *Cantiga*: a Virgem Maria dá

saúde a quem a procura de coração, curando os males do corpo. A segunda vinheta, no entanto, ressalta a presença do povo que viaja a Terena e, aos pés da Virgem, suplica a graça da cura das doenças. A partir da terceira vinheta, observamos que o miniaturista se refere ao tema da *Cantiga*: o milagre operado pela Virgem, em Terena, a um homem bom, Don Mateus. Nessa vinheta, está registrado o conteúdo das estrofes quatro e cinco da *Cantiga*: o tempo que Dom Mateus estava preso em seu leito e a certeza de sua morte. Seus parentes, embora tivessem certeza de sua morte, levaram-no ao santuário de Terena, aos pés da Virgem Maria. As duas últimas vinhetas, cujas cenas não são narradas na *Cantiga*, dão destaque ao milagre operado pela Virgem, completando, ampliando-o.

Vale esclarecer que o ilustrador destaca o interior do santuário de Terena, situado no Cabo de Monsarraz. Utiliza cores neutras no fundo claro, incluindo os lustres pendidos do teto, próximos ao altar. No destaque, bem ao centro, estão Maria e o Menino Jesus no altar ornado com paramentos e castiçais vistosos. As seis vinhetas apresentam colunas gregas e motivos árabes, sustentando os arcos. Justifica-se a influência mourisca pela localização da corte de D. Alfonso X, na

cidade de Sevilha. Ao fundo de cada vinheta, na parte superior, entre os arcos, visualizam-se a cidade, os telhados e as torres das casas da região.

No que se refere às cores, há predominância do azul nos tijolos do ataúde, nas vestes das personagens e em especial nas vestes de Maria, destacando sua santidade. O tom do vermelho alaranjado das flores, presente na maioria das vinhetas e nas vestes do Menino Jesus simboliza os poderes da Igreja e da Corte. O destaque das cores nas imagens reitera a santidade e a divindade da Virgem Maria, que restitui as bênçãos de saúde do corpo e da alma aos seus fiéis.

Outro texto que trata da cura da raiva é a cantiga 275 doença muito comum no século XIII e que afetava inúmeras pessoas. Trata-se agora de dois frades que foram curados no santuário de Terena: *Como Santa Maria de Terena guariu do[us] freyres do espital que raviavam*⁶⁷.

Nos versos da cantiga, Terena é apresentada como local de peregrinação e cura dos fiéis. Composta de 12 estrofes, o trovador narra o caso de dois frades, da ordem do Hospital de Moura, atacados pela raiva, doença contagiosa, típica do século XIII, *se fillavam a morder como can bravo que guarda seu curral*.

Na quarta estrofe, os doentes foram levados a Terena, para buscar a cura pela fé na Virgem Maria. Não conheciam ou não havia outro conselho melhor para a gravidade do mal que os acometiam: *que logar éste de mui gran devoçon*. Na quinta, sexta e sétima estrofes há uma surpreendente revelação: ao passarem com os frades doentes pelo rio de Aguadiana (*entrant' a Portugal*), um deles avista ao longe Terena, que ficava em um vale, pela fé sentiu-se livre da raiva e ordenou que o soltassem, pois havia avistado Santa Maria:

*E levando-os ambos a grand' affan,
que cada uun mordía come can,
passaron con eles un rio muy gran
d' Aguardiana, entrand' a Portugal.*

*E o primeiro deles mentes parou
de cima dun outeiro u assomou,
des i mui longe ante ssi devisou
a Terena que jaz em meo dun val.*

*E disse logo como vos eu direy:
“soltade-me, ca já eu ravia non ey,*

⁶⁷ Como Santa Maria de Terena salvou dois frades da ordem do Hospital, que estavam acometidos de raiva (CSM 275 – tradução nossa).

*ca vejo Santa Maria, e bem sey
que ela me guaríu mui bem deste mal. (CSM, 275).*

Ambos foram curados e ficaram gratos pela cura. Dirigiram-se a Terena para cumprirem a promessa em romaria, conforme a décima estrofe: *e porque os guarir fora a Virgen, deron y por sinal. A décima segunda estrofe encerra a cantiga, relatando que muitos outros milagres aconteceram e que a Senhora muito nobre e de muito grande apreço, senpr' acorre com seu bem e non fal. O trovador encerra a cantiga, repetindo o estribilho e ressaltando o poder da Virgem, que protege os seus do fogo infernal e das doenças do corpo. Reitera, assim, a imagem típica do século XIII.*

Nessa cantiga, além da cura da raiva, os versos tratam da temática da fé das pessoas. No século XIII, por influência ou não da Igreja Católica, muitas pessoas eram místicas e acreditavam que a natureza divina sofria as intervenções tanto por obra de Deus quanto por influência do demônio e que as doenças eram atribuídas ao pecado e ao afastamento de Deus. Por isso, os males do corpo e da alma eram causados pelos pecados cometidos pelo homem afastado de Deus e a cura milagrosa era exclusivamente pela fé.

As imagens que compõem a iluminura da cantiga 275, assim como os versos, narram como Santa Maria de Terena curou dois soldados que contraíram raiva: *A que nos guarda do gran fog' infernal sãar-nos pode de gran ravia mortal*⁶⁸;

Composta por doze vinhetas, diferentemente das demais, representam o conteúdo expresso nas doze estrofes da cantiga. As quatro primeiras vinhetas correspondem ao teor do argumento: *Como Santa Maria de Terena guaríu do[us] freyres do Espital que raviavam. Já a quinta vinheta ilustra a viagem a Terena, descrita na quarta e início da quinta estrofes: E a Terena os levaron enton (...). A sexta vinheta, última da primeira página da ilustração, a imagem retrata os dois últimos versos da quinta estrofe: (...) passarón con eles um rio muy gran / d' Aguardiana, entrand' a Portugal, cena repetida da cantiga anterior.*

Para esse verso, o miniaturista desenhou um grande barco repleto de pessoas, navegando pelo grande rio de Aguardiana, entrando em Portugal.

⁶⁸ Aquela que nos guarda do grande fogo infernal, pode-nos salvar da grande raiva mortal (CSM 275 – tradução nossa).

Iniciando a descrição da ilustração da segunda página referente à cantiga 275, observamos, na sétima vinheta, a descrição do que é narrado na sexta estrofe: *E o primeiro deles mentes parou / de cima dun outeiro u assomou (...) a Terena (...)*. A oitava vinheta, na sequência das ilustrações, descreve o que é narrado na sétima estrofe, após o frade avistar Terena pediu que o soltasse das cordas, porque já se sentia curado só de ter avistado, de longe, Santa Maria. Nessa visão, há um homem prostrado diante do altar da Virgem Maria, acendendo uma vela como forma de agradecimento.



Figura 9 – CSM: 275

Figura 10 – CSM: 275

Na sequência, a nona vinheta descreve o que narram as estrofes oito e nove, quando o frade pede água para beber, em nome de Deus, não apenas para saciar sua sede, mas, principalmente, para lavar os seus pecados. Dando continuidade às descrições, a décima vinheta descreve o que narra a décima estrofe da *Cantiga*, quando foram diretamente a Terena para cumprirem a romaria. A imagem descreve os frades prostrados diante da Virgem Maria, e todos os que acompanhavam a procissão. Por fim, encerrando as ilustrações dessa *Cantiga*, as vinhetas de número onze e doze descrevem o que narra a décima primeira estrofe da *Cantiga*, momento em que os frades oferecem seus bens e, diante do altar da Virgem, acendem suas velas em sinal de agradecimento pela cura recebida.

As ilustrações da *Cantiga 275* nos dão elementos de intensa clareza para a compreensão da narrativa. O ilustrador, nas 12 vinhetas, apresenta as personagens sempre em movimento, independente do ambiente em que estão inseridas. Nas quatro primeiras vinhetas de fundo neutro, observamos o interior do convento a que pertenciam os frades: colunas de influências grega e árabe na cor marrom; ao fundo, na parte superior, a representação dos telhados das casas, representando o início das cidades, além da predominância das vestes de cor escura das personagens.

Na quinta vinheta, apresentando o ambiente exterior, observamos a presença marcante da natureza. Há nessa vinheta, de fundo claro, a presença de árvores e flores, com destaque para os frades que seguem amarrados em direção ao Santuário de Terena, acometidos de raiva e que mordiam todos como cães raivosos.

Porém, na última vinheta, a sexta dessa primeira página de ilustração, ressaltamos a presença marcante do movimento do barco, no rio de Aguadiana, e o barqueiro que empurra a embarcação. O azul do mar e as ondas, o tom alaranjado das flores coloridas no canto inferior direito da vinheta e na veste de um dos personagens são as cores que representam a cena.

O espaço natural também está bem demarcado nas vinhetas de número sete e nove. Os frades estão vestidos com roupas escuras, que obedecem à Ordem a que eles pertencem. Essas cores contrastam-se com o tom claro e neutro da natureza, predominando o azul e o laranja, destacados nas bordas que iluminam as doze vinhetas.

Por fim, as vinhetas de número oito, dez, onze e doze retratam o interior do santuário de Terena. Colunas de tom marrom, representando as culturas grega e moura, está presente o turíbulo pendido do teto e, em destaque, a imagem da Virgem com o Menino Jesus, predominando as cores azul e alaranjado.

A *Cantiga 319* também aborda a cura da raiva pela Senhora de Terena: *Esta é como Santa Maria guarriu en Terena há manceba raviosa*⁶⁹. A raiva continua sendo o mote para os grandes feitos da Virgem, nessa cantiga composta por 16 estrofes, que narram os benefícios e os milagres realizados pela Virgem de Terena.

A *Cantiga* descreve a história de um homem que morava em Xerez, localizada além da cidade de Badalhoz, que muito confiava na Virgem e teve sua filha acometida de raiva:

⁶⁹ Esta é como Santa Maria curou uma criada da doença da raiva (*CSM 319* – tradução nossa).

*A alen Badallouz en Xerez morava
un ome que muito na Virgen fiava;
e ha ssa fila a que muit' amava
docceu de ravia, e foi tan ravisosa[...] (CSM 319).*

Conforme relata a sexta estrofe, tão forte era a doença que não conseguiam deixá-la presa ou amarrada. Nada resolvia o problema da menina nem ervas, nem encantamentos, nem a oração para outros santos de devoção. Tudo faziam pela recuperação dela, mas nenhum resultado conseguiam:

*[...] Que a non podian ter en prições,
nen valian ervas nem escantações,
nen aynda santos a que orações
fazian por ela, tant' era queixosa (CSM 319).*

Seus pais entristeceram, porque não tinham outro filho. Vendo que nada podiam fazer a não ser confiar na providência divina da Mãe de Deus, prometeram levar a menina a Terena, rogando a Virgem que restituísse a saúde à menina, ao longo do caminho e inúmeros elogios eram feitos à Virgem que a todos curaravam, conforme narram a nona e a décima estrofes.

*Foi desto sa madr'e levou-a correndo
daly a Terena, gran doo fazendo
e pela carreira ynd' assi dizendo:
"Virgen de Deus Madre santa preciosa,*

*Sobr' esta mia fila mostra ta vertude
que a ta mercee santa y ajude;
fonte de bondades, tu lle dá saúde,
ca mui bem [a] podes dar, Virgen fremosa." (CSM 319)*

Ao se aproximarem do santuário, a Virgem Maria curou a menina. Todos que ali estavam confirmavam sua imensa bondade, conforme os versos das estrofes treze e catorze:

[...] Madre de Deus, Virgen, saude lle dera

*tal que se sentia que ben sãa era.
A companna toda gran lediça fera
ouve deste ffeito e foi mui goyosa.*

*Ela diz: “Amigos, as sogas tallade,
ca ja saa soon pola piadade
de Santa Maria; ca da ssa bondade,
ao que a chama, é muit’ avondosa (CSM 319).*

Encerra-se a narrativa, contando a grande alegria que os pais tiveram ao ver a menina curada e, após a vigília, apresentaram os dons e as ofertas à Virgem. Ao retornarem à terra natal, contaram a todos os feitos da piedosa Mãe de Deus, conforme as estrofes quinze e dezesseis:

*Seu padr’ e sa madre gran prazer ouveron
quand’ a fila viron sãa, e fezeron
aly ssa vegia e offertas deron
quanto ss’ atreveron aa saborosa*

*Que é de Deus Madr’, e muito a loaron;
des i a ssa terra con ela tornaron
sãa e guarida, e da virgen contaron
que a ssa mercê non é duvidosa (CSM, 319).*

Ao abordar a temática da cura às doenças do corpo, a raiva, presente nas cantigas selecionadas, ficaram evidentes a fé e a devoção dos homens e mulheres do século XIII. Não só a devoção, bem como o misticismo do povo, que acreditava na força das ervas, dos encantamentos e nas orações aos santos. Porém, os doentes (o homem bom, os frades e a menina) só obtiveram a cura pela fé dos milagres da Virgem de Terena, Os elogios e súplicas das personagens (os pais e os preceptores dos frades) foram ouvidos pela Santa e o milagre da cura foi realizado. Comprovou-se, assim, os versos repetidos nas cantigas: quem acredita e invoca a Virgem, jamais fica desamparado e recebe a cura para o corpo a quem à Terena recorre.

Além da cura da raiva no santuário de Terena, há relato de curas diversas realizadas, também, por intervenção da Virgem Maria.

3. Curas Diversas

As *Cantigas* 198, 199, 283 e 333 relatam a cura de milagres diversos realizados no Santuário de Terena. Iniciemos pela *cantiga 198: Esta é Como Santa Maria fez fazer paz e que sse perdõassen us omees que sse querian matar us com outros ant' a as eigreja em Terena*⁷⁰.

Composta de 7 estrofes, a *Cantiga 198* traz à tona as consequências provocadas pelos pecados cometidos. De acordo com o estribilho, complementando o sentido do argumento, voltam-se ao demônio, encomendados por ele, todos os que por causa de seus pecados não respeitavam Santa Maria, matando-se uns aos outros: *muitas vezes volv' o demo as gentes por seus pecados, que non quer Santa Maria, pois lle son acomendado*. Este é o grande motivo que o trovador narra um milagre *mui fremoso* realizado pela Virgem de Terena e as pessoas que creem, ao ouvi-lo, o incluirão aos milagres preciosos.

Na cantiga, o demônio apresenta-se como principal motivo para a realização do mal. De acordo com a segunda estrofe, havia em Terena uma companhia de homens que faziam festa pelas conquistas de combate. Aproveitando-se daquela ocasião, o demônio plantou neles o sentimento de raiva, levando-os a lutarem uns contra os outros: *mais o demo, de mal cho, meteu ontr' eles tal sanna, que por sse matarem todos foron mui corrend' armados*.

No entanto, o caráter puro e nobre da Virgem não permitiu que os homens, que eram romeiros, fossem mortos ou feridos da luta às suas casas. Confirmam os versos:

*[...] mais a nobre Virgem pura
non quis, cujos romeus eran, que mortos nen sol chagados
Fossen da lid' a ssa casa,⁷¹ [...] (CSM 198)*

Ao fim da quarta estrofe, novamente, a Virgem Maria fez o bem prevalecer sobre o mal, tornando amigos aqueles que guerreavam entre si. Outros homens

⁷⁰ Esta é como Santa Maria fez vir a paz e se perdoassem os homens que queriam matar uns aos outros diante da igreja de Terena (*CSM 198* – tradução nossa).

⁷¹ Mas a nobre Virgem Pura, não quis que os romeiros voltassem da batalha para suas casas mortos ou feridos (*CSM 198* – tradução nossa).

saem em busca dos mortos para serem enterrados e os feridos para serem curados, mas só encontraram trajes masculinos e escudos golpeados. Tendo realizado o milagre, a Virgem não permitiu que achassem mortos e feridos: *non quiso Santa Maria, que neu tal achassen [...] ca non quis a mui comprida Reyn[n]ja Santa Maria; ca ela nunca obrida de valer aos que ama nen aos que son cuitados*⁷².

Ao fim da narrativa poética, na sétima estrofe, o trovador ressalta o louvor à Virgem daqueles que ouviram o milagre, rendendo-lhe graças e apresentando suas ofertas de dinheiro e gado como agradecimento pelo bem realizado, conforme o estribilho: só se rendem aos feitos do demônio aqueles que, por causa de seus pecados, não querem louvar Santa Maria:

*todos quantos lo oyron, e porende graças deron
grandes a Santa Maria; e pois ssa festa fezeron,
deron y de seus deiros e deles de seus gãados.
Muitas vezes volv' o demo as gentes por seus pecados,
que non quer Santa Maria, pois lhe son acomendados*⁷³ (CSM 198).

Depreende-se, assim, que o pecado sempre foi a causa de desavenças, mortes e lutas, levando os devotos, por consequência de suas faltas, a se afastarem da Virgem Santa. O demônio, aproveitando-se de tal situação, plantou o ódio naqueles que eram amigos e se tornaram inimigos, lutando uns contra os outros, levando-os à morte (*Muitas vezes volv' o demo as gentes por seus pecados, / que non quer Santa Maria, pois lhe son acomendados*). No entanto, a Virgem de Terena, que sempre proclamou a paz (*fez fazer paz*), não permitiu que seus romeiros se deixassem dominar pela imposição do demônio que desejava a morte pelas suas faltas e pecados cometidos. Fica a lição que Maria jamais se esquece de socorrer os atormentados pelo mal e que em seu Santuário se encontram para lhe render graças e ofertas.

Na *Cantiga 199, Como um peleiro, que non guardava as festas de Santa Maria, começou a lavrar no seu dia de março, e travessou-sse-lle a agulla na*

⁷² Não quis Santa Maria, a Rainha de bondade, que fossem mortos... Pois ela nunca deixa de socorrer aos que a ama e a ela recorrem (CSM 198 – tradução nossa).

⁷³ Porém, aquele milagre tiveram por muito grande e todos os que ali estavam louvaram e deram graças a Santa Maria, fazendo festa e doando dinheiro e gado. Muitas vezes se voltam ao demônio aqueles que não querem, por seus pecados, Santa Maria (CSM 198 – tradução nossa).

*garganta que a non podia deitar; e foi a Santa Maria de Terena e foi logo guarido*⁷⁴, como Santa Maria curou um peleiro de ofício que não guardava os dias santos dedicados à Virgem Maria.

Essa cantiga aborda de forma enfática o que acontece com aqueles que não rendem culto à Virgem Maria em seu dia de guarda. Composta por 9 estrofes, inicia narrando o fato que ocorrera com um peleiro na festa de Santa Maria, no mês de março, mais especificamente no dia 25, data comemorativa da Festa da Anunciação do Senhor, quando o Anjo Gabriel, segundo a narrativa bíblica, no evangelho de Lucas 1, 26-38, anunciou a Maria que conceberia e daria à luz ao Filho de Deus (BÍBLIA SAGRADA, 2002).

No estribilho da cantiga, o trovador apresenta Maria como plena de graça e perdão, em oposição ao mundo de males e desgraças: *Com' é o mund' avondado de maes e d'ocajões, assi é Santa Maria de graças e perdões*⁷⁵. No entanto, para que os fiéis alcancem as graças da Virgem Maria, deveriam praticar jejuns, súplicas e orações, especialmente, nos dias santos a ela dedicados, prestando-lhe culto.

A narrativa poética da cantiga apresenta como personagem principal um peleiro que, de acordo com o trovador, nunca guardava as festas de Santa Maria: [...] *que da Madre de Deus santa nunca as festas guardava*. Por não respeitar o dia santo de guarda, o demônio aproveitou-se da situação e fez com que o peleiro engolissem a agulha que usava em seu labor, atravessando-lhe a garganta. Na certeza de que morreria, pois remédio algum lhe valia, mandou que o levassem diretamente a Virgem de Terena, oferecendo-lhe ofertas e dons:

*E pois el parou [y] mentes e viu que assi morria,
e física que fezesse nulla prol non lle fazia,
mandou-sse levar tan toste dereit' a Santa Maria
de Terena, prometendo-lle sas ofertas e dões (CSM 199).*

⁷⁴ Como um peleiro que não guardava as festas de Santa Maria, começou a trabalhar na festa de março, atravessando-lhe a agulha na garganta que não podia deitar; indo à Santa Maria de Terena foi curado (CSM 199 – tradução nossa).

⁷⁵ Assim como o mundo é cheio de maldades e sofrimentos, também Santa Maria é de graças e perdões (CSM 199 - tradução nossa).

Caracterizada como gloriosa, ao ter o peleiro diante de seu altar em Terena, fez com que a agulha fosse lançada fora, envolta em um pedaço de carne e todos os que ali estavam “deron grandes beijões”, como nos relata a oitava estrofe:

*Que fezesse por saca-la; ca u jazia dormindo,
a Virgen mui groriosa lla fez deitar, e tossindo,
envolta en há peça de carn'. E esto oyndo
as gentes que y estavam deron grandes beijões. (CSM 199).*

Na última estrofe, a Virgem é consagrada como Rainha, mediadora entre o céu e a terra, socorrendo os aflitos e perdoando todos os que erram, além de guardá-los das tentações do demônio: *Aa beita Reynna, que em ceo e em terra acorre aos coitados e perdõa a quem ll' erra [...]*. De forma especial, livra-os da tentação de não prestar-lhe culto nos dias santos de guarda. E finaliza, repetindo o estribilho que reitera a graça e o perdão advindos da gloriosa Virgem de Terena.

Das cantigas dedicadas ao Santuário de Terena, essa é a primeira que o trovador expõe explicitamente o culto à Virgem em um espaço determinado e as consequências causadas para quem não guarda os dias a ela dedicados, não lhe prestando culto.

Os milagres realizados conferem a fama regional do santuário de Terena, porém a cantiga 283 revela certa rivalidade entre o santuário e outras igrejas da região.

A cantiga 283 narra um fato ocorrido próximo à festa de Nossa Senhora Rainha, que pelo calendário litúrgico católico acontece no dia 22 do mês de agosto: *Como Santa Maria de Terena sãou um clérigo da boca que se lhe [torçera] mui feramente*⁷⁶.

O texto poético relata, na primeira estrofe, um grande milagre da Virgem de Terena, registrado por Alfonso X, em favor dos fiés que, devotamente, se aproximam de seu altar:

*[...] un gran miragre que achey
que fez a Madre do gran Rey*

⁷⁶ Como Santa Maria de Terena salvou um clérigo (padre) da boca que entortada de forma feroz (CSM 283 – tradução nossa).

*en Terena, e mui bem sey
que outros y, com' apres' ey,
fez muitos e faz cada dia
aos que os van buscar y*⁷⁷ (CSM 283).

Em suas estrofes, o trovador narra o que ocorrera com um sacerdote que morava próximo do santuário da Virgem de Terena, e na data da Festa de Nossa Senhora Rainha, que ocorria no mês de agosto, quis pregar com soberba às pessoas que *gran folia será* se para lá forem sem servir ou oferecer seus dons, excomungando todos os que fossem para Terena. No entanto, no momento em que ia pregar às pessoas presentes, sua boca entortou de forma que não pode falar, nem cantar a missa, como narram os últimos versos da quarta estrofe e os primeiros versos da quinta estrofe:

*[...] E u esto dizer queria,
Torceu-xe-ll' a boca, assi
Que nulla cousa non falou
nena missa non ar cantou; [...]* (CSM 283).

As pessoas que o estavam ouvindo, assustadas, com o que havia acontecido com o clérigo, começaram a louvar a Virgem, como nos relata a sexta estrofe:

*[...] Enton todos de coração
loaron muit' a que nos guia
e temérona mais des y*" (CSM 283).

O clérigo, ao tomar consciência do que ocorrera e ao se arrepender de seu erro, foi curado pela Virgem, que lhe mostrou e a todos que quem com soberba se aproximam da Virgem faz mal a si mesmo.

A temática da cura de doenças e males, bem como a da soberba retratam a vida, os costumes e a fé em milagres da sociedade medieval. Enquanto a soberba,

⁷⁷ [...] um grande milagre que achei / o qual realizou a grande Mãe do Rei em Terena / e muito bem sei que ali fez muitos outros e a cada dia fará mais aos que para lá forem buscá-la (CSM 283 – tradução nossa).

tema principal da cantiga 283, impede que os filhos se aproximem da Mãe de Deus, a cura realizada nas festas em sua devoção, reaproxima de forma fervorosa todos os que peregrinavam com fé e devoção a Terena.

Vale a pena relembrar o mote da Cantiga 197, que assim afirma: se tem o demônio poder de fazer mal maior, poder de fazer o bem aos seus filhos e filhas tem a Virgem Maria, pois não há mal que possa interferir nas suas boas ações.

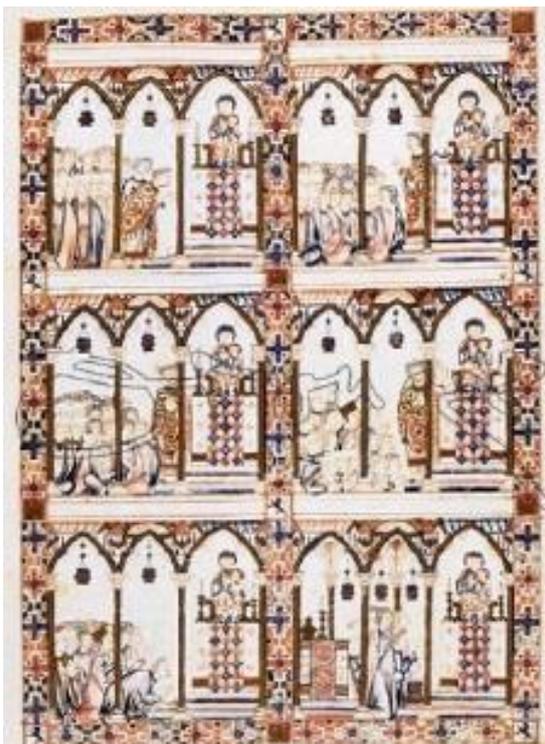


Figura 11 – CSM: 283

A iluminura da cantiga 283 é constituída de seis vinhetas sequenciais, detalhando os acontecimentos narrados pela cantiga. Toda a narrativa visual ocorre no interior da igreja. O ilustrador inicia a iluminação pela segunda estrofe em que se observa o clérigo reverenciando a imagem da Virgem Maria sobre o altar.

Na segunda vinheta, observamos uma relação intrínseca com as estrofes dois e três da cantiga em que o clérigo, com soberba diante da Virgem Maria, prega aos que estão ouvindo, ameaçando excomungar quem não ofertasse dons em sua igreja, e os fizesse em Terena: (...) *excomungaria / quantos alá*

fossen daqui.

A terceira e quarta vinhetas ilustram o que é narrado nas estrofes quatro e cinco, quando a boca do clérigo se torceu, que nem missa e nem coisa alguma pode falar, entortando-lhe, também, as mãos e os pés. Nas vinhetas cinco e seis, o ilustrador, refere-se às estrofes seis e sete, quando o clérigo brada por perdão “como uma cabra” e sente-se curado. Completa as vinhetas com a cena de louvor à Virgem Maria.

Repete-se a predominância das cores azul e laranja nas vestes e no contorno a vinhetas nas flores e cruces. Do mesmo modo, a influência das culturas grega e árabe nas colunas do santuário, as luminárias no teto do templo e os telhados das casas, ao fundo da vinheta.

Além do destaque que é dado à imagem da Virgem Maria e do Menino Jesus, damos ênfase a um elemento que não aparece nas demais ilustrações: o altar da celebração paramentado e separado do que está a Virgem Maria, lembrando que o milagre ocorrera enquanto o clérigo celebrava a missa.

Reafirmamos que com a leitura das cantigas ficou confirmado que as doenças do corpo, em especial a raiva, eram constantes no contexto medieval.

Não é apenas nos homens e mulheres que a Virgem de Terena operou milagres. Há, também, o relato de milagres realizados em Terena aos animais, conforme relata a cantiga 228.

4. Cura de Animal

A cantiga 228 relata a cura de um burro aleijado pela Virgem de Terrena: *Como um ome bõo avia un muu tolleito de todo-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*⁷⁸.

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

Composta por 9 estrofes, a cantiga descreve a compaixão e a bondade da Virgem que não se esquece de nenhuma de suas criaturas, revelando sua piedade na cura de um burro. A narrativa poética relata que a humildade do animal e sua caminhada até o santuário de Terena tocaram o coração da Virgem Maria. Ao se aproximar, o burro ajoelhou-se diante 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*⁷⁹, [...]”.

A terceira estrofe da *Cantiga* nos revela o sentimento de dor que o animal aleijado causava ao seu dono, *ome bõo*. Nos versos, ele dá ordem que o seu criado mate o burro, mas, mesmo sofrendo, o burro ouve a ordem e, apesar de sua dor, andou em direção ao santuário para se apresentar à Virgem de Terena:

⁷⁸ Como um homem bom, que possuía um burro aleijado das quatro patas, ordenara o seu empregado esfolar o animal. Quando fora realizar o mandado, o burro levantou-se são e foi para a igreja (CSM 228 - tradução nossa).

⁷⁹ Mostrando grande humildade, diante do altar colocou-se de joelhos (CSM 228 – tradução nossa).

*Quand' aquesto 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 (CSM 228).*

Monteiro de Castro (2006) explica que toda a natureza foi feita por Deus para os homens e para o trabalho humano. Dom Alfonso X relata a cura desse burro, apesar de os animais não serem personagens das *Cantigas de Santa Maria*, mas para demonstrar que os animais conviviam na casa de seus donos pela sua utilidade na vida das pessoas da época, 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 as pessoas quando souberam o milagre da cura a 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 estavan,
e adur o connoscian, / pero o muito catavan,
senon pola coor dele / em que sse bem acordavan;
mas sacó-os desta dulta / a Virgen por caridade (CSM 228).*

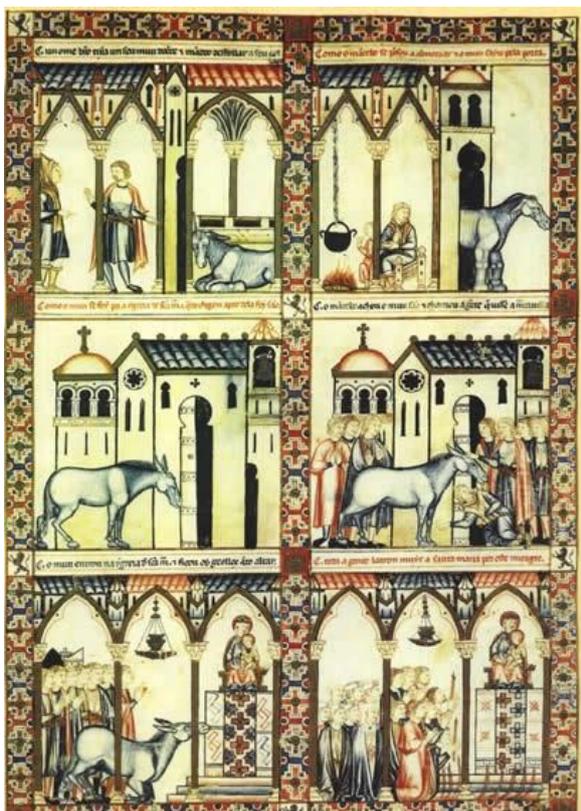


Figura 12 – CSM 228

Ao encerrar a cantiga, retomamos o refrão que reforça a bondade e a piedade da Virgem Maria pela sua compaixão divina e amor pelas criaturas: *Tant' é grand' a as mercee / da Virgen e as bondade, que sequer nas be[s] chás mudas / demostra as piadade (CSM 228)*. Toda rica natureza foi feita por Deus para os homens.

Por conseguinte, se a natureza é obra divina, por mais que nos pareça estranho o relato dessa cura, depreendemos que os animais também são 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 do burro aleijado: *Tanto é grande a compaixão da Virgem e sua bondade que ainda que a animais aleijados demonstra piedade*. Constituída por seis vinhetas sequenciais, detalham os acontecimentos narrados na cantiga. A primeira vinheta ilustra o animal deitado no estábulo de seu dono, porque não conseguia ficar em pé sozinho. Há também a presença de dois homens conversando. A segunda vinheta, na sequência da narrativa poética, temos a imagem do burro e do criado que, de acordo com os versos, já recebera a ordem do patrão para ferir o animal até a morte. Percebendo a ordem de seu dono, o burro se levanta, mesmo fraco e cansado, dirige-se à Igreja: *...foi-ss' o muu levantando (...) indo fraqu' e mui canssado (...)*.

Na terceira vinheta, bem ao centro, o burro se encontra diante da igreja de Terena. O iluminador apresenta detalhes de expressiva riqueza como a cúpula com o crucifixo no alto, a torre, as portas, as janelas e a rosácea do Santuário de Terena. Na quarta vinheta, a figura do burro é retomada já curado de seus aleijões e caminhando sem dificuldades, em frente à igreja: *(...) vej' ora são / andar e muit' escorreito; (...)* Nessa quarta vinheta, as pessoas estão ao lado do burro, admirando-o. Podemos observar que uma delas está ajoelhada, diante do milagre da cura. Na quinta e sexta vinhetas, o ilustrador nos coloca no interior do Santuário. Um grupo de pessoas está com as mãos postas e o animal ajoelhado, dirigindo, todos, o olhar para o altar da Virgem Maria, com o Menino Jesus ao colo: *(...) E ben ant' o antar logo / ouv' os geolhos ficados (...)*. Na última vinheta, para encerrar a iluminura, o animal está ausente e o grupo de fieis aumentado. Todos estão com as mãos postas e outros ajoelhados diante do altar da Virgem rendendo-lhe suas orações e louvores à sua santidade: *e muitos loores dados foron a Santa Maria, comprida de santidade*.

As imagens são ilustradas com muita riqueza de detalhes. O artista usou cores claras, iluminando todas as vinhetas com um tom azulado, com exceção dos telhados que pintou de cinza escuro. No interior do Santuário, nas abóbadas observamos uma luz constante, exceptuando-se os lustres (ou turíbulos), que são pretos. Nas roupas das personagens, nos crucifixos e no contorno de toda a iluminura dominam as cores azul e vermelho claro. Ao fundo da primeira, segunda, quinta e sexta vinhetas, estão os telhados das casas, completando o cenário.

A última das cantigas dedicadas à Virgem de Terena, ela salva a vida de um devoto que fora, injustamente, acusado de tirar a vida de sua própria esposa.

5. Salvação da vida

Das 12 *Cantigas* de Alfonso X dedicadas ao Santuário de Terena, a de número 213 é a maior. Composta por 20 estrofes, narra a história de um homem bom que fora, injustamente, acusado de matar a própria esposa: *Como Santa Maria livrou u ome bõ en Terena da mão de seus emigos que o querian matar a torto, porque ll' apõyan que matara a ssa moller*⁸⁰.

Diferentemente das demais cantigas analisadas, a Virgem Maria, para livrar seu fiel servo da mão dos inimigos, faz com que o demônio personifique o *ome bõ* e engane a todos os que o perseguiram. Além disso, é a primeira cantiga, das doze dedicadas à Senhora de Terena, que Dom Alfonso X apresenta o adultério da esposa como motivo para a realização do milagre, considerando que o marido fora apontado como culpado da morte da mulher adúltera.

O estribilho apresenta Maria como *a Sennor mui verdadeira*. E complementa que quem a ela serve, é guardado de todos os males, principalmente quando as pessoas são injustiçadas.

A cantiga narra que em Elvas, cidade do Alentejo, havia um homem chamado de Dom Tome que era casado com uma mulher que julgava ser boa e salva. Ele era devoto a Santa Maria, *sobre tod' outra cousa amava Santa Maria*. Porém, havia cometido um grande erro, porque sua mulher, *amava mui mais a outros ca non a el[e] amava, e poren quando podia era-lle mui torticeyra* (perversa), pois amava mais outros homens do que o seu marido que era um homem bom (*u ome bõ*).

Certo dia, saindo o marido para o trabalho, e achando-se a mulher sem marido, fez “como moller maa”, e com outros homens fora se encontrar. Porém, naquela noite, acharam-na morta e ferida por facadas. Seus parentes, desconfiados de que o marido a matara, armaram uma emboscada para capturá-lo, de acordo com as estrofes cinco e seis:

⁸⁰ Como Santa Maria livrou um homem bom em Terena da mão de seus inimigos que o queriam matar injustamente, pois afirmavam que matara sua mulher (*CSM 213* – tradução nossa).

*Ela fazendo tal vida, ha noite a acharon
morta e acuitelada; e seus parentes chegaram,
e pois que a morta viron, no marido sospeitaron
que a matara a furto e sse fora ssa carreira.*

*Daquest' o marido dela sol non sabia mandado;
e quando chegou a Elvas, foi logo desafiado
dos parentes dela todos, e sen esto recadado
o ouvera o alcayde; mas fogiu aa fronteira (CSM 213).*

Em continuidade à narrativa poética, o homem bom foi à igreja de Terena, conforme os versos da nona estrofe e deitou-se diante o altar da Virgem, rogando-lhe que não o deixasse morrer, injustamente: *Sennor, tu que es dos santos espello e lumeira (...) a Sennor mui verdadeira, de toda cousa o guarda que lle ponnan mentireira (...).*

*[Ele, pois foi na eigreja, deitou-ss' enton mui festo
ant' o seu altar e disse: "Madre do Vell' e Meno,
que te does dos coitados, doe-te de mi mesquo,
Sennor, tu que es dos santos espello e lumeira;] (CSM 213)*

A partir da estrofe de número doze, julgando encontrar o homem bom em Terena, os homens seguiram para lá com a intenção de matá-lo, encontrando o demônio personificado na figura do homem bom, à margem da ribeira: *mas o dem' acharon en forma del na ribeira*. E um dos que o perseguiram, montado em seu cavalo tentou feri-lo com uma flecha. Mas, enganado pelo demônio, caiu com o cavalo na ribeira. Os demais, ao perceberem que haviam sido enganados pelo *dem' arteiro*, rogaram ao homem bom que o perdoassem, reconhecendo que a Virgem Maria é a Senhora de humildade plena, que nos dá passagem para o paraíso, “que é a vida duradeira”.

O trovador encerra essa longa narrativa, retomando o estribilho que afirma que quem serve à Virgem Maria é guardado por Ela de todos os males e injustiças, pois é a *Sennor mui verdadeira*.

Da leitura da cantiga, depreendemos que a temática é a justiça, sob o ponto de vista de que a Virgem Maria, Senhora da verdade, não permite que seus filhos sejam julgados de forma injusta pelos pecados cometidos por outros, principalmente,

o pecado do adultério tão condenado pela Igreja. Dessa forma, aquele homem que era bom e que fora enganado pela esposa, foi salvo pela graça da Virgem que o livrou dos seus inimigos que desejavam matá-lo e da injustiça de uma mentira e perversidade da esposa adúltera.

As *Cantigas de Santa Maria*, dedicadas ao Santuário de Terena, no Alentejo, representam de forma clara e convicta as transformações históricas, sociais e religiosas da sociedade medieval e sua fé na mediação, no perdão e nos milagres da Virgem Maria, que permanecem até os dias atuais. Além da espiritualidade e dos males da alma, também buscavam o alento e o socorro para os males que afligiam o corpo, a mente e a moral. Reportando-nos aos pressupostos de Dimas (1985) sobre a teoria do espaço, ficou evidente que o espaço é determinante ao desenvolvimento da ação, ou seja, para os, louvores, as orações e os milagres operados por intercessão da Virgem de Terena, o espaço sagrado do Santuário foi ideal e essencial.

Somente nesse espaço sagrado e com a fé inabalável das pessoas a Virgem de Terena, santa, sensível, compadecida e solidária, poderia interceder e salvar aqueles que suplicavam sua graça com o coração sincero, em procissão ou isoladamente, esperando pela solução de seus problemas, uma cura e um milagre. Sem dúvida, ela foi a escolhida e a louvada pelo Rei Sábio, Dom Alfonso X.

No próximo item, a construção do espaço sagrado e da paisagem se transferem para o Santuário de Évora, encerrando, assim, a leitura das cantigas dedicadas ao território português.

5.2. SANTUÁRIO DE ÉVORA

O segundo espaço sagrado é o de Évora, localizado na região do Alentejo, em Portugal. Embora de grande importância histórica, somente duas das 420 cantigas fazem referência ao espaço de Évora: as cantigas 322 e 338.

No reinado de Dom Alfonso X, o culto à Virgem Maria já estava disseminado no reino português. Porém, os milagres, que apareceram mais tarde, foram registrados, tardiamente, nas *Cantigas de Santa Maria*. Muitos dos textos poéticos, como as duas cantigas de Évora, não assinalam igrejas ou descrevem o milagre realizado nas proximidades de um santuário.

Das cantigas, destacam-se duas temáticas presentes nos textos poéticos, que se referem aos milagres realizados em Évora:

1. A ressurreição de um homem – cantiga 322, acompanhada de iluminura.
2. A cura de cegueira – cantiga 338, sem iluminura.

Composta por nove estrofes, a CSM 322 apresenta o seguinte argumento: *Como Santa Maria guariu uu ome en Evora que ouvera de morrer dun osso que se ll' atravessara na garganta*⁸¹, completando com o refrão: *A Virgen, que de Deus Madre / éste, Filla e criada, / d'acorrer os pecadores / sempr' está apparellada*⁸², a Virgem sempre está ao lado dos pecadores para socorrê-los.

De acordo com os versos do trovador, a Virgem não nos socorre em dia ou disposta a ouvir e proteger os fiéis (*Ca nos non acorr' en dia / sinaado nen en ora, / mais sempre en todo tempo*).

A cantiga narra um grande milagre realizado em Évora, onde morava um homem que muito confiava na Virgem e confiava diariamente em sua proteção:

*[...] E de tal razon com' esta / vos direi, se m'ascuitades,
un gran miragre que fezo / esta Sennor muit' onrrada.*

*En Evora foi un ome / que ena Virgen fiava
muyto e que cada dia / a ela s'acomendava [...] (CSM 322)*

Certa noite, estando em casa ceando, quase morreu (*e aveo-ll' hua noite / en sa casa, u ceava, / que ouver' a seer morto / a desora, sen tardada*). O homem comia grandes pedaços de coelho assado e um osso atravessou-lhe a garganta, sufocando-o.

*Ca el gran comedor era / e metia os bocados
muit' ameude na boca, / grandes e desmesurados;
e aa noite ceava / duus cõellos assados,
atravessou-xe-ll' un osso / na garganta (CSM 322).*

⁸¹ Como Santa Maria salvou um homem, em Évora, que havia morrido por causa de um osso que lhe atravessara a garganta (CSM 322 – tradução nossa).

⁸² A Virgem que Deus é Mãe, Filha e Criatura, para socorrer os pecadores sempre está aparelhada (CSM 322 – tradução nossa).

Em pouco tempo, ficou tão inchado, perdendo o folêgo e não conseguia mais falar (*assi que en pouca d'ora * / o ouve tan fort' inchado / que folego non podia / coller nen ar falar nada*).

Ficou, assim, durante muito tempo (*Assi esteve gran tempo*), até o mês de agosto, na festa da Virgem Maria (*fasta que chegou a festa / da Virgem Santa Maria*)⁸³. Durante a festa, levaram-no ao altar da Virgem, colocando-o aos pés da imagem para que ela o visse e o curasse (*Enton todos seus parentes / e amigos o fillaron / e aa igreja desta / [...] ant' o altar o levaron*).

Enquanto cantavam a missa (*Quand' a missa já dizian*), o homem foi tomado de forte tosse (*filló-o tosse tan forte*), que todos pensaram que morreria, porém, ao

tossir ele expeliu o osso que ficara preso na sua garganta: *Mas guisou que en tos[s]indo / lle fez deitar manteente / aquel osso pela boca*. Todos os os presentes assistiram o milagre e passaram a agradecer e a louvar, grandemente a Santa Maria: *e tan toste / loores de bõa mente / deron a Santa Maria*.

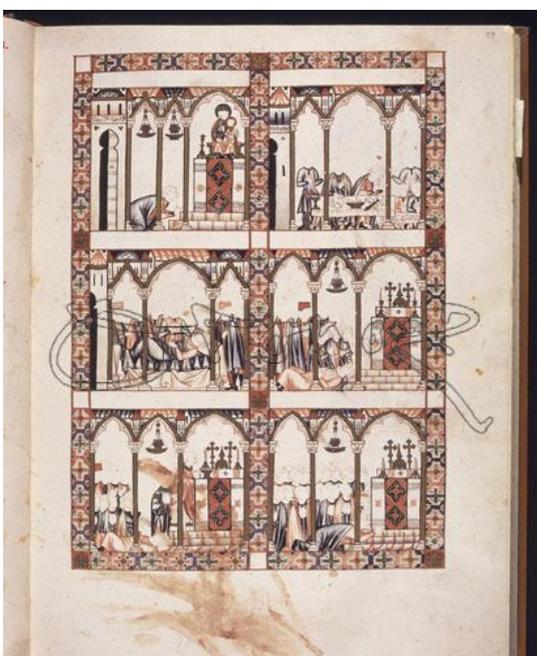


Figura 13 – CSM 322

vinheta, o homem se encontra no interior do santuário, ajoelhado diante do altar da Virgem, em atitude de humildade e oração. Sobre o altar ornado com formas triangulares nas cores vermelho e azul, os castiçais, que indiciam o momento da missa cantada.

Na segunda vinheta, seguindo a narrativa poética, o homem está ceiado em sua casa, momento em que o osso do coelho assado atravessa-lhe a garganta, engasgando-o. Completando a vinheta, o ilustrador coloca uma mesa grande e farta de alimentos e, além do homem de Évora, há mais três pessoas. Ao fundo, estão os telhados das casas, representando a vila.

⁸³ Provavelmente, trata-se da Festa de Nossa Senhora Rainha, a qual se comemora no dia 22 de agosto.

A terceira e quarta vinhetas, representam uma única cena. Na primeira, ainda no interior da casa, os amigos e parentes do homem, carregam-no em direção ao santuário da Virgem. A quarta vinheta representa a sua chegada ao santuário, sendo deitado diante dos pés do altar (*ant' o altar o deitaron*). A imagem da Virgem está ausente do altar para dar lugar aos preparativos para a missa: dois crucifixos, castiçais e algumas pessoas à espera da celebração. No teto, observa-se o turíbulo que se repete até a última vinheta da iluminura.

Na quinta vinheta, a missa já está sendo celebrada. O padre está voltado para os fiéis e o homem de Évora, deitado ao chão, próximo do altar. De acordo com a narrativa poética, na sexta vinheta, o milagre é realizado por intermédio da Virgem Maria, quando o homem tossiu muito forte, expelindo o osso que o sufocava na garganta. Após a realização do milagre todos levantam os braços em agradecimento e louvor à Virgem, no santuário de Évora, incluindo o homem que continua deitado, agradecendo pelo milagre recebido. Predominam, nessa iluminura, as cores terrosas, o vermelho e o azul, com destaque à luz dos arcos tanto na casa quanto do interior do santuário

A cantiga seguinte, CSM 338, apresenta a cura de um homem cego, em Évora.

Composta por sete estrofes, a CSM 338 tem como argumento, *Como Santa Maria guareceu na cidade de Evora uu ome que era cego*⁸⁴, completando com o refrão: *Muitos que pelos pe*cados / que fazem perden o lume / guarece Santa Maria, / ca atal é seu costume*⁸⁵, ou seja, a Virgem cura aqueles que perdem a visão por causa de seus pecados.

Nessa cantiga, o trovador narra um milagre operado pela Virgem, em Évora, a um jovem que lavrava a sua propriedade. Um dia, enquanto arava a terra, o jovem sentiu os olhos se fecharem como se fossem presos por um visgo ou betume, tornando-se cego dos dois olhos:

*Onde ll' aveo un dia / a aquel manceb' andando
con seus bois ena arada / e mui de grado lavrando,
que cegou d'ambo-los ollos, / e foron-sse-ll' apertando
como se fossen apesos / con visco ou con betume (CSM 338).*

⁸⁴ Como Santa Maria curou, na cidade de Évora, um homem que era cego (CSM 338 – tradução nossa).

⁸⁵ Como é de seu costume, Santa Maria cura muitos, que por seus pecados, perdem a visão (CSM 338 – tradução nossa).

Passado um ano, levaram-no à igreja de Santa Maria (*Pois ben a cabo do ano / foron aa grand' eigreija / que é de Santa Maria*). Naquele dia, as velas acesas provocaram um grande clarão (*Ena eigrej' aquel dia / ardián muitas candeas / que jaziam chama crara*) e o jovem voltou a enxergar.

Reafirmamos que a sociedade medieval do século XIII, em Portugal, apresentava muitos males físicos por doenças graves como a raiva, a cegueira e os acidentes como o engasgamento do homem de Évora. Além das doenças e acidentes, as pessoas também sofriam moralmente, o adultério era uma das principais causas das injustiças cometidas.

No próximo item, serão relatados os problemas das pessoas do território espanhol e seu espaço sagrado. Iniciaremos, com o espaço sagrado de Santa Maria do Porto, na Baía de Cádiz, ao sudoeste da Espanha.

5.3. SANTUÁRIO DE SANTA MARIA DO PORTO

O terceiro espaço sagrado a ser estudado é o Santuário de Santa Maria do Porto, localizado ao sudoeste da Espanha, mais precisamente na Baía de Cadiz.

Das narrativas de milagre, vinte e quatro são dedicadas à exaltação dos milagres, no santuário fundado por Dom Alfonso X, provavelmente, no ano de 1262. Com essa fundação, o Rei Sábio comprovou sua grande dedicação ao santuário, incorporando-o, de forma definitiva, à coroa de Castela e à sua trajetória política. Esse santuário fez parte de um audacioso projeto do rei, como a criação da Ordem Marítima de Santa Maria de Espanha e de um grande porto comercial, tendo em vista a sua privilegiada localização entre os mares Mediterrâneo e Atlântico. A cantiga 328 registra o fato: *“ontr’ambos dous mares, o grand’ e o que a terra parte per muitos logares, que chamm Mediterraneo”* (CSM 328).

As Cantigas dedicadas ao Santuário de Santa Maria do Porto tinham clara intenção de divulgação do local. O rei dedica a narrativa poética da cantiga 328 (o argumento) ao local do santuário, supostamente, escolhido pela Virgem Maria: *Esta é como Santa Maria fillou um logar pera si eno Reino de Sevilla e fez que lle chamassem Santa Maria do Porto*.

Das 24 cantigas dedicadas ao Santuário de Santa Maria do Porto, escolhemos o total de 10 textos. A partir da narrativa poética da CSM 328, encontramos as seguintes temáticas:

1. Construção da igreja – cantigas 356; 358; 364.
2. Milagres em que os beneficiários são o próprio Dom Alfonso X ou seus familiares – cantigas 366; 367.
3. Milagres operados em benefício dos romeiros que se dirigem ao Santuário de Santa Maria do Porto – cantigas: 357; 359; 368; 371; 378; 379; 381; 385; 391; 392 e 393.

Os manuscritos pesquisados na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) não possuem as iluminuras referentes aos textos do Santuário de Santa Maria do Porto, portanto, apresentaremos a leitura dos espaços sagrados e das paisagens apenas dos textos poéticos.

A primeira cantiga dedicada ao Santuário de Santa Maria do Porto CSM 328, registra em seu argumento: *Esta é como Santa Maria fillou un logar pera si eno reino de sevilla e fez que lle chamassen Santa Maria do Porto*⁸⁶. Essa cantiga apresenta a localização do Santuário dedicado a Santa Maria do Porto e reforça a ideia de que a Virgem Maria tem grande prazer em fazer com que seu nome seja divulgado em todos os lugares: *Sabor á Santa Maria, / de que Deus por nos foi nado, / que seu nome pela terras /seja sempre nomeado*⁸⁷.

A primeira estrofe, ampliando o que relata o argumento inicial, expressa o desejo da Virgem que o seu nome e o de seu Filho, sejam divulgados para o mundo todo. O trovador não se admira desse fato, mas refere-se a Maomé que, no exílio, teve o diabo antigo como seu advogado:

*Ca se ela quer que seja / o seu nom' e de seu Fillo
nomeado pelo mundo, / desto non me maravillo,
e corrudo del Mafomet / e deitado en eixillo
el o diab' antigo / que o fez seu avogado*⁸⁸ (CSM 328).

⁸⁶ Esta é como Santa Maria tomou para si um lugar no Reino de Sevilha e fez que ali chamassem Santa Maria do Porto (CSM 328 - tradução nossa).

⁸⁷ Desejo tem Santa Maria, que por Deus a nós foi dada, que seu nome seja sempre nomeado por toda a terra (CSM 328 – tradução nossa).

⁸⁸ Se daqui ela quer que seja o seu nome e o de seu Filho anunciado por todo o mundo, disto não me espanto, pois ela fez correr Maomé e deitou no exílio o inimigo antigo, fazendo do Rei celeste seu advogado (CSM 328 – tradução nossa).

Essa referência a Maomé, nos versos da cantiga, se justifica pelas guerras travadas entre cristãos e mouros, que ocuparam a Península Ibérica durante oito séculos. A herança dessa ocupação na Espanha está presente na arquitetura, nas artes, na culinária, principalmente, na região da Andaluzia.

Na segunda estrofe, o trovador declara que irá narrar um milagre realizado pela Virgem (*E desto mui gran miragre / a que éste Madr'e Filla / mostrou*), em um local próximo a Xerez, Alcanate, localizado no reino de Sevilha:

*E desto mui gran miragre / a que éste Madr' e Filla
mostrou, e mui saboroso / d'oyr a gran maravilla,
preto de Xerez, que éste / eno reino de Sevilla
un logar que Alcanate / soya seer chamado⁸⁹ (CSM 328).*

Alcanate era o nome de *El Puerto de Santa Maria*, ou Alcanatír, na época do al-Ándaluz. Alfonso X transformou a mesquita árabe em uma igreja para a Santa Maria do Porto, hoje, Nossa Senhora dos Milagres. O santuário foi fortificado e se transformou no Castelo de São Marcos, *El Castillito*.

A terceira estrofe descreve o local, assemelhando-o à terra prometida, tendo em vista a abundância de frutas, carnes, pescados e vinhos:

*Este logar jaz en terra / mui bõa e mui viçosa
de pan, de vynnno, de carne / e de fruta saborosa
e de pescad' e de caça; / ca de todo deleitosa
tant' é, que de dur seria / en un gran dia contado⁹⁰ (CSM 328).*

A importância que o Santuário de Santa Maria do Porto tem para o Rei Sábio é tão evidente que o território localiza-se em posição estratégica. O espaço encontra-se próximo ao oceano Atlântico, à entrada do Mar Mediterrâneo, conforme se observa por meio da narrativa descrita, na quarta estrofe:

⁸⁹ E sobre este um grande milagre a que é Mãe e Filha realizou. É muito bom ouvir sobre esta maravilha que realizou perto de Xerez, que pertence ao Reino de Sevilha, em um lugar que chamam de Alcanate (CSM 328 – tradução nossa).

⁹⁰ Este lugar está em uma terra muito boa e viçosa, farta de pão, de vinho, de carne e frutas saborosas, de pescado e de caças; por ser tão deleitosa é impossível apreciá-la em um único dia (CSM 328 – tradução nossa).

*Ca este logar é posto / ontr' ambos e dous mares,
o grand' e o que a terra / parte per muitos logares,
que chaman de Mediterran; / des i ambos e dous pares
s'ajuntan y com dous rios, / per que ést' o log' onrado⁹¹ (CSM 328).*

A quinta estrofe apresenta o nome dos dois rios que estão interligados à localização marítima presente na estrofe anterior: o Guadalquivir que, pela profundidade e quantidade de água, é navegável e o Guadalete que é responsável pela produção de pescado:

*Guadalquivir é uu deles, / que éste mui nobre rio
en que entran muitas aguas / e per que vem gran naviu;
o outro é Guadalete, / que corre de mui gran briu;
e en cada uu daquestes / á muito boo pescado⁹² (CSM 328).*

As características elogiosas do espaço e da paisagem marítima permitem a instalação e a presença de Dom Alfonso X e de toda a sua frota no território pertencente ao Santuário de Santa Maria do Porto, após uma grande batalha, conforme se observa na sexta e sétima estrofes: “*Ond' en este logar boo / foi pousar hua vegada el Rey Don Affonso, quando / sa frota ouv' enviada / que Cale britaron toda, [...] (CSM 328).*”

A partir da oitava estrofe, o trovador narra o motivo pelo qual o Rei Sábio e sua tropa ali se instalaram. O porto está localizado na região de Sevilha, que era ocupada pelos mouros. Há uma preocupação do monarca para que seja realizada a mudança do nome do local. A escolha do local e do nome revelam a preocupação de cristianização do espaço ao ponto do monarca ordenar, na décima estrofe, que os seus súditos fossem de casa em casa escutando os moradores e, aqueles que não aceitassem a mudança do nome, fossem açoitados:

El Rei [...]

⁹¹ Este lugar é muito afamado porque situa-se entre dois mares: o grande, (isto é, o Oceano Atlântico) e o que divide a terra em muitos lugares, o qual chamam de Mediterrâneo; além disso, a eles se juntam dois grandes rios (CSM 328 – tradução nossa).

⁹² O Guadalquivir é um deles, que é rio muito nobre, onde entram muitas águas e por onde navegam grandes navios; o outro é o rio Guadalete que corre com grande ímpeto e cada um deles produz muito bom pescado (CSM 328 – tradução nossa).

*e mandou a ssa jostiça / que logo sem detardada
que pola ost' ascuita[n]do / de pousada en pousada
andass', e a quen oysse / tal nome, foss' açoutado⁹³ (CSM 328).*

A grande disputa com os mouros foi revelada nas estrofes 11 a 16, prevalecendo o nome escolhido pelo rei: Santa Maria do Porto. O nome não foi dado apenas ao porto onde desembarcara a tripulação alfonsina, mas a todo o litoral pertencente à região de Sevilha, por ordem e justiça da Virgem Maria, para que se cumprisse a vontade do Rei Sábio, conforme narra a última estrofe da cantiga:

*E demais lhe deu con este / logar a ribeyra
d'outras aldeas que eran / do Gran Mar todas na beira.
Esto fez a Virgen Santa, / a Sennor dereitoreira,
de cujo nome o mundo / será cheo per meu grado⁹⁴ (CSM 328).*

Tendo sido escolhido o lugar onde o Santuário à Virgem Maria, a Senhora do Porto, seria construído, vejamos como se dá a construção da Igreja destinada ao culto à Mãe de Deus, por meio do milagre narrado na CSM 356.

1. Construção da Igreja

As cantigas de Santa Maria do Porto possuem uma clara intenção de propagação do culto à Virgem Maria e ao santuário a ela dedicado. Das cantigas selecionadas, três indicam a preocupação com a construção do templo. Vejamos como se dá a construção do espaço (santuário) nessas cantigas.

A cantiga 356 inicia a temática: *[C]omo 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 lavrassen⁹⁵*. Composta por sete estrofes inicia com o argumento:

⁹³ O Rei [...] mandou fazer justiça. Sem tardar, fossem andando de casa em casa e escutando os moradores. E ordenou que açoitassem a quem falasse o tal o nome de Alcanate (CSM 328 – tradução nossa).

⁹⁴ E além disso lhe deu com este lugar toda a costa de outras aldeias que existiam no litoral do grande mar. Isso fez a Virgem Santa, a senhora justiceira, de cujo nome o mundo ficará cheio, segundo a minha vontade (CSM 328 – tradução nossa).

⁹⁵ Como Santa Maria do Porto fez vir pelo rio Guadalete uma ponte de madeira para a construção de sua igreja que faziam, porque lá não havia madeira com a qual pudessem trabalhar (CSM 356 – tradução nossa).

*Non é mui gran maravilla / se sabe fazer lavor / a Madre do que o mundo / fezo e é del Sennor*⁹⁶ (CSM 356).

Tendo a corte alfonsina se instalado em Santa Maria do Porto, o trovador, na primeira estrofe, narra um milagre realizado pela Virgem (*Madre daquel que prendeu paixon e ena criz morte / por nos [...]*):

*Desto direi un miragre / que no Port' aconteceu,
que fezo Santa Maria, / Madre daquel que prendeu
paixon e ena cruz morte / por nos, e que nos tolleu
das mãos do eemigo, / o diab' enganador*⁹⁷ (CSM 356).

Os versos seguintes narram como foi realizado o milagre para que a construção da igreja dedicada a Virgem Maria havia no local cal, areia, água e pedra, mas faltava madeira para a conclusão da obra (*[...] mais madeira lles falia*). Na terceira estrofe, Maria os livrou daquele dissabor:

*Esto foi quando lavravan / a ygreja, com' oy,
daquel logar; e avian / avondo, com' aprendi,
de cal, de pedra, d'area / e d[e] agua outrossi.
Mais madeira lles falia, / de que estavam peor*

*Ca d'outra cousa nehua / que y ouvesse mester,
ca de tod' avond avian; / e porend' a com [o] quer
punnavan de a averen. / Mais esta santa moller
os tirou daquel enxeco, / ca de tod' é sabedor*⁹⁸ (CSM 356).

Da quarta à sexta estrofe, os versos narram como ocorreu a solução do problema da falta da madeira. A Virgem provocou uma grande enchente até a porta da cidade e, pelo rio Guadalete, trouxe uma ponte de madeira intacta e inteira da qual os construtores puderam usar toda a madeira para a construção do santuário:

⁹⁶ Não é de causar espanto que saiba trabalhar a Mãe daquele que fez o mundo e dele é o Senhor (CSM 356 – tradução nossa).

⁹⁷ Por isso direi um milagre que realizou no Porto, Santa Maria, Mãe daquele que na cruz por paixão se deu na cruz e morreu por nós, livrando-nos das mãos do inimigo enganador, o diabo (CSM 356 - tradução nossa).

⁹⁸ Este aconteceu quando construíam a igreja naquele lugar. Havia ali cal, pedra, areia e água. Mas faltava-lhes madeira e não havia ali nenhuma outra coisa que pudessem usar ou onde pudessem buscar. Mas esta santa mulher os tirou daquele sufoco (CSM 356 – tradução nossa).

*E por fazer que a obra / s'acabasse ben sen al,
fez viir hua gran chea / d'agua, que pelo portal
passou e troux' hua ponte / de madeira, toda tal
enteira com x' estava; / nunca ome viu mellor.*

*E per Guadalet' o rio / a fez logo, sen mentir,
chegar assi com' estava / e bees ali viir
u faziam a ygreja, / por a obra non falir
de ss'acabar ao tempo / que o maestro mayor*

*Outorgara d' acaba-la, / per como eu apres' ey,
a un tempo sinalado / que [Ile] posera el Rey;
mais fazer nono podera, / como por verdad' achei,
se a Virgen desta guisa / non lle foss' ajudador⁹⁹ (CSM 356).*

Os construtores logo perceberam que um milagre ocorrera, possibilitando que a construção da igreja fosse concluída. Na última estrofe, todos louvavam Maria, aclamando-a de Bendita e Santa dos santos, conforme os versos:

*E quando viron a ponte / viir a aquel logar
pera fazer-lles ajuda, / foro-na logo fillar;
e pois a Santa Maria / ar foron loores dar
dizendo: "Beeyta sejas / Santa do[s] santos mayor¹⁰⁰." (CSM 356).*

A CSM 358 narra outro milagre realizado por intermédio de Santa Maria acerca da construção de sua igreja: *[C]omo Santa Maria do Porto mostrou per as virtude un logar u jaziam muitos cantos lavrados, que meteron ena as ygreja¹⁰¹.*

Composta por sete estrofes, a cantiga inicia com o argumento sobre a capacidade da Virgem Maria em ajudar as pessoas e a si mesma: *A que às cousas coitadas / d'ajudar muit' é teuda, / non vos é gran maravilla / se x'ela a si ajuda.¹⁰² (CSM 358).*

⁹⁹ E para permitir que a obra fosse acabada fez vir uma grande cheia de água que pelo portal da cidade passou, trazendo-lhes uma ponte de madeira inteira e perfeita na qual nenhum homem nunca viu melhor. E pelo rio Guadalete fez com que chegasse logo para aqueles que construíam sua igreja permitindo que a obra pudesse ser acabada no tempo estabelecido pelo Rei. Mas a obra não poderia ter sido concluída se a Virgem, nessa empreita, não tivesse ajudado (CSM 356 – tradução nossa).

¹⁰⁰ E quando viram a ponte vir para aquele local para ajudá-los, foram logo render louvores à Santa Maria, dizendo: "Bendito sejas a grande Santa dos santos" (CSM 356 – tradução nossa).

¹⁰¹ Como Santa Maria do Porto mostrou, por sua virtude, o lugar onde havia muitos blocos de pedras esquadriadas, que foram colocadas na sua igreja. (CSM 358 – tradução nossa).

¹⁰² Aquela que a todos os necessitados se empenha em ajudar, não é de se espantar que também ajude a si mesma (CSM 358 – tradução nossa).

Na primeira estrofe, o trovador relata que será narrado o milagre ocorrido no Porto, realizado pela Virgem Gloriosa (*Groriosa*), por ocasião dos trabalhos da construção da igreja, obra ordenada por Dom Alfonso X:

*Desto fezo eno Porto / que de seu nom' é chamado
gran miragr' a Groriosa, / que será per min contado,
no lavor da as ygreja / que faziam per mandado
de Dom Affonso que éste / seu rey, cousa é sabuda (CSM 358).*

Os versos da segunda estrofe narram que mais de quinhentos homens trabalhavam na construção do santuário, trazendo pedras para os alicerces da igreja, mas, de repente as condições do mar e os tempestuosos ventos impediram que até as menores pedras fossem removidas:

*Ali omees lavravam / cada dia ben quinnentos
e trariam muitas pedras / pera fazer fundamentos;
mas o mar foi mui torvado / un tenpo per grandes ventos,
que a meor pedra delas / non podia seer movuda (CSM 358).*

De acordo com o que é relatado na terceira e quarta estrofes, devido às condições climáticas, as pedras não podiam ser removidas nem por barcos, engenhos, arte ou até mesmo por astúcia. Até que um dos envolvidos na construção chamou o Mestre de Obras, um mouro chamado *Ali*, mostrando-lhe um enorme bloco de pedra esquadriada que estava enterrada fundo na terra e que ajudaria em muito na construção do santuário. Continuando a escavação, encontraram grande quantidade de pedras do mesmo tipo:

*Per barcas nen per engen[n]jos, / nen per arte nen per manna.
Enton diss' a maestr' Ali / un ome de sa conpanna:
"Eu vos mostrarei un canto / duã medida tamanna
que, se muitos end' ouverdes, / a lavor será creçuda
Mui tost'." E log' amostrou-llo, / e sacárono de fondo
de terra; e pois lo viron / quadrado, ca non redondo,
cavaron, e d'outros taes / acharon tan grand' avondo,*

per que a lavor mui toste / foi mui de longe veuda (CSM 358).

As três últimas estrofes, após o encontro das pedras, relatam a atitude daqueles que estavam construindo a igreja: o mestre de obras, embora fosse mouro, ao ver o que acontecera, entendeu que as pedras encontradas eram como que um tesouro guardado pela Virgem Maria (*entendeu que ben guardadas / tevera com' en tesouro / a Virgen aquelas pedras*), para a construção dos muros e das torres daquela igreja a ela dedicada. Ao constatarem o milagre, todos os que ali estavam, renderam graças e louvores à Virgem Gloriosa que, para sua igreja, queria nobreza, formosura e fortaleza (*que quis pera ssi ygreja /fazer nobr' e mui fremosa / e fort'*), para que o local se tornasse um espaço de acolhida para todos os que não tinham quem os defendesse:

*Pois maestr' Ali viu esto, empero que x'era mouro,
entendeu que ben guardadas / tevera com' en tesouro
a Virgen aquelas pedra / que tan preçadas com' ouro
foran pera lavrar toste / e mais ca pedra meuda.*

*Enton, quando todos viron / que assi foran achados
aqueles cantos so terra, / grandes e mui ben quadrados,
por que a lavor foi feita / tost' e os muros yguados
e as torres acabadas, / est' é cousa connoçuda,*

*Deron porende loores / aa Virgen Gloriosa,
que quis pera ssi ygreja / fazer nobr' e mui fremosa
e fort', em que s'acollesse / a gente, que pavorosa
era porque non avia / ant' u fosse deffenduda (CSM 358).*

Na CSM 364, os versos anunciam, primeiramente, como ocorreu o milagre realizado em favor daqueles que se dedicavam na construção da igreja: *[C]omo Santa Maria do Porto guardou xxx omees que cavavan terra pera sa ygreja, e caeu hua torre sobr' eles e non lles enpeeçeu¹⁰³*. Confirmam a bondade da Virgem, que jamais desampara aqueles que a ela servem, não deixando de lado os que se dedicam às obras da construção de seu Santuário.

¹⁰³ Como Santa Maria do Porto protegeu trinta homens que cavavam terra para a igreja do Porto, caindo uma torre sobre eles e nenhum dano sofreram. (CSM 364 – tradução nossa).

Composta por sete estrofes (a sexta estrofe está incompleta), a cantiga tem início pelo argumento (refrão) que atesta que todo aquele que se coloca em perigo para servir a Mãe de Deus é por Ela guardado de todo o mal: *Quem por serviço da Virgen / mete seu corp' en ventura, / de tod' ocajon * o guarda, / ca é Senhor de mesura*¹⁰⁴ (CSM 364).

Na primeira estrofe, o trovador afirma que contará um milagre realizado no grande Porto pela Virgem, conhecida e louvada como Gloriosa (*Desto direi un gran miragre / que eno gran Port' aveo / que chamam da Groriosa*).

Na segunda e terceira estrofes, naquele local, trinta homens construía a igreja que seria dedicada a Santa Maria do Porto. Os homens, todos de boa índole, faziam fundamentos fundos, com pedras muito duras, para que a obra se tornassem firmes. O alicerce era tão fundo e escuro que se algum homem caísse, não seria possível sair:

*Ali faziam eygreja / en que lavrava gran gente
pera esta Sem[n]or santa, / todos de mui boa mente;
e fazian fundamentos / fondos, per que mais teente
foss' a obra e mais firme, / todo de pedra mui dura.*

*E aviana tan fonda / feita, que quena ben visse
cuidaria que null' ome / per ren dela non saysse
se dentr' en ela caesse, / mais que tan toste fiisse,
ca o logar era fondo / muit' e a cova escura. (CSM 364).*

Certo dia, narra o trovador na quarta estrofe, enquanto trinta operários cavavam os fundamentos para a construção do santuário, foram surpreendidos por um desmoronamento da torre, deixando-os soterrados:

*Ali jazian cavando / un dia trinta obreiros
so esquina dua torre, / por gaannar seus dinheiros;
e a torre, que estava / posta sobre terronteiros,
leixou-sse caer sobr' eles. / Mais non ouveron en cura (CSM 364).*

¹⁰⁴ Quem a serviço da Virgem coloca seu corpo em perigo, de todos os males Ela os guarda porque é a Senhora da justiça (CSM 364 – tradução nossa).

Nas três últimas estrofes, há o relato do que ocorrera com os pedreiros. Embora estivessem soterrados, a Virgem Gloriosa os salvou: saíram sem nenhum ferimento e continuaram o trabalho da construção da igreja, com mais ânimo e dedicação, terminando-a em pouco tempo, deixando-a forte e pujante. As pessoas que a viram, consideravam-na a mais bonita e forte em toda a Estremadura, uma das comunidades autônomas da Espanha, cuja capital é a cidade de Mérida. Geograficamente, divide-se em duas províncias na Espanha: Cáceres ao norte e Badajoz ao sul e faz fronteira com Portugal (Évora e Beja).

*Ca a Virgen gloriosa, / en cujo serviço estavam
lavrando na sa ygreja, / en que de grado lavravan,
guardó-os enton de guisa / que niun mal non fillavan
en niun nenbro do corpo / nen sol ena conjuntura.*

Ante ficaram tan sãos / ben como quand' i entraram
.....
.....
.....

*E sse ante ben lavravam, / mui mellor depois lavravan,
assí que en pouco tempo / a eigreja acabaron
mui fremosa e mui forte, / tal que quantos la cataron
disseron que non avia / tal em tod' Extremadura (CSM 364).*

Compreendemos, ao final da cantiga, que a construção do Santuário da Senhora do Porto era importante não só ao Rei Sábio, bem como a toda a comunidade. Todos necessitavam desse santuário para louvar e cultuar a Virgem que operava grandes milagres.

Vejamos, na CSM 367, o milagre realizado pela Virgem, em favor de Dom Alfonso X, que desejou e incentivou a construção do Santuário

2. Milagre em que o beneficiário é o próprio Dom Alfonso X

Os milagres realizados pela Virgem Maria, no Santuário de Santa Maria do Porto, não envolvem apenas as narrativas acerca da construção do santuário ou às curas realizadas aos romeiros. A Virgem do Porto também intercede sobre a corte de Dom Alfonso X. A CSM 367 narra a Virgem curando o Rei Sábio de uma

enfermidade que lhe inchava as pernas: *[C]omo Santa Maria do Porto guareceu a[!] Rey Don Affonso dua grand' enfermidade de que lle ynchavan as pernas tan muito que lle non podiam caber e nas calças*¹⁰⁵.

Composta por treze estrofes, a cantiga tem início no argumento, que reitera a grandeza dos milagres da Virgem aos fiéis que nela confiam: *Grandes miragres faz Santa Maria / e fremosos a quem s'em ela fia*¹⁰⁶ (CSM 367).

Essa cantiga é caráter autobiográfico, seu texto poético narra o milagre realizado em favor do Rei Sábio. A primeira estrofe reafirma que a Virgem cura todo aquele que a invoca, serve, louva e ama, mesmo que esteja acamado e com grande dor:

*Ca en aquele que s' a ela cha*ma
e a serv' e loa e a ama,
macar jaça en leito ou en cama
con gran door, sãa-o todavia* (CSM 367).

Na segunda estrofe, o trovador conversa diretamente com o seu ouvinte (hoje, o leitor: *quero que sabiades*) sobre o seu desejo de proclamar um grande milagre da Virgem, a quem todos esperam misericórdia e se pode acha-la a qualquer hora, dia ou noite:

*Dest' un miragre quero que sabiades
que fez mui grande na que esperades
todos merçee e u a achades
en todo tempo, de noit' e de dia* (CSM 367).

Na terceira e quarta estrofes, os versos revelam que o milagre realizado foi a favor de Dom Alfonso X, Rei de Castela e de Santiago de Compostela, quando ia visitar a igreja por ele idealizada e construída na Andaluzia, em honra à coroada Senhora do Porto, construção cercada de muros e torres, porque o local exigia que assim fosse. Vale lembrar que esse tipo de construção tinha o propósito de proteger

¹⁰⁵ Como Santa Maria do Porto curou o Rei Dom Alfonso de uma grande enfermidade que lhe fazia inchar tanto as pernas que elas não podiam caber as calças. (CSM 367 – tradução nossa).

¹⁰⁶ Milagres grandes e formosos faz Santa Maria para aqueles que nela confiam (CSM 367 – tradução nossa).

as pessoas e os religiosos dos mouros, que ainda ameaçavam a população de Andaluzia, mesmo tendo sido conquistada por Dom Alfonso X:

*Aquest' aveo al Rey de Castela
e de Santiago de Compostela
quand' ya ver a ygreja bela
que el fezera na Andaluzia,*

*Que en mui pouco tempo acabada
foi a onrra da Virgem coroada,
e de torres e de muro cercada,
segund' aquel logar mester avia (CSM 367).*

Na quinta, sexta e sétima estrofes, o Rei Sábio se encontra em Sevilha e havia sofrido de uma enfermidade grave e estranha, da qual fora curado pela Virgem, *de que guariu por aquela que trilla / mui mal o demo cheo de perfilha*, ou seja, aquela que sem dó esmaga o demônio. Após a cura de sua enfermidade, juntamente com os devotos da Virgem, o Rei sentiu um imenso desejo de visitar outro santuário que tivesse a mesma elevação espiritual e santidade. Em romaria pelo mar e pela terra, foram o Rei e seus súditos, embora as condições climáticas não favorecessem a expedição, porém, a Virgem que não abandona quem a serve, guiou-os sem maiores ostentações (*guió-o ben aquela que non erra a quena serve ben sen oufania*):

*Aquel Rei fora enferm' en Sevilla
de grand' enfermidade a maravilla,
de que guariu por aquela que trilla
mui mal o demo cheo perfia.*

*E pois [guariu] desta enfermidade,
el Rey ouv' enton mui gran vontade
d'ir a logar u tan gran santidade
á com' ali; e el en romaria*

*Foi alá logo per mar e per terra.
E macar l'ó tempo fez mui gran guerra,
guió-o ben aquela que non erra
a quena serve ben sen oufania (CSM 367).*

Seguindo a narrativa poética, o trovador, nas estrofes oito e nove, relata que o Rei, estando em viagem pelo mar, teve suas pernas inchadas de tal modo que ficaram vermelhas, levando os tripulantes a pensar que levaria muito tempo para o monarca ser curado daquela enfermidade: *E ind' el Rei per mar, tanto ll' incharon / as pernas ambas e se lle pararon / assi vermellas que todos cuidaron / que daquel mal mui tarde saaria*. Suas pernas estavam tão inchadas que as botas não lhe cabiam nos pés. Além disso, a pele das pernas se abria e escorria uma água amarelada: *Ca já de tal guisa inchad' aviam / que enas osas caber non podiam; / demais os coiros delas se fendian / e agua amarela en saya*.

O Santuário de Nossa Senhora do Porto era de extrema importância para o Rei Sábio. Na décima estrofe, os versos mostram que o monarca, sem duvidar de sua fé no poder da Virgem Maria, rumou para o Porto de Santa Maria, na baía de Cádiz:

*Mais el Rei, que toda as esperança
avia ena Virgen sen dultança,
e non quis por esto fazer demorança,
mais foi-ss' ao Porto quant' yr podia (CSM 367).*

Na sexta-feira, ao chegar no santuário da Virgem do Porto, fez vigília diante do altar. E quando os clérigos começaram a rezar e a cantar as *Laudes*¹⁰⁷, as pernas do monarca desincharam e ele sentiu-se curado de sua enfermidade pela sua fé no poder da Virgem, conforme relatam as estrofes onze e doze:

*E chegou vernes aa ssa ygreja
daquesta Virgen que beeyta seja,
e con esta enfermidade sobeja
foi ant' o seu altar teer vegia.*

¹⁰⁷ “As Laudes se destinam e se ordenam à santificação do período da manhã, conforme se depreende de muitos de seus elementos. Este caráter matutino está muito bem expresso nas palavras de São Basílio Magno: “O louvor da manhã tem por finalidade consagrar a Deus os primeiros movimentos de nossa alma e de nossa mente, e, antes de nos ocuparmos com qualquer outra coisa, deixar que nosso coração se regozije pensando em Deus [...]. Essa Hora é celebrada ao despontar a luz do novo dia e evoca a ressurreição do Senhor Jesus, que é a “luz de verdade, que ilumina todo ser humano” (cf. Jo 1,9); é o “sol da justiça” (Mt 3, 20) “que nasce do alto” (Lc 1,78). É neste sentido que bem se entende a admoestação de São Cipriano: “Deve-se orar logo pela manhã, para celebrar na oração matinal a ressurreição do Senhor” (Instrução Geral sobre a Liturgia das Horas, 2004, p. 28).

*E quando os madudin[n]os começaram
os seus clérigos, que os ben cantaron,
log' amba-las pernas lle desincharon
e guareceu daquela maloutia (CSM 367).*

Na décima terceira estrofe, encerrando a narrativa poética, o Rei e todos os que o acompanhavam, testemunhando o grande milagre realizado pela Virgem do Santuário do Porto, louvaram a Senhora que recebe de Deus a saúde e nos proporciona a alegria:

*E el Rei log' e toda sa companna,
que viron a maravilla tamanna,
loaron muit[o] a que nos gaanna
de Deus saud' e nos dá alegria (CSM 367).*

Podemos inferir que a presença do Rei Sábio e os inúmeros milagres realizados pela Virgem no Santuário de Santa Maria do Porto transformaram o local em um centro de peregrinações e romarias, confirmando o apreço e o número expressivo de cantigas dedicadas ao Santuário que, de acordo com as narrativas poéticas, fora construído por ordem de Alfonso X.

3. Milagres operados em benefício dos romeiros que se dirigem ao Santuário de Santa Maria do Porto.

Iniciamos a leitura das cantigas que relatam os milagres realizados em favor dos romeiros, pela cantiga 357: *[C]omo Santa Maria do Porto guareceu ua moller que veera a sa casa en romaria e avia a boca tora e os nenbros; e começa assi¹⁰⁸.*

Composta por cinco estrofes, a CSM 357 inicia pelo seguinte argumento: por causa dos pecados cometidos, o demônio torce os membros dos homens, mas a Virgem Maria os coloca no lugar, se os pecados forem confessados: *Como torç' o*

¹⁰⁸ Como Santa Maria curou uma mulher que viera à sua casa em romaria, pois tinha a boca torta e também todos os membros. E começa assim. (CSM 357 – tradução nossa).

*dem' os nenbros / do ome per seus pecados, / assi os correj' a Virgen / pois los á maenfestados*¹⁰⁹ (CSM 357).

Na primeira e segunda estrofes, o trovador expõe o milagre realizado na igreja do Porto de Santa Maria. Trata-se de uma mulher chamada *Dona Sancha* que, em romaria, viera ao Santuário, em busca do milagre da cura de uma doença que sofria há muitos anos. A doença lhe entortara o rosto e a boca, impedindo-a de engolir *tres bocados*, além da visão que estava ficando turvada:

*E desto fez un miragre / a que é chamada orto
dos viços do parayso, / na as ygreja do Porto,
en hua moller coitada / que o rosto todo tordo
muit' avia e a boca, / e os olhos mal torvados*

*Dona Sancha nom' avia / esta moller, e veera
ali por cobrar saúde, / e que mui gran coisa fera
daquela door sofria / que des longo temp' ouvera,
que comer ja non podia / nem sol troçir tres bocados* (CSM 357).

Ao entrar no santuário da Virgem Maria do Porto, relata a terceira estrofe, que Dona Sancha chorava muito e suplicava à Mãe de Deus que a socorresse depressa, afirmando que só ela poderia ser o remédio para curá-la, caso contrário, seus dias estariam contados:

*Mais pois entrou na ygreja / daquesta Santa Reynna,
chorando muit' e dizendo: / "Sem[n]or, acorre-m' aginna,
ca en tal coita com' esta / tu soa es meezin[n]a;
se non, conta que agora / meus dias son acabados."* (CSM 357).

Depreendemos que a cantiga trata não só a confiança de um milagre da Virgem, mas, também da precariedade dos recursos da medicina, na época. A fé religiosa e a crença nos milagres, além dos recursos caseiros, eram o remédio que a sociedade medieval podia contar.

¹⁰⁹ Não é de causar espanto que saiba trabalhar a Mãe daquele que fez o mundo e dele é o Senhor (CSM 356 – tradução nossa).

Após a súplica de Dona Sancha, a quarta e a quinta estrofe relatam que ela depositou velas (*candeas*) sobre o altar da Virgem e, ao longo de nove dias, cumpriu a novena com a esperança de alcançar a cura. Assim como os reis soltam os presos para que não sofram injustiças, Nossa Senhora do Porto libertou a mulher de seus males, ao término da novena, tornando o rosto e a boca de Dona Sancha perfeitos como antes. Os versos terminam, comentando que as pessoas que viram o milagre, consideraram-no o mais apreciado e importante dos demais ocorridos no Santuário do Porto:

*E quand' aquest' ouve dito, / pos ant' o altar candeas
e teve y nove dias. / E pois compriu sas noveas,
soltó-a a Virgen Santa, / como soltan de cadeas
os reys aos seus presos / que non sejam justiçados,*

*Assi que o rosto todo / e a boca com' ant' era
lle tornou fremos' e são / como nunca mais ouvera.
E enton aquela gente / toda que ali veera
os seus miragres teveron / por dos outros ma[i]js preçados (CSM
357).*

Outro milagre realizado no Santuário foi para uma romeira devota e fiel, que havia perdido seu filho para os mouros, na CSM 359.

A cada leitura, fica evidente que a Virgem Maria não realiza seus milagres apenas para aqueles que possuem poder diante da sociedade ou que realizam grandes obras como a construção de santuários. Na *cantiga* 359, o milagre é concedido também aos menos favorecidos: *Esta é Como Santa Maria do porto se doeu dua moller que veo aa as ygreja en romaria, a que cativaran un seu fillo; e sacó-o de cativo de terra de mouros e poso-llo en salvo*¹¹⁰,

Composta por nove estrofes, a CSM 359 tem início no seguinte argumento: *As mãos da Santa Virgen que tanferon acaron / Jhesu-Christo, muy ben pode sacar presos de prijon*¹¹¹. A mão daquela que tocou a pele de Jesus Cristo pode tirar os presos da prisão.

¹¹⁰ Esta é como Santa Maria se condeou de uma mulher que veio à sua igreja em romaria porque teve o filho cativo e Ela o tirou do cativoiro na terra dos mouros e colocou-o em liberdade. (CSM 359 – tradução nossa).

¹¹¹ As mãos da Virgem que tocaram a pele de Jesus Cristo, podem muito bem livrar presos os da prisão (CSM 359 – tradução nossa).

O trovador propõe que irá narrar, nessa cantiga, a história de um milagre realizado pela Virgem, no Santuário do Porto, em favor de um homem, acompanhado de sua esposa e filhos, que vieram de Xerez para ali morar. Anteriormente, esse homem pertencia à Paróquia de São Salvador e era considerado bom homem, pelos vizinhos, amava sua esposa e seus filhos de maneira sem igual.

*E daquest' un gran miragre / aveo en un logar
que é chamado o Porto / da Virgen que non á par,
a un ome que veera / a Xerez e y morar
fora con moller e fillos, / que el mui de coraçõn*

*Amava mais d'outra cousa. / E des que chegou ali
fazia mui boa vida, / segundo quat' aprendi,
e era mui boo vizinno / a quantos moravan y
a San Salvador, ond' era / chamada a colaçon. (CSM 359).*

Na terceira, quarta e quinta estrofes, o trovador descreve a composição da família desse bom homem e o drama vivido pelo casal, que possuía dois filhos (*Estes dous fillos avia*). O mais velho chamava-se Domingos e o mais novo, Pedro (e *Domingo o mayor / chamavam, e a outro / Pedro, que era meor*). Certo dia, o pai ordenara que Domingos fosse inspecionar a vinha que cultivavam (*que ao mayor mandou / que foss' a ua as vinna / ver que ele chantou*). Ao visitar a vinha, foi preso e levado para Ronda, (*e o moç' alá estando, / aveo que cativou*). Colocado em leilão, foi comprado por um mouro que, imediatamente, o enviou junto com uma caravana para Al-Jazira:

*Estes dous fillos avia, / E Domingo o mayor
chamavam, e ao outro / Pedro, que era meor.
Estes ambos o servian / muito, [de] que gran sabor
avia o ome boo, / e fazia gran razon.*

*Onde ll' aveo un dia / que ao mayor mandou
que foss' a ua as vinna / veer que ele chantou;
e o moç' alá estando, / aveo que cativou,
e leváranos a Ronda / por aver del remisson.*

E logo na almoeda / o meteron essa vez;

*dessi compró-o un mouro / que deu por ele seu prez
de por quanto llo venderon, / e ma[n]tenent' al non fez
e enviou-o na requa / a Aljazira enton (CSM 359).*

Estando Domingos na prisão, conforme relata a sexta estrofe, acontece o milagre, quando a Virgem tomou-o pela mão e disse-lhe que o mais breve possível estaria de volta à casa dos pais, sem sofrer nenhum mal ou lesão:

*E alá u o levavan, / a Virgen que nos manten
o foi filar pela mão / e disse: “Non temas ren,
ca eu te porrei en salvo, / e esto verás tu ben,
muy çedo en cas teu padre, / e sen mal e sen lijon¹¹².” (CSM 359).*

Enquanto a Virgem realizava o milagre da libertação de Domingos, retirando-o da prisão, os pais, conforme narra a sétima estrofe, mandaram fazer uma grande vela e, em romaria, dirigiram-se ao Santuário de Nossa Senhora do Porto, a Senhora espiritual (*Sennor espirital*), para clamar à Virgem Maria, que intercedesse pelo filho:

*Mais o padre e a madre / cuidaron morrer sen al
con coita daquele fillo; / e fezeron estadal
e foron log' ao Porto / da Sennor espirital
e pediron-l' aquel fillo, / chorando con devoçon¹¹³ (CSM 359).*

Na oitava estrofe, no interior do Santuário de Nossa Senhora do Porto, Pedro, o filho menor, veio lhes contar que Domingos estava vivo e havia voltado para casa:

*[E] eles assi estando, / viron seu fillo viir
Pedro, o meor; e logo / lles foi contar, sen mentir,*

¹¹² E quando para lá o levaram, a Virgem que nos sustenta o tomou pela mão e disse: “Não temas nada, porque eu te colocarei a salvo e estarás, bem cedo, na casa de teu pai, sem nenhum mal e sem nenhuma lesão” (CSM 359 – tradução nossa).

¹¹³ Mas o pai e a mãe, mesmo morrendo de dor por causa daquele filho, mandaram fazer uma grande vela e foram imediatamente ao Porto da Senhora espiritual e pediram por aquele filho, chorando com devoção (CSM 359 – tradução nossa).

*que Domingo era veudo / a ssa casa, e se ir
quisessen y, o veeriam. / E ele de gran Randon (CSM 359).*

De acordo com a nona estrofe, a última da cantiga, os pais foram apressadamente para casa e lá encontraram Domingos preso com grilhões. Imediatamente, retornaram com o filho ao Santuário de Santa Maria do Porto, rendendo louvores tão grandes que podiam ser ouvidos de muito longe:

*Foron logo sen tardança, / e acharon con mui gran
par de fferros a seu fillo; / e tornaron manaman
con el a Santa Maria / e deron loores tan
grandes, que de mui longe / foi end' oydo o son (CSM 359).*

Na CSM 368, outro milagre acontece no Santuário de Santa Maria do Porto. Trata-se de uma mulher que, há três anos, trazia uma cobra em seu ventre: Cantiga composta por onze estrofes, cujo argumento anuncia: *Como Santa Maria do Porto guarriu ua moller dua coobra que tragia eno ventre, e avia ben tres anos*, ou seja, assim como Santa Maria nos aponta caminhos para a realização do bem, também nos mostra a forma de não receber nenhum mal: *Como nos dá carreyras a Virgen que façamos / ben, otrossi nos mostra como mal non ajamos (CSM 368).*

Os versos dessa cantiga narram a história de uma mulher que morava próximo de Santa Maria de Córdoba, onde havia também uma igreja dedicada à Virgem. Ela acreditava que carregava dentro de seu ventre uma cobra e, mesmo sofrendo muito, passou por Estremadura e Castela, buscando alívio para o seu caso, o qual muitos afirmavam ser grande loucura, conforme relatam as estrofes dois e três:

*Una moller morava / cabo Santa Maria
de Cordova a grande, / e o seu nom' avia;
e dentro no seu corpo / cuydava e creya
que tragia coobra, / donde nos espantamos.*

*E con aquesta coita / ben per Estremadura
passou e a Castela / foi; e tal aventura
ll'aveo, que en sonos / lle disseron: "Loucura [...]" (CSM 368).*

Estando em Castela, em sonho, a mulher ouviu uma voz que a mandara ir até Silos em busca da cura e de conselho. Chegando a Silos foi aconselhada, em sonho, que, se quisesse obter cura das dores e do sofrimento, deveria ir até o Santuário de Santa Maria do Porto. O Mosteiro de Santo Domingo de Silos está localizado no município com o mesmo nome, na província de Burgos. O seu claustro é considerado uma das obras-primas do românico espanhol. Conforme narram as estrofes cinco e seis:

*[...] E ela foi-ss' a Silos; / e pois que fez sa ida,
ar disseron-ll' en sonnós: / "Ainda tu comprida
non ás ta romaria, / per como nos cuidamos.*

*Mais se tu perder queres / doores e pesares,
vay-te' a Santa Maria / que jaz ontre do[us] mares,
que chamam o Gran Porto; / e pois que y chegares,
log' averás consello, / desto non dovidamos." (CSM 368).*

Estando no Santuário da Senhora do Porto (*Porto / da Sennor verdadeyra*), fez vigília e, ao dormir, ouviu, novamente, uma voz em sonhos. Desta vez, era a voz de Santa Maria, porque se referiu à Santa Cruz, usando a primeira pessoa (*ond' eu fuy*):

[...] "Vaamos

*A Caliz atan taste / que for a madurgada,
aa See que éste / de Santa Cruz chamada,
en que meu Fillo posto / foy, ond' eu fuy prennada,
e averás saude, / ca nos por ti rogamos¹¹⁴." (CSM 368).*

Cumprindo o que a voz ordenara em sonho, no outro dia a mulher embarcou, em romaria. Do mar, avistando a igreja, as pessoas que a acompanhavam disseram: *Deus loamos e a Virgem, sa Madre, a que non á parella¹¹⁵* (CSM 368). Ao abrir a

¹¹⁴ De madrugada, vamos à Caliz, no local chamado de Santa Cruz, lá foi onde meu Filho foi pregado. Lá rogaremos por ti e recobrarás a saúde (CSM 368 – tradução nossa).

¹¹⁵ Louvemos a Deus e a Virgem sua mãe, a qual é sem igual (CSM 368 – tradução nossa).

boca, a mulher expeliu uma cobra vermelha e todos os que ali estavam e viram o que acontecera, ficaram maravilhados e renderam louvores à Virgem e a Deus:

*[...] Enton abriu a boca / a moller, e vermelha
deitou hua cohobra / per ela, semella
dua anguia grossa; / de certo o creamos.*

*Quantos a questo viron / forum maravillados,
e a Deus e sa Madre / forum loores dados [...] (CSM 368).*

Retornando a Cádiz, ao Santuário de Nossa Senhora do Porto, todos louvaram a Virgem pelo milagre realizado.

Confirma-se, mais uma vez, a relevância do espaço sagrado, o Santuário do Porto, a frequência dos romeiros e outras pessoas que necessitavam se livrar dos males físicos e espirituais, fiéis aos milagres operados pela Virgem Maria.

A CSM 378 apresenta-nos outro milagre, anunciado no seu argumento: *[C]omo un ome boo con sa moller que morava na colaçon de San Salvador de Sevilla, tin[n]ja ua sa fila doente pera morte, e jouve .III. dias que non falou; e prometérona a Santa Maria do Porto, e guareçeu¹¹⁶*. Na tradução: Como um homem bom com sua mulher que morava na paróquia de *San Salvador de Sevilla*, tinham uma filha doente, à beira da morte, que há três dias não falava, e os pais prometeram-na a Santa Maria do Porto, e ela foi curada.

Composta por doze estrofes, os versos da cantiga sugerem que Deus é misericordioso, quando faz de sua Mãe a nossa advogada: *Muito nos faz gran merçee / Deus Padre, Nostro Sennor, / u fez sa Madr' avogada / e seu Fillo Salvador¹¹⁷ (CSM 378).*

Essa cantiga narra a história de um milagre de Santa Maria do Porto, em Sevilha, a uma mulher casada com um rico mercador:

E porend' atal miragre / é d'oyr, se vus prouguer,

¹¹⁶ Como um homem bom com sua mulher que morava na paróquia de San Salvador de Sevilha, tinham uma filha doente, à beira da morte, que há três dias não falava, e eles prometeram-na a Santa Maria do Porto, e ela foi curada (CSM 378 – tradução nossa).

¹¹⁷ Deus Pai, nosso Senhor, faz-nos grande misericórdia quando faz de sua Mãe advogada nossa e de seu Filho nosso Salvador (CSM 378 – tradução nossa).

*que fezo Santa Maria / do Porto, e quen quiser
sabe-lo, que en Sevilla / aveo dua moller
que era mui ben casada / con un ome mercador¹¹⁸ (CSM 378).*

Eles tinham uma filha, que muito amavam, acometida de uma enfermidade que provocara uma hemorragia pelos olhos, nariz e boca, causando-lhe uma aparência cadavérica. Como não falava, foi considerada morta pelo pai, que mandara providenciar uma mortalha e velas para o velório:

*E [e]steve ben tres dias / e noytes que non falou;
e teendo-a por morta, / a mortalla lle mandou
tallar seu padr' e agynna / as candeas ar comprou [...] (CSM 378).*

Enquanto providenciavam os detalhes para o velório, um dos compadres do pai da menina aconselhou-o levá-la ao Santuário do Porto. Deveria prometê-la à Virgem e, se a menina fosse curada, apresentariam grandes ofertas. O conselho foi aceito e, assim que a promessa foi realizada, a menina foi curada, abrindo os olhos, pediu aos pais que lhe dessem de comer:

*[...] E eles lle prometeron / que a levassen alá
con sas ofertas mui grandes; / e a moça log' acá
viveu e abriu os ollos / e catou enderredor.*

E pois pediu que comesse [...] (CSM 378).

Os pais a levaram para o Porto (*enton a moça fillaron/ e foron-sse dessa vez / deiretament' ao Porto*) e dirigiram-se à igreja da Senhora Virgem Maria; fizeram novenas diante do altar-mor (e pois foron na ygreja / da Raynna de gran prez, / teveron y sas noveas / sempr' ant' o altar mayor).

¹¹⁸ E, pois, o tal milagre, ouçam aqueles que queiram saber ou que se propuserem a ouvir, fez Santa Maria do Porto, em Sevilha, a uma senhora que era muito bem casada com um mercador (CSM 378 – tradução nossa).

A cantiga seguinte, CSM 38, também apresenta um milagre, anunciado em seu argumento: *[C]omo Santa Maria do Porto ressuscitou un menino que morrera, fillo dun ome boo que morava em Xerez*¹¹⁹.

Composta por sete estrofes, a cantiga expressa: assim como a voz de Jesus Cristo tem o poder de fazer reviver os mortos, sua Mãe fez um morto ressuscitar: *Como a voz de Jesu-Cristo / faz aos mortos viver, / assi a de sa Madre / un morto vivo erger*¹²⁰ (CSM 381).

Na primeira estrofe, o trovador introduz a cantiga narrando que irá relatar um milagre que ocorrera no Porto de Santa Maria em benefício de um menino que morrera:

*Desto direi un miragre / que no Porto conteceu
que é de Santa Maria, / dum menino que morreu,
de Xerez, porque as madre / poren * tal coita prendeu
que a poucas a mesquinna / ouvera d'ensadecer*¹²¹ (CSM 381).

Na segunda e terceira estrofes, os pais do menino descrevem o amor que sentiam pelo filho. Johane e Sancha eram moradores da paróquia de San Marcos (*morava na colaçon / de San Marcos*) e o filho varão, a quem Deus lhes dera, dava-lhes muito prazer. A mãe amava imensamente o menino, mais do que qualquer outra pessoa. Declaram os versos que, da mesma forma que Deus lhes dera o filho, retirou-o do seu convívio (*e foy assi / que ben como llo Deus dera, / assi llo ar foi toller*):

*Seu padre deste meninno / morava na colaçon
de San Marcos, e Johane / avia nom'; e enton
de sa moller Deus lle dera / aquele fillo baron,
con que muito ss' alegrava / e prendia gran prazer.*

*Sancha as madre chamavan / per nome, com' aprendi,
e amava aquel fillo / atanto, segund' oy,*

¹¹⁹ Como Santa Maria do Porto ressuscitou um menino, filho de um homem bom que morava em Xerez. (CSM 381 – tradução nossa).

¹²⁰ Como a voz de Jesus Cristo faz os mortos reviver, assim a de sua Mãe fez um morto reviver (CSM 381 – tradução nossa).

¹²¹ Sobre isso, contarei um milagre: no Porto de Santa Maria, um menino que era de Xerez, morreu, levando sua mãe a loucura, por causa da dor. (CSM 381 – tradução nossa).

*que mais amar non podia, / outra ren; e foy assi
que bem como llo Deus dera, / assi llo ar foi toller (CSM 381).*

De acordo com a quarta estrofe, o menino contraiu uma forte febre. Os pais levaram-no ao Santuário do Porto e, no caminho, nos braços da mãe, ele faleceu:

*Ca enfermou o meninno / dua gran fever mortal,
e o padre e a madre / con coita del, non por al,
levárono ao Porto / da Reynna espirital;
e tendo-o a madre / nos braços, lle foi morrer (CSM 381).*

Quando a mãe viu o filho morto em seus braços, conforme o trovador narra na quinta estrofe, deu um intenso grito (*gran voz deu*) e suplicou à Virgem que devolvesse o seu filho ou, em troca, a levasse com ele:

*Sa madre, pois viu que morto / era, ua gran voz deu
dizend': "Ay, Santa Maria, / dá-m' aqeste fillo meu;
se non, leva-me con ele, / ca mais non viverei eu
eno mundo." E com coyta / foi logo esmorecer (CSM 381).*

A Virgem Maria, conforme relata a sexta estrofe, após o grito dado pela mãe do menino morto, chamou Jesus Cristo, seu filho, aquele que ressuscitou Lázaro após quatro dias morto (*quando a Virgen chamou, / Jhesu-Cristo, o seu Fillo, / aquel que resusçitou Lazaro*), fez o menino se levantar, voltando a viver. Na última estrofe, o menino levanta-se curado e feliz e os que ali estavam começaram a chorar e a louvar a Virgem Maria pelo grande milagre realizado:

*Da gran voz que deu a madre / quando a Virgen chamou,
Jhesu-Cristo, o seu Fillo, / aquel que resusçitou
Lazaro de quatro dias / e per nome o chamou,
fez levantar o menino / tan tost' e vivo seer*

*Mui são e muyt' alegre. / E quantos eno logar
estavan e esto viron, / começaram de chorar,*

*e em chorando a Virgen / ar fillaron-ss' a loar
por tan fremoso miragre / que fora ali fazer (CSM 381).*

Na última cantiga sobre os milagres ocorridos no Santuário de Santa Maria do Porto, encontramos a cura de um menino que sofria de raiva. A CSM 393: *[C]omo Santa Maria do Porto guareceu a un meninno que trouxeron a sa casa raioso*¹²². Composta por oito estrofes, o argumento afirma que ainda que as doenças, como a raiva, causavam fortes dores no doente, porém, A Virgem Maria realizava a cura: *Macar é door a rrvia / maravillosa e forte, / agynna a toll' a Madre / do que ena cruz pres morte*¹²³ (CSM 393).

Essa cantiga narra a história de um milagre que ocorreu no Porto a um homem que vinha de Arcos de la Frontera (Cádiz), conduzindo o seu neto raivoso, para que chegasse antes que morresse:

*Desto mostrou no gran Porto / mui gran maravilla fera
a Virgen Santa Maria / a un ome que veera
d'Arcos, e que ja rraivoso / seu neto ali trouxera
en tal que chegass' i ante / que uviasse prender morte (CSM 393).*

Ambos, avô e neto, chegaram ao Porto, na quarta-feira, primeiro de abril (e *chegaron ao Porto / mercores, prime[i]ro de dia / d'abril*). Entrando na igreja, o Santuário da Virgem do Porto, buscaram o consolo na figura de Maria e rogavam pela cura do menino, que já não conseguia beber nem água e nem vinho e, se insistissem em dar-lhe algo para beber, contorcia-se em dor, como se estivesse morrendo:

*[...] e ena ygreja / entraron con gran conorte,

Que a Virgen Groriosa / aquel meninno saasse,
que atal rrvia avia, / que quen quer que ll'ementasse
que bevess' agua ou vinno, / que logo non s'espantasse,
e tan forte se torçia / como quen coita a morte (CSM 393).*

¹²² Como Santa Maria do Porto curou um menino que trouxeram raivoso à igreja (CSM 393 – tradução nossa).

¹²³ Ainda que a raiva seja uma dor surpreendentemente forte, depressa é tirada pela Mãe daquele que na cruz morreu (CSM 393 – tradução nossa).

O menino permaneceu quatro dias nessa situação. Todavia, na primeira noite em que estiveram em vigília no Santuário de Nossa Senhora do Porto, ele teve uma sensível melhora, bebendo muita água (*E ena primeira noite / que teve ena ygreja / vigia da Virgen Santa, / [...] de sa enfermidad' ouve / melloria tan sobeja, / que bebeu muita d'agua, / con que guareceu de morte.*). Todos que estavam presente no Santuário viram o que acontecera com o menino, ergueram as mãos aos céus (*as mãos contra o çeo*) e louvaram a Virgem Maria do Porto (*e log' a Santa Maria / porende loores davan,*) pela cura da doença e pelo livramento da morte.

Ao encerrar a leitura das cantigas que relataram os milagres realizados no espaço sagrado do Santuário de Santa Maria do Porto, inferimos sua real importância para acolher as pessoas que vinham de todos os lados do país recorrer à bondade e o poder de cura das doenças físicas e espirituais. Do mesmo modo, Santa Maria do Porto, com a mesma doçura, recebia o culto e a devoção dos operários que construíram o Santuário e os abençoou com seus milagres. No próximo item, serão apresentadas as narrativas dos milagres no Santuário de Santa Maria de Salas.

5.4. SANTUÁRIO DE SANTA MARIA DE SALAS

O quarto espaço a ser analisado é o Santuário de Santa Maria de Salas. De acordo com Leão (2011, p. 35), o santuário encontra-se localizado nas proximidades da cidade de Huesca, a pouco mais de um quilômetro do perímetro urbano e fora construído no início do século XIII. De acordo com documento de 1203, o santuário fora construído sobre outra igreja ali existente, mantendo a fachada exterior as características originais do período medieval. Diferentemente de outros santuários, as cantigas referentes à Santa Maria de Salas fornecem poucas ou quase nenhuma informações sobre a localização geográfica.

Das narrativas de milagre, vinte e três são dedicadas à exaltação dos prodígios realizados pela Virgem, em Santa Maria de Salas. Destas escolhemos o total de 17. As narrativas dedicadas a Salas apresentam as seguintes temáticas:

1. ressurreição de pessoas – cantigas 43; 118; 167; 168;
2. recuperação de animais – cantiga 44;
3. cura de ferimento provocado por uma seta – cantigas 129; 408;

4. cura de paralisia do corpo e dos membros – cantigas 166; 179;
5. cura de enfermidade (mal de pedra) – cantiga 173;
6. cura de mudez – cantiga 163;
7. cura de doença de pele – cantiga 189;
8. ressurreição de animal – cantiga 178;
9. libertação de cativo – cantiga 176;
10. recuperação de pessoa perdida – cantiga 171;
11. salvação de tempestade marítima – cantiga 172;
12. salvação da vinha – cantiga 161;
13. salvação de inimigos – cantiga 114;
14. salvação de demônios – cantiga 109;
15. salvação de enforcamento – cantiga 164;
16. recuperação da visão – cantiga 177; 247.



Figura 14 - Santuário de Santa Maria de Salas

Das 17 cantigas selecionadas acerca do Santuário de Santa Maria de Salas, somente as cantigas 114, 161, 164, 177 e 247 não possuem iluminuras. Nesse sentido, faremos a leitura apenas do texto poético das cantigas acima citadas e uma leitura completa das outras doze cantigas, incluindo o espaço sagrado e a paisagem.

1. A Ressurreição de Pessoas no Santuário de Santa Maria de Salas

Composta por quinze estrofes, a CSM 43: *[E]sta é de como Santa Maria resucitou un menyo na ssa eigreja de Salas*¹²⁴, tem início no argumento, certificando que toda palavra mentirosa causa aborrecimento à Virgem, que é leal e muito verdadeira: *Porque é Santa Maria/ leal e mui verdadeira, / poren muito ll' avorrece / da paravla mentireira*¹²⁵ (CSM 43).

A cantiga narra a história de um homem bom, que morava com sua esposa em Darouca (ou Daroca, uma das cidades de maior riqueza monumental e histórica de Aragón, situa-se na Província de Zaragoza. Durante 4 séculos, integrou o reino árab, que conquistou boa parte da Espanha a partir do ano 711 d.C).

Na primeira estrofe, o trovador revela que a mulher não podia ter filhos (*non podia aver fillos*) e queixava-se constantemente com o homem bom (*e porende se queixava muit' end' el;*). No fim da primeira e início da segunda estrofe, o marido, que muito amava sua esposa, resolve que ambos deveriam ir a Salas rogar a Santa Maria que lhes concedesse a graça:

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

*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." (CSM 43).*

Colocando-se a caminho de Salas, em romaria, conforme narra a terceira estrofe, rogam, ao chegarem à Igreja à Santa Maria que lhes dê a graça de ter filhos (*rogaron que podessen aver fillo*). Na estrofe seguinte, a mulher faz uma promessa à Senhora de Salas: se o pedido fosse atendido, ofertaria à Virgem uma quantidade de cera correspondente ao peso do filho (*E a moller fez promessa / que se ela fill' ouvesse, / que con seu peso de cera / a um ano llo trouxesse*):

¹²⁴ Esta é de como Santa Maria ressuscitou a um menino na sua Igreja de Salas . (CSM 43 – tradução nossa).

¹²⁵ Porque Santa Maria é leal e muito verdadeira, muito lhe aborrece a palavra mentirosa (CSM 43 – tradução nossa).

*Muit' en proug' ao marido, / e tan toste se guisaron
de fazer sa romaria / e en seu camy entraron.
E pois foron na eigreja, / Santa Maria rogaron
que podessen aver fillo / ontr' el e ssa conpanneira.*

*E a moller fez promessa / que se ela fill' ouvesse,
que com seu peso de cera / a um ano llo trouxesse
e por seu servidor sempre / na ssa eigreja o désse;
e que aqesto comprisse / entrou-ll' ende por maneira (CSM 43).*

Ao retornarem a Darouca, onde moravam, conforme a quinta estrofe, poucos dias após a promessa realizada em Salas, a mulher sentiu-se grávida (*mas non ouv' y gran tardada / que log' a poucos de dias / ela se sentiu prennada*) e a seu tempo deu à luz a um filho muito formoso (*e a seu temp' ouve fillo / fremoso de gran maneira*):

*E pois aqesto dit' ouve, / ambos fezeron tomada
a Darouca u moravan; / mas non ouv' y gran tardada
que log' a poucos de dias / ela se sentiu prennada,
e a seu temp' ouve fillo / fremoso de gran maneira (CSM 43).*

No entanto, o cumprimento da promessa fora adiado. De acordo com a sexta estrofe, passaram-se sete anos desde que a promessa havia sido feita na igreja de Salas. Nesse período, o casal não retornou com o filho ao santuário e tampouco a mulher doou a cera conforme houvera prometido, mas a Virgem não se esquecera da promessa e *cuidou seer arteira*. Na sétima estrofe, o trovador relata que o menino fora acometido de uma febre que o levou à morte muito depressa (*Ca u quis tee-lo fillo, / e a cera que tiia, / deu fever ao menyo / e mató-o muit' agia*), não havendo remédio (*fisica*) ou médico (*meezya*) que o salvasse, causando à mãe grande dor e sofrimento:

*Des que lle naceu o fillo, /em logar que adiano
déss' end' a Santa Maria, / teve-o grandes set' anos
que lle non veo emente / nem da cera nen dos panos
con que o levar devera, e cuidou seer arteira.*

Ca u quis tee-lo fillo / e a cera que tiia,

*deu a fever ao menyo / e mato-o muit' agia,
que lle nunca prestar pode / física nen meezya;
mas gran chanto fez la madre / pois se viu dele senlleira (CSM 43).*

O pai desejou que o menino fosse enterrado depressa (*Que o soterrassen logo / o marido ben quisera*), mas a mãe, tomada de grande sofrimento, disse que o daria à Santa Maria de Salas, juntamente com a cera, conforme prometera (*mas la madre do menyo / disse con gran coita fera / que el' a Santa Maria / o daria, que llo dera / con sa cera com ll' ela / prometera da primeira*). No dia seguinte, de acordo com a nona estrofe, o casal rumou a Salas, levando consigo o menino morto em um ataúde e a quantidade de cera que a mulher havia prometido da primeira vez que se encontrara diante da Virgem. A caminhada durou quatro dias:

*E logo en outro dia / entraron en seu camyo,
e a madr' en ataude / levou sig' aquel menyo;
e foron en quantro dias, / e ant' o altar festinno
o pos, fazendo gran chanto, / depenando sa moleira (CSM 43).*

Ao chegar ao santuário, a mãe, após depositar o ataúde com o corpo do menino ante o altar da Virgem, passa a noite toda de joelhos, clamando em alta voz, conforme se observa na décima e na décima primeira estrofes, que a Santa Maria de Salas tivesse piedade, devolvendo-lhe o filho, pois a Virgem era Gloriosa (*Groriosa*) e piedosa (*piadosa*):

*E dizend' a grandes vozes: / "A ti venno, Groriosa,
con meu fill' e cona cera / de que te fui mentirosa
en cho dar quand' era vivo; / mas, porque es piadosa,
o adug' ante ti morto, / e dous días á que cheira.*

*Mas se mio tu dar quisesses, / non porque seja dereito,
mas porque sabes mia coita, / e non catasses despeito
de como fui mentirosa, / mas quisesses meu proveito
e non quisesses que fosse / nojosa e mui parleira." (CSM 43).*

Durante a vigília, o casal ouve o choro do menino e, ao perceberem que estava vivo e ressuscitado, quebram imediatamente o ataúde onde ele estava. Conforme narram as estrofes 13 e 14, a vida do menino foi restaurada pela Virgem do Pilar, Senhora de grande virtude que restitui a vida aos mortos e a saúde aos enfermos, (*a Sennor de gran virtude / que dá aos mortos vida / e aos enfermos saude*),

*Mas, que fez Santa Maria, / a Sennor de gran virtude
que dá aos mortos vida / e a enfermos saude?
Logo fez que o menyo / chorou eno ataude
u jazia muit' envolto / en panos dua liteira.*

*Quando o padr' e a madre, / que fazian muit' esquivo
doo por seu fillo, viron / que o meny' era vivo,
britaron o ataude / u jazia o cativo. [...] (CSM 43).*

As pessoas da cidade juntaram-se para ver o milagre e louvar a Virgem. De acordo com a última estrofe, juntou-se mais gente do que, normalmente, em uma feira: (*Enton veo y mais gente / que non vem a hua feira, / Por ver o gran miragre / que a Virgen demostrara*).

Desse primeiro milagre realizado no Santuário de Salas, nos foi revelada uma antiga prática de se levar os mortos aos templos, colocando-os diante do altar da Virgem. Diante da precariedade e incapacidade da medicina, as pessoas suplicavam a restituição da vida de seus entes queridos. Na época, o Santuário de Salas tornara-se o espaço sagrado ideal para a realização dos milagres aos fiéis que acreditavam no poder divino de Santa Maria de Salas.

A CSM 43, além do texto poético, possui a iluminura que a elucida. Composta por 15 estrofes é constituída por seis vinhetas sequenciais, apresentando uma narrativa visual menor que a o texto poético. Porém, suas imagens ampliam e contextualizam a visualização dos fatos narrados, sob o ponto de vista artístico do miniaturista.

A primeira vinheta se refere às duas primeiras estrofes da cantiga e retrata o casal de Darouca (Zaragoza) no interior da casa. Estão sentados e conversando sobre o fato de não terem um filho. A mulher está com os braços erguidos, olhando para o marido, certamente lamentando não poder ser mãe. No plano superior da

vinheta, visualizamos o telhado da casa muito bem representado e a sua entrada principal.

Na segunda vinheta, o casal se encontra no interior da igreja, diante do altar

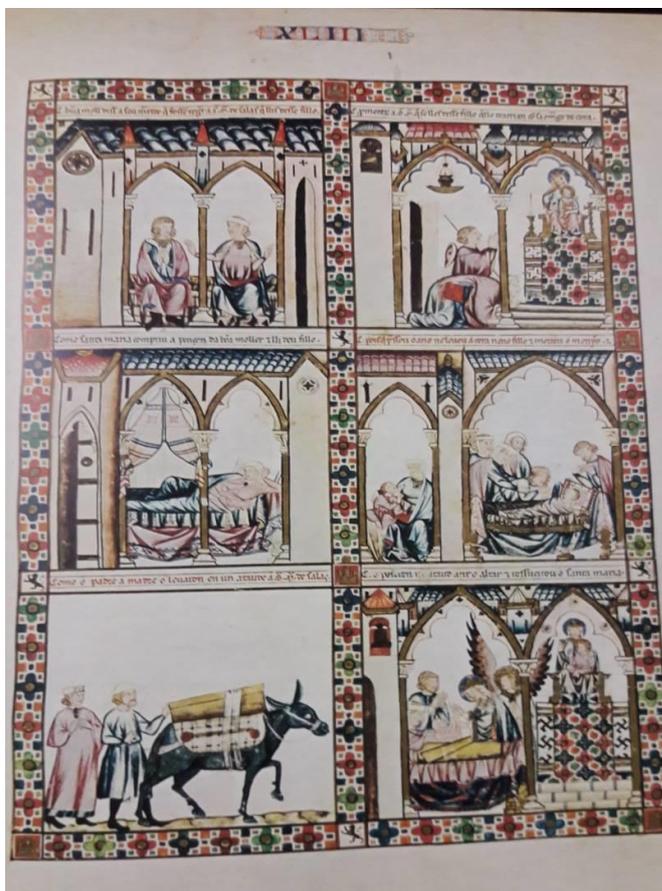


Figura 15 – CSM 43

da Virgem Maria, a Senhora de Salas. Enquanto o marido coloca-se de joelho e com as mãos postas em oração. Sua esposa está curvada, implorando a graça de ser mãe. Podemos observar a grande expressividade das personagens, a perfeição dos movimentos entre elas na composição da cena. Além das mãos postas do homem e seu olhar fixo na imagem da santa, o miniaturista direcionou o olhar da Virgem Maria para o casal, que reza aos seus pés.

Ao fundo, podemos visualizar os telhados das casas e a torre da igreja. O miniaturista destaca os telhados com as cores vermelho e azul e a torre com o sino com cores

mais escuras. No interior do santuário, no primeiro quadro à esquerda, pendido do teto um candelabro que completa o ambiente e sobre o altar da Virgem Maria, um castiçal com vela e um crucifixo, objetos utilizados para o ritual litúrgico. O altar é ornado com formas cruciformes nas cores verde e vermelho.

A terceira vinheta retoma o interior da casa, o quarto do casal e a mulher já grávida, deitada em sua cama, confirmando os versos da quinta estrofe da cantiga: *[...] ambos fezeron tornada a Darouca u moravan; / mas non ouv' gran tardada / que log' a poucos de dias / ela se sentiu prennada*¹²⁶ *[...]* (CSM 43). O miniaturista retrata, com detalhes, toda a composição do quarto do casal: os arcos, as janelas com cortinas e a cama. Na parte exterior, podemos visualizar a porta de entrada e

¹²⁶ [...] ambos retornaram a Darouca (Zaragoza) onde moravam e não demorando muito, em poucos dias, a mulher se sentiu grávida (CSM 43 – tradução nossa).

as paredes. Há destaque para as cores claras das paredes exteriores e interiores e das roupas da cama e da mulher com ênfase a um tom mais escuro de azul, que se repete nos telhados da casa.

A quarta vinheta está dividida em dois quadros. No primeiro, em tamanho menor, o miniaturista retrata o casal com a criança recém-nascida ao colo, no interior da casa, no arco menor. Na mesma vinheta, no arco maior, ainda no quarto está o menino está muito doente, deitado na cama, provavelmente, morto. A mãe, curvada sobre o filho, chora amparada por uma pessoa. O pai, na cabeceira da cama, levanta os braços, olhando para o filho. Completa a cena, outras pessoas ao lado da cama.

A quinta vinheta retrata a segunda romaria do casal a Salas, dessa vez, levando no lombo de um burro o ataúde com o corpo do menino morto. Podemos observar uma riqueza de detalhes, como o andar apressado do casal e os passos largos do animal em direção ao santuário de Salas. Nessa vinheta, ao retratar a dor e o sofrimento do casal acerca da perda do filho, a natureza está ausente. Não há árvores, pássaros ou qualquer outro elemento que indique vida. O artista traça apenas um caminho deserto, desprovido de vida e carregado de dor, sofrimento e solidão. De acordo com a nona estrofe da cantiga, quatro dias foram necessários para se chegar ao santuário: *e foron en quatro dias [...]*.

A sexta vinheta retrata o interior do Santuário, também dividida em dois planos. No primeiro, o ataúde com o corpo do menino e o casal. A mãe está com as mãos postas em oração e a Virgem contempla o menino morto e impondo-lhe as mãos, com a cabeça baixa. Podemos visualizar um anjo com grandes asas, que se posiciona atrás da Virgem de Salas. No segundo quadro, a Virgem Maria com o Menino Jesus no já se posiciona no seu altar paramentado. No canto superior da vinheta, ao fundo, repete-se, completando a cena, o telhado das casas da vila, onde se localiza o Santuário de Salas. As cores destacadas na ilustração dão ênfase à santidade e ao poder atribuídos à Igreja e à Virgem Maria, realizadora dos milagres. A Senhora de Salas, de acordo com os versos da cantiga, é leal e muito verdadeira e se aborrece com palavras mentirosas (*Porque é Santa Maria / leal e mui verdadeira, / poren muit ll' avorrece / da paravla mentireira*).

A cantiga CSM 167 apresenta o mesmo tema, a ressurreição do filho de uma moura. Composta por sete estrofes, a CSM 167: *Esta é como hua moura levou seu*

*fillo morto a Santa Maria de Salas, e ressuscitou-llo*¹²⁷, tem início por meio do argumento (refrão) que assevera que todo aquele que confia na Virgem, independente de sua crença, a verá realizando milagres: *Quen quer que na Virgen fia / e a roga de femença, / valer-l-á, pero que seja / d'outra lee em creença*¹²⁸.

De acordo com a primeira estrofe da cantiga, o texto narra a história de uma moura da cidade de Borja (*Desta razon fez miragre / Santa Maria, fremoso, de Salas, por hua moura/ de Borja*), na província de Saragoça, que criava um filho muito saudável, mas que acabou morrendo de uma doença muito grave (*lhe morrea mui coitado / dua [muy] forte doença*). Sem saber o que fazer, conforme relata a segunda estrofe, e sofrendo imensamente com a morte do filho, vendo as mulheres cristãs que iam a Santa Maria de Salas e, sabendo dos milagres que ela fazia, decidiu entregar-se à proteção da Virgem e preparou a sua oferenda:

*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 / fillou mui grand' atrevença;
E comendou-l' o menynno / e guisou ssa oferenda (CSM 167).*

Continuando a narrativa poética, na terceira estrofe, o trovador relata que as mulheres mouras não cristãs, quando souberam do que a mulher fizera, desencadearam uma contenda contra ela (*Mais las mouras sobr' aquesto / lle davan mui gran contenda*). No entanto, a mulher disse 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 creo / que vossa perfilha vença*). E, sem tardar, pegou o seu filho morto, juntamente com uma imagem de cera do menino, e dirigiu-se para Salas. Lá chegando, conforme narra a quinta estrofe, ela declara à Virgem que, se lhe devolvesse seu filho, faria com ela um acordo (*e pois que chegou a Salas, / diss' aa Virgen: "Se non mente / ta lee, dá-me meu fillo, / e farey tig' aveença."*).

¹²⁷ Esta é como Santa Maria de Salas ressuscitou o filho de uma moura, que esta lhe levava morto (CSM 167 – tradução nossa).

¹²⁸ A quem confia na Virgem e a Ela roga com fé, Ela lhe valerá mesmo que professe outra fé (crença) (CSM 167 – tradução nossa).

Encerrando a narrativa, as duas últimas estrofes revelam que a moura velou seu filho durante a noite toda, até que a Virgem de Salas o ressuscitara (*Hua noite tod' enteira / velou assi a mesq[u]ynna; / mas, o que fez Santa Maria, / a piadosa Reynna? / ressuscitou-lle seu fillo,[...]*). Quando ela presenciou o milagre da ressurreição de seu filho, que estava morto há três dias, maravilhou-se, tornando-se cristã e prestando grande reverência a Maria:

*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 (CSM 167).*

Evidencia-se, mais uma vez, que o espaço sagrado do Santuário de Salas, foi cenário de um milagre da Virgem, restituindo a vida a uma criança morta há três dias. Além desse grande prodígio, a Santa ganhou mais uma alma cristã.

A CSM 167, composta por 7 estrofes, é ilustrada por uma iluminura constituída por seis vinhetas sequenciais, apresentando uma narrativa visual menor e detalhes não revelados no texto poético.



Figura 16 – CSM 167

Na primeira vinheta, o interior de uma casa retrata a mãe usando roupas escuras, em tom azul, olhando com tristeza o menino doente em seu leito. Outras mulheres mouras e dois homens a acompanhavam. Há o predomínio das cores escuras (preto, cobrindo o menino); vermelho e azul nas roupas das personagens. O ambiente é despojado e sem adornos. Ao fundo do quadro, os telhados das casas da vila.

A segunda vinheta ilustra o diálogo entre a mulher e as demais mouras, conforme relata a terceira e quarta estrofes da cantiga (*Mais las mouras sobr' aquesto / lhe davan mui grand contenda; mais ela disse': "Amigas, / se Deus me de mal defenda, / a mia esperança creo /*

que vossa perfia vença [...]). A mãe aponta a mão esquerda para a imagem de cera do menino sobre um móvel da casa. Em seguida, dirige-se a uma das mulheres expressando o seu desejo de ir ao Santuário de Salas para rogar a Virgem que lhe devolvesse a vida de seu filho.

Na terceira vinheta, diferentemente dos dois primeiros quadros, temos as imagens da romaria ao Santuário de Salas, predominando a natureza pelo caminho. O miniaturista, artista sensível, registrou o caminho com árvores à esquerda e à direita do quadro, com cores vivas. Do mesmo modo, o movimento nos passos do animal que leva, sobre seu lombo, o ataúde com o corpo do menino e a figura triste da mãe, acompanhada por um homem, que não consta no texto poético.

Na quarta vinheta, as personagens se encontram no interior do santuário de Nossa Senhora de Salas. Ao centro do quadro, de joelhos diante do altar da Virgem Maria com o Menino Jesus, está a mãe do menino, oferecendo a imagem de cera do seu filho e prometendo-lhe louvores: *e pois que chegou a Salas, / diss' aa Virgen: "Se non mente / ta lee, dá-me meu Fillo, / e farey tig' aveença"*¹²⁹. Pendendo do teto, no primeiro e no segundo quadro da vinheta, temos os candelabros. Atrás da moura, fiéis devotos da Virgem que acompanhavam maravilhados o milagre por ela realizado. Ao fundo, repetem-se os telhados das casas da vila.

A quinta vinheta ilustra a realização do milagre da ressurreição do menino mouro. Embora a cena não esteja retratada no texto poético, o miniaturista narra o milagre através da presença dupla da Virgem Maria. Encontra-se no altar com Jesus no colo e também ao lado do corpo do menino. Um anjo com longas asas e semblante alegre protege a Virgem que, com sua mão esquerda, toma a mão esquerda do menino e com o olhar fixo levanta-o e devolve-lhe a vida. A mãe da criança está ajoelhada no chão, amparando a coluna do filho. Há, nessa vinheta, o predomínio das cores azul e vermelho.

Embora a sétima estrofe da cantiga relate a conversão da moura ao cristianismo, cumprindo a promessa feita à senhora de Salas, a última vinheta retrata, simbolicamente, a conversão para o cristianismo e o sacramento do batismo por imersão¹³⁰. O sacerdote derrama água sobre a cabeça da mulher e os fiéis,

¹²⁹ E chegando a Salas, disse à Virgem: "Se deres meu filho de volta, darei louvores a ti" (CSM 167 – tradução nossa).

¹³⁰ "Esse rito de imersão é um símbolo de purificação e renovação. [...] Todos os passos dessa cerimônia iniciática traduzem a dupla intenção de purificar e de vivificar. Revelam também a estrutura folheada do símbolo: em um primeiro plano, o batismo lava o homem de sua sujidade moral e outorga-lhe a vida sobrenatural

devotos da Virgem de Salas, acompanham o rito de sua purificação e conversão: (*Quand' aquesto viu a moura, / ouv' en maravilla fera, / ca ja tres dias avia / que o fillo mort' ouvera; / e tornou-se logo crischãa, / pois viu que llo vivo dera / Santa Maria*).

A CSM 168 exemplifica também o milagre da ressurreição do filho de uma mulher de Lérida.

Composta por dez estrofes, a CSM 168, inicia com o argumento: *Esta é dun miragre que fez Santa Maria de Salas por hua moller de Lerida que lle morreron seus fillos, e o postremeior ressuscitou-llo Santa Maria, que avia tres dias que era morto*¹³¹ e a Virgem tem o poder de realizar um milagre em todos os lugares: *En todo logar á poder / a Virgen a quen quer valer*¹³².

Os versos dessa cantiga narram o drama de uma mulher que morava em Lérida (ou Lleida, cidade espanhola, pertencente ao município da província da Catalunha), que perdera seus filhos. Morrendo o último dos herdeiros, o sofrimento dela foi intenso:

*Ai, Madre de Nostro Sennor,
pero eu sãõ pecador,
dá-m' este meu fillo meor
vivo, se te jaz en prazer*¹³³ (CSM 168).

Ela passou dois dias chorando (*E dous dias o tev' enton / chorando mui de coração*) e rogando à Virgem, com grande devoção, que devolvesse a vida para seu filho (*rogando con gran devoçon, / atendendo seu ben fazer*). Ao perceber que seu filho, mesmo diante de suas súplicas não ressuscitara, ela subiu em um terraço com o filho nos braços, erguendo-o em direção ao Santuário de Salas:

(passagem da morte à vida); em um outro plano, evoca a morte e a ressurreição do Cristo: o batizado assimilha-se ao Salvador, sua imersão na água simboliza a colocação no túmulo, e sua saída, a ressurreição; em um terceiro plano, o batismo liberta a alma do batizado da sujeição ao demônio, introduzindo-o na milícia do Cristo, ao impor-lhe a marca do Espírito Santo, pois essa cerimônia consagra um compromisso de servir à Igreja. Não opera uma transformação mágica; confere a força de desenvolver-se, pela fé e pelos atos, no sentido do Evangelho. Toda essa liturgia simboliza e realiza, na alma do batizado, o nascimento da graça, princípio interior de aperfeiçoamento espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 126; 127).

¹³¹ Esta é de um milagres que fez Santa Maria de Salas por uma mulher de Lérida que perdera seus filhos e Santa Maria lhe ressuscitou o último filho que já havia três dias que estava morto (CSM 168 – tradução nossa).

¹³² Em todo lugar, a Virgem tem poder para ajudar a quem Ela quer valer (CSM 168 – tradução nossa).

¹³³ Ai, Mãe de Nosso Senhor, embora eu seja pecadora, dá-me vivo este meu filho menos, se isso for de tua vontade (CSM 168 – tradução nossa).

*E pois viu que non resurgiu,
en un eirado o sobiu
e contra Salas comediou
que o yria alt' erger (CSM 168).*

Com essa atitude desesperada, a Virgem de Salas opera o milagre da ressurreição, devolve a vida do menino nos braços da mãe: (*E tan toste assi o fez, / e a Reynna de gran prez / ressuscitou-llo dessa vez / e fez-llo nos braços viver*). Após o milagre, sem tardar, ela foi mostrá-lo às pessoas, que começaram a louvar e a bendizer a Virgem de Salas:

*E log' a moller sen tardar
foy-o aas gentes mostrar,
e começaram a loar
a Virgen e a beeizer (CSM 168).*

Nessa narrativa poética, mais uma vez, confirmamos o grande poder da Virgem para a realização dos milagres, em todos os espaços sagrados dos santuários mencionados nas cantigas selecionadas. Nessa cantiga, o milagre foi realizado em decorrência da mãe direcionar o corpo do filho morto ao Santuário de Salas, em uma atitude de fé, devoção e desespero. A Virgem se compadeceu pelo sofrimento da mãe e atendeu o seu pedido. Relatam os versos que as mortes dos filhos eram consequência dos pecados cometidos pela mãe.

A CSM 168 está acompanhada de uma iluminura com seis vinhetas sequenciais.

Diferentemente do texto poético, a narrativa visual inicia relatando o fato já consumado: a morte do filho menor. A primeira vinheta retrata o interior da casa, onde moravam a mulher e os seus filhos. O menino, envolto em lençóis escuros, encontra-se deitado na cama, ao seu lado está a mãe e outras mulheres que vieram prestar solidariedade. Observa-se a porta de entrada da casa e ao fundo, o teto das outras casas que compõem a vila. Na segunda vinheta, o artista reproduziu com perfeição a casa, seu formato e telhado, sua localização entre outras casas da vila, suas escadarias de entrada com vários outros moradores chegando. No seu interior, o quarto repleto de pessoas junto à mãe e ao menino falecido. Relatam os versos

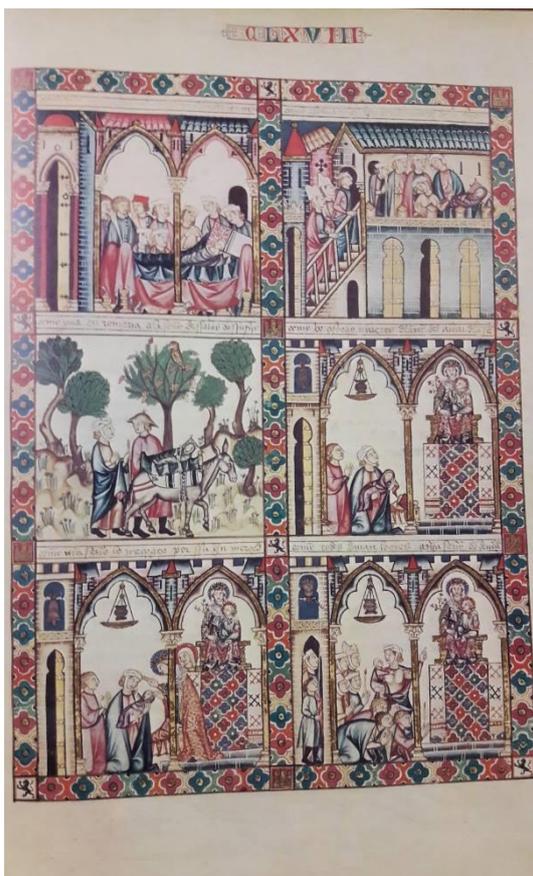


Figura 17 – CSM 168

que durante dois dias a mulher chorou pela perda do menino: *E dous dias o tev' enton / chorando mui de coração.*

Dando sequência à narrativa poética, a terceira vinheta mostra a viagem ao Santuário de Salas. Diferentemente dos dois primeiros quadros, observamos a presença da natureza no caminho ao Santuário. Um burrico leva sobre seu lombo o corpo do menino. O movimento dos passos do animal e das personagens é claramente percebido. O miniaturista, sensível à realidade retratada, compõe o quadro com cinco árvores bem copadas e verdes com movimento dos troncos tortuosos. No caminho, uma pequena vegetação e na árvore central a presença de um pássaro. A vinheta apresenta uma personagem que não está presente nos

versos da cantiga, a figura de um acompanhante da mulher, voltado para ela.

Na quarta vinheta, após a chegada ao Santuário de Nossa Senhora de Salas, as personagens já se encontram em seu interior. Ao centro do quadro, encontra-se, de joelhos diante do altar da Virgem Maria, a mãe do menino, tendo no colo a criança morta, oferecendo-o à Virgem, além de uma devota de joelhos acompanhando-a em atitude de adoração. Sobre o altar, ornado com as cores azul, verde e vermelho, está a imagem da Santa com o Menino Jesus ao colo. Pendendo do teto, um candelabro e no alto da torre do santuário, um sino.

A quinta vinheta ilustra a realização do milagre da ressurreição do filho mais novo da mulher de Lérida. Novamente, a presença dupla da Virgem Maria, encontra-se no altar e diante da mãe ajoelhada com o filho morto nos braços. Com sua mão esquerda, toca o corpo da criança, levantando-a do e devolvendo-lhe a vida.

Por fim, a sexta vinheta interpreta a narração poética da última estrofe da cantiga. No interior da igreja está a mãe com o filho vivo ao colo, apontando em direção à Virgem e demonstrando sua alegria de ter o filho menor ressuscitado. À porta da igreja e diante do altar estão os fiéis ajoelhados diante da imagem de

Nossa Senhora de Salas, louvando-a e bendizendo-a: *E log' a moller sen tardar / foy-o aas gentes mostrar, / e começaram a loar / a Virgen e a beeizer*. Há, na porta, uma figura masculina que, provavelmente, toca o sino como sinal de alegria pelo milagre realizado. Há o predomínio das cores azul e vermelho em todas as vinhetas da iluminura, além do verde as árvores.

Além da ressurreição de pessoas, conforme relatam as CSM 43, 167 e 168, a Virgem de Salas cuida e intercede pela recuperação e ressurreição de animais, como a recuperação de um açor (ave), na CSM 44.

2. Recuperação de animais

Esta é de como o cavaleiro, que perdera seu açor¹³⁴, foy-o pedir a Santa Maria de Salas; e estando na eigreja, pouso-lle na mão¹³⁵. Composta por nove estrofes, a CSM 44 confirma em seu argumento que todo aquele que confia na Mãe do Salvador, não perderá nada do que lhe foi confiado: *Quen fiar na Madre do Salvador / non perderá ren de quanto seu for¹³⁶*.

Na primeira estrofe, o trovador declara que todas as pessoas que confiam na Virgem com o coração, compreenderão como um infante perdeu seu açor (um pequeno gavião), no reino de Aragão:

*Quen fiar en ela de coração,
averrá-lle com' a un infançon
aveo eno reino d' Aragon,
que perdeu a caça un seu açor (CSM 44).*

Na segunda estrofe, o trovador descreve as características da ave: era grande e muito formosa (*grand' e mui fremos' era*); todos falavam muito bem dela (*non achava que non fillasse ben*) e, devido ao seu tamanho, não havia prisão (gaiola) na qual pudesse ser aprisionado (*de qual prijon açor fillar conven*):

¹³⁴ De acordo com Leão (2015, p. 56), “o açor é uma ave de rapina, diurna, pertencente à família dos falconídeos, semelhante ao gavião e menor do que a águia”. Outra referência ao açor será apontada na CSM 232 referente ao santuário de Santa Maria de Vila-Sirga.

¹³⁵ Esta é como um cavaleiro que perdera seu açor foi pedi-lo a Santa Maria de Salas e estando ele na sua igreja, a ave veio e posou-lhe na sua mão. (CSM 44 – tradução nossa).

¹³⁶ Quem confiar na Mãe do Salvador, não perderá nada do que for seu (CSM 44 – tradução nossa).

*Que grand' e mui fremos' era, e ren
non achava que non fillasse ben
de qual prijon açor fillar conven,
d'ave pequena tro ena mayor (CSM 44).*

A perda da ave, conforme relata a terceira estrofe, causou grande dor e pesar ao infante, que mandou anunciar por toda a redondeza a perda de sua ave, no intuito de encontrá-la:

*E daquest' o infançon gran pesar
avia de que o non pod'achar,
e porende o fez apregoar
pela terra toda en derredor (CSM 44).*

O infante, como não encontrava a ave, conforme narram as estrofes quatro, cinco e seis, depois de anunciá-la por toda a parte sem resultados, dirige-se ao Santuário de Salas (*pera Salas seu camyo fillou*), levando consigo uma réplica do açor feita em cera (*e de cera semellança levou / de ssa av'*) e roga a Santa Maria que o ajude a reavê-la:

*E pois que por esto nono achou,
pera Salas seu camyo fillou
e de cera semellança levou
de ssa av', e diss' assi: "Ai Sennor*

*Santa Maria, eu venno a ti
con coita de meu açor que perdi,
que mio cobres; e tu faz-lo assi,
e aver-m-ás sempre por servidor.*

*E demais esta cera ti darei
em as figura, e sempr' andarei
pregõando teu nome e direi
como dos Santos tu es a mellor¹³⁷." (CSM 44).*

¹³⁷ Como não encontrara a ave, para Salas se pôs a caminhar levando consigo uma réplica da ave confeccionada em cera, dizendo: "Santa Maria, eu venho a ti sofrendo pelo açor que perdi; fá-lo voltar para mim e serei sempre teu servidor. Além disso, esta cera te darei com a figura dele e sempre andarei pregando teu nome, dizendo como és, entre todos os santos, a melhor." (CSM 44 – tradução nossa).

Durante a missa cantada (*Pois esto disse, missa foi oyr mui cantada*), após fazer o pedido à Nossa Senhora, (estrofes sete, oito e nove), ela atende o pedido do infante, permitindo que a ave voasse pela igreja. Reconhecendo o infante e para sua alegria, ela pousa em sua mão como se tivesse de pegar alguma caça. O infante, chorando, louvou a Virgem que faz o bem para todos aqueles que lhe devotam seu amor (*“Ai, Sennor, tantos son os teus bees que fazes a quen ás amor!”*):

*Pois esto disse, missa foi oyr
mui cantada; mas ante que partir-
s’ en quisesse, fez-ll’ o açor viir
Santa Maria, ond’ ouv’ el sabor.*

*E que ouvess’ end’ el mayor prazer,
fez-ll’ o açor ena mão decer,
come se ouvesse log’ a prender
caça con el como faz caçador.*

*E el enton muit’ a Madre de Deus
loou, e chorando dos olhos seus,
dizend’: “Ai, Sennor, tantos son os teus
bees que fazes a quen ás amor!” (CSM 44).*

Essa cantiga nos revela uma prática popular, muito antiga, de se ofertar nos santuários réplicas de cera como parte da promessa realizada a um santo ou à própria Virgem Maria. Para comprová-la, uma simples visita a qualquer sala de milagres dos grandes santuários, vamos encontrar várias reproduções. Esses versos atestam a veracidade do milagre narrado.

A cantiga CSM 44 foi ilustrada por uma iluminura constituída por seis vinhetas sequenciais, apresentando uma narrativa visual menor que o texto poético, porém, com conteúdo amplo que nos permite verificar a veracidade do fato narrado.

A primeira vinheta, embora não expresse fielmente o conteúdo do texto poético, o miniaturista nos revela, com riqueza de detalhes, a figura do infante montado em seu cavalo, portando um arco e as flechas no seu alforje, tendo já lançado o seu açor em busca da caça. Nesse primeiro quadro, chama-nos a atenção o cenário de uma floresta em que se encontra o infante, um local montanhoso, com destaque do verde na vegetação variada, árvores grandes e pequenas e uma espécie de relva na rocha, além do movimento de pássaros voando, cena típica de

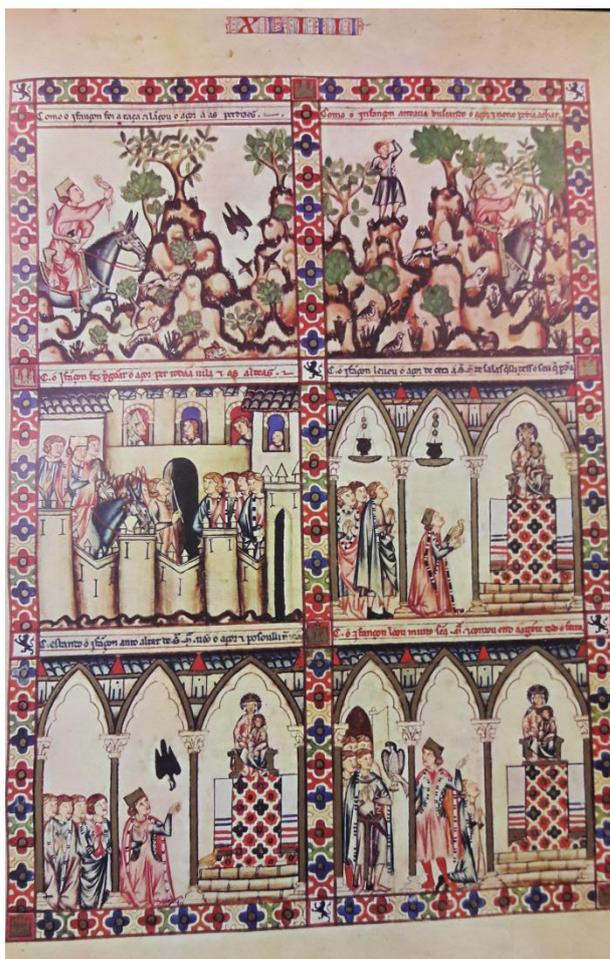


Figura 18 – CSM 44

uma caçada. Na segunda vinheta, as árvores estão em maior número e o artista acrescentou a presença de cães, coelho e outras aves. Nesse cenário, ocorrem a perda do açor e a busca do infante pela ave perdida. Sobre seu cavalo, o infante posiciona-se atrás das rochas, aparecendo apenas uma parte do corpo do cavalo. Compõe a cena, a figura de um pagem, no alto de uma rocha, com o braço levantado para avistar a ave perdida. Nessas duas vinhetas, o infante se veste de vermelho, indicando sua posição aristocrática e o pagem de azul e branco. O verde é destacado nas árvores e as rochas estão desenhadas em tons de marrom. Movimentam-se apenas os cães que auxiliam o infante

na busca.

A partir da terceira vinheta, há uma mudança considerável no cenário. Se a paisagem campestre compunha a ilustração das duas primeiras vinhetas, nessa, o castelo e a cidade ao fundo figuram como espaço principal. No primeiro plano do quadro, à frente do castelo, o infante expõe às pessoas a perda de sua ave e todos o ouvem com atenção. Podemos observar que na parte superior, provavelmente, a nobreza também se interessa pela notícia. O infante, nessa busca incansável pela ave, está acompanhado de mais dois homens também montados em cavalos. Ao fundo da vinheta, os telhados das casas da vila, compondo a cena. Há predominância do azul e do vermelho, cores da realeza.

A quarta vinheta revela o que fora expresso na quarta estrofe da cantiga: o infante, no centro do quadro, acompanhado de outros três personagens à esquerda, prostrado diante do altar da Virgem Maria, oferece-lhe uma réplica do açor (*E pois que por esto nono achou / pera Salas seu camyo fillou / e de cera semellança levou / de ssa av'*). A paisagem ilustrada revela o interior do santuário de Salas. A imagem

da Virgem com o Menino Jesus ao colo, sobre o altar ornado com formas cruciformes nas cores azul e vermelho. Pendendo do teto, sobre os três personagens e o infante, temos os candelabros e, ao fundo do santuário, novamente, os telhados das casas.

Na quinta vinheta, o infante ajoelhado aos pés da imagem da Senhora de Salas, no interior do santuário, tem sua mão direita apontada para o alto e o seu braço esquerdo estendido à espera da ave que pousa em sua mão, de acordo com os versos: (*fez-ll' o açor viir [...] / fez-ll' o açor ena mão decer, / como se ouvesse lo' a prender / caça [...]*). Acompanhando o jovem infante, os fiéis assistem, admiram o milagre e louvam a Virgem.

A sexta e última vinheta interpreta o relato da última estrofe da cantiga: todos louvavam a Virgem Maria pelo milagre realizado. O infante está de pé, bem ao centro do quadro e tem o açor pousado em sua mão direita, enquanto aponta com a mão esquerda, a imagem da santa. Prostrado diante do altar, há um homem de mãos postas, contemplando e louvando a imagem da Senhora Virgem de Salas. De acordo com o argumento da cantiga: quem confia na Mãe do Salvador, não perderá nada do que lhe foi confiado (*Quem fiar na Madre do Salvador / non perderá ren de quanto seu for*).

Depreendemos da leitura da cantiga a insistência de D. Alfonso X na questão da fé nos poderes da Virgem Maria. Pela fé, presenciemos a cura das doenças do corpo, os conflitos da alma e a vida dos animais, tornando-a, assim, a mãe que acolhe e cura todos os seres viventes. Na iluminura da cantiga, observamos que, a partir da terceira vinheta, a nobreza (o infante), assim como a própria figura do Rei Sábio, ocupou o centro dos quadros, diferentemente das demais personagens representantes do povo, os fiéis.

No próximo item, as cantigas CSM 166 e 179 narram a cura dos males do corpo, especificamente, a paralisia do corpo e dos membros, recuperados pelo milagre da Virgem Maria.

3. Cura de paralisia do corpo e dos membros

A CSM 166, composta por apenas quatro estrofes, tem como título: *[E]sta é como Santa Maria guareceu un ome que era tolleito do corpo e dos nenbros, * na sa eigreja en Salas*¹³⁸, e o seu argumento anuncia que por causa de seus pecados, os homens podem ficar paráliticos, no entanto, da mesma forma, a Virgem pode curá-los, manifestando o seu poder sobre o pecado: *Como poden per sas culpas / os omes seer contreitos, / assi podem pela Virgen / depois seer são feitos*¹³⁹ (CSM 166).

A primeira estrofe dessa cantiga relata a história de um homem que cometia muitos pecados, ficou com os membros paralisados durante cinco anos, como consequência de uma doença, que o impedia de movimentar-se:

*Ond' aveo a un ome, / por pecados que fezera,
que foi tolleito dos nenbros / dua door que ouvera,
e * durou assi cinc' anos / que mover-se non podera,
assi avia os nenbros / todos do corpo maltreitos* (CSM 166).

Como a doença lhe causava grande sofrimento e dor, conforme narra a segunda estrofe, o homem prometeu que, se fosse curado, iria a Salas todos os anos e ofereceria uma libra¹⁴⁰ de cera:

*Con esta enfermidade / atan grande que avia
prometeu que, se guarisse, / a Salas logo irya
e hua livra de cera / cad' ano ll' ofereria;
e atan toste foi são, / que non ouv' y outros preitos* (CSM 166).

Na terceira estrofe, após a promessa, o homem dirigiu-se a Salas, portando a libra de cera prometida (*E foi-sse logo a Salas, [...] e levou sigo a livra / da cera de*

¹³⁸ Esta é como Santa Maria curou um homem que era parálitico do corpo e dos membros na sua Igreja de Salas. (CSM 166 – tradução nossa).

¹³⁹ Como, por seus pecados, os homens podem ficar paráliticos, também eles podem, por intermédio da Virgem, ser curados (CSM 166 – tradução nossa).

¹⁴⁰ Libra é o peso equivalente cerca de meio quilo. A promessa foi de uma libra (peso) de cera por ano. E na época, a cera era muito cara e de difícil aquisição pelos mais pobres.

bõa mente). Embora tivesse passado longo tempo sem andar, caminhou alegre e não se sentiu mal:

*E foi-sse logo a Salas, / que sol non tardou niente,
e levou sigo a livra / da cera de bõa mente;
e ya muy ledo, como / quen sse sen niun mal sente,
pero tan gran temp' ouvera / os pes d' andar desafeitos (CSM 166).*

Após a realização do milagre, a quinta estrofe relata que muitos deram graças e louvores a Santa Maria: *Daquest' a Santa Maria / deron graças e loores / porque livra os doentes / de mães e de doores*. Ela roga sempre pelos que lhe são fiéis e agradecidos; [...] e *demais está rogando / senpre por nos pecadores; / e poren devemos todos / sempre seer seus sogeitos*.

Tendo em vista o milagre realizado em Salas a um homem paralítico (*contreito*) dos membros, analisemos a iluminura que acompanha a CSM 166.

A iluminura comprova o que fora relatado no texto poético da CSM 166. As

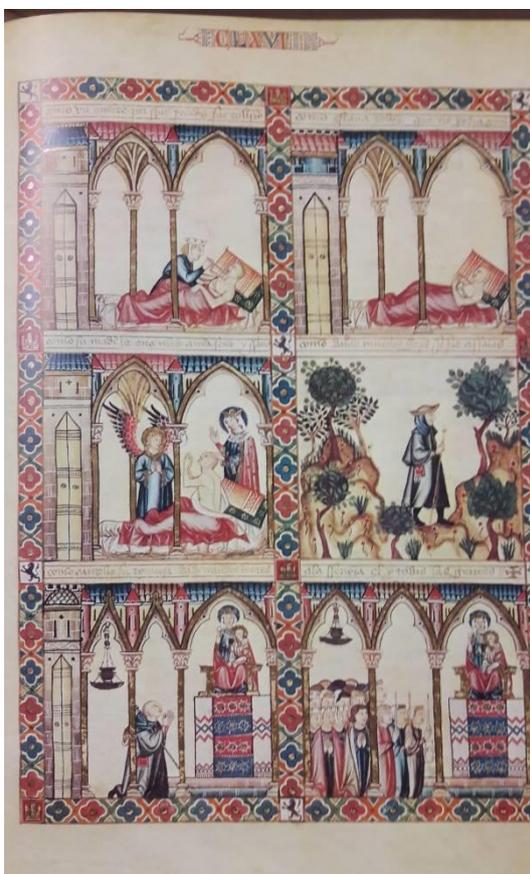


Figura 19 – CSM 166

imagens ampliam e complementam as situações. Na primeira vinheta, o homem paralítico (*contreito*) encontra-se deitado em seu leito, sendo alimentado por uma criada. O miniaturista retrata o interior do quarto despojado e simples, contando apenas com a cama com cobertas vermelhas e lençóis brancos, e sua cabeça sustentada por almofadas. Na parte superior dos arcos visualizam-se os telhados das casas da vila. A segunda vinheta, ainda no interior do quarto, o paralítico encontra-se sozinho em seu leito. De mãos postas, em oração, está rogando à Virgem de Salas que o livre daquela dor e paralisia.

A terceira vinheta, ainda no interior de sua casa, o paralítico está sentado com as

mãos postas em oração, e seus olhos estão voltados para o alto, clamando pela sua cura. Completa a cena um anjo com grandes asas, ao lado da cama, dirigindo o seu olhar para a Senhora de Salas que, com a mão levantada abençoa e cura o homem de sua paralisia. A Virgem está coberta com o seu manto vermelho e o anjo está vestido de azul. Ambas as cores representam nobreza e santidade.

A quarta vinheta retrata o homem a caminho do Santuário de Salas, após sentir-se curado de seus males. A retratação da paisagem, pelo miniaturista, dá ênfase à vida e à alegria. A desertificação do quarto, onde vivera cinco anos, dá espaço para o cenário natural: o caminho rochoso percorrido é repleto de vegetação, árvores bem copadas e o movimento de seus passos é ajudado por um cajado. Pelo poder de cura da Virgem do Santuário de Salas, a doença que o levaria à morte, cede lugar à vida.

O homem ajoelhado diante da Virgem de Salas, no interior do Santuário de Salas, é retratado na quinta vinheta. De mãos unidas, dirige o seu olhar à imagem da Virgem no altar com o Menino Jesus, que também corresponde. No canto superior da vinheta, o miniaturista retrata, ao fundo, o telhado das casas que compõe a vila onde se localiza o Santuário de Salas.

Na sexta e última vinheta, repete-se a cena das demais iluminuras: no interior do Santuário, está a imagem da Virgem no altar, no terceiro arco, à direita, sendo louvada por um grupo de fiéis, juntamente com o homem curado. Três mulheres seguram velas em suas mãos, representando a promessa que fizera o homem paralítico: levar, caso fosse curado, aos pés da Virgem, meio quilo de cera (velas). Portanto, a última vinheta retrata a alegria e os louvores que são rendidos àquela que ouve as orações de seus fiéis, restabelecendo-lhes a cura do corpo e das ansiedades da alma.

Outro exemplo de cura de paralisia, encontramos na CSM 179. A Virgem de Salas livra uma mulher paralítica.

Composta por nove estrofes, a CSM 179, apresenta o seguinte título: *Como hua moller que era contreyta de todo o corpo se fez levar a Santa Maria de Salas e foi logo guarida*¹⁴¹. Inicia pelo argumento que proclama o conhecimento da medicina

¹⁴¹ Como uma mulher, que era paralítica de todo o corpo, fez que a levassem a Santa Maria de Salas, sendo imediatamente curada (CSM 179 – tradução nossa).

celestial da Virgem de Salas, que apresenta o poder de operar o milagre da cura àqueles que lhe são fiéis devotos: *Ben sab' a que pod' e val / fisica celestial*¹⁴².

A cantiga narra a história de uma mulher que era contreita (paralítica) de todo o corpo (*dua moller, direi qual, / que era toda tolleita*), cujas pernas eram encolhidas (*e das pernas encolleita*) e os pés encontravam-se metidos nos rins, presos como se fossem cálculos renais:

*Esta tiia premudos
os talões e métodos
nas rees e aprendudos
ben como pedra con cal (CSM 179).*

Como a mulher muito sofria desses graves aleijões (*Con este mal que sofria*), demandou que a levassem em romaria de Molina, local onde morava, ao Santuário de Salas (*a Salas en romaria / de Molina sse fazia / levar, ca d' i natural*). Hoje, a cidade de Molina é um município da Espanha, da província de Guadalajara, uma comunidade autônoma de Castilla-La Mancha. Foi fundada por árabes e o ponto mais importante é um castelo construído para combater as invasões mouras, o Castelo de Molina de Aragão ou Fortaleza de Molina dos Caballeros.

Estando no Santuário de Salas, enquanto cantavam a missa (*Ca mentr' a missa cantavaan*), entoando louvores à Virgem (*en que a Virgen loavan*), os nervos foram se desprendendo e ela, num impulso, saiu correndo até alcançar a porta da igreja, louvando, grandemente, a Senhora Gloriosa:

*[...] os nervios ll' assi soavan
como carr' en pedregal.*

*Assi que sse ll' estendendo
foron e desencollendo,
que levantou-sse correndo
e sayu-ss' ao portal,*

*Loando a Groriosa,
que é Sennor poderosa,
que lle foi tan piadosa
con saber esperital (CSM 179).*

¹⁴² Aquela que pode e vale, bem conhece a medicina celestial (CSM 179 – tradução nossa).

Depreendemos, mais uma vez, dessa cantiga, uma prática muito comum no século XIII. As inúmeras romarias de fiéis aos santuários dedicados à Virgem Maria, rogando-lhe os milagres da cura dos males do corpo e das aflições da alma. A cantiga 179 vem ilustrada por uma iluminura que descreve a paisagem e o Santuário de Salas.

A cantiga de nove estrofes é ilustrada por seis vinhetas que dão sequência à narrativa poética. Na primeira vinheta, a mulher de Molina encontra-se deitada em



Figura 20 – CSM 179

seu leito, no interior de sua casa, amparada por três moradores da localidade. A casa apresenta uma construção muito simples, assim como o quarto da mulher doente. O miniaturista expõe o leito e as três pessoas que a acompanham. Provavelmente, ela está fazendo o pedido para a viagem ao Santuário, em romaria, conforme relatam os versos da quinta estrofe: *Con este mal que sofria / a Salas en romaria / de Molina sse fazia / levar, ca d' i natural*. Ao fundo do quadro, no canto superior da tela, observa-se a presença do telhado das casas que compõem a vila, situando a localização da residência.

Na segunda vinheta, há uma mudança da atmosfera triste para a paisagem exterior. O quadro está ornado com os elementos da paisagem natural, duas árvores frondosas, um burrico que transporta a mulher doente e as pessoas que a acompanham na romaria ao Santuário. Repetem-se os movimentos do andar dos homens e do animal, bem como as árvores tortas representando o ar e o vento. Uma paisagem viva em cores e detalhes.

A terceira vinheta, no interior da igreja, retrata a entrada da mulher carregada pelos seus acompanhantes. Sobre o altar, a imagem da Virgem com o Menino Jesus, e ao lado da imagem há um crucifixo. O altar é ornado com formas circulares

nas cores azul, verde e vermelho. Ao fundo do quadro, ilustra-se o telhado das casas que compõem a vila onde está situado o santuário.

A quarta vinheta ilustra o que fora narrado na sétima estrofe do texto: enquanto cantavam a missa, os nervos e as pernas da mulher foram se desprendendo (*Ca mentr' a missa cantavan / en que a Virgen loavan, / os nervios ll' assi soãvan / como carr' en pedregal*). O miniaturista retrata o rito a missa. Diante do altar, o padre está cantando a missa, pode-se atestar a veracidade do fato por meio dos elementos que compõem o altar: o cálice, a cruz e a vela, objetos utilizados na celebração da missa. Alguns fiéis estão de joelhos diante do altar da Virgem e dois devotos observam a mulher sendo curada pela Virgem.

A quinta vinheta retrata a mulher já curada e de joelhos diante do altar da Virgem com os braços entendidos em atitude de louvor. Enquanto a missa é celebrada, os devotos permanecem ajoelhados, agradecendo o milagre da cura realizado pela Virgem de Salas. Por fim, na última vinheta, o artista interpreta, por imagens, os versos das duas últimas estrofes da cantiga: *Assi que sse ll' estendendo / foron e desencollendo, / e levantou-sse correndo / e sayu-ss' ao portal, / Loando a Groriosa [...]*) ou seja, ao sentir-se curada de sua paralisia, ela se levantou depressa e permaneceu à porta do santuário para louvar a Virgem. Repete-se, nessa vinheta, o predomínio das cores azul e vermelho.

A cantiga também relata o poder de cura aos romeiros que se deslocam ao santuário e lá, com gestos de humildade, fazem vigílias e participam das celebrações litúrgicas, na esperança da cura dos seus males. A mulher que recebeu o milagre corre até a porta da igreja numa clara demonstração de agradecimento e louvor pela graça recebida.

Seguindo a temática da cura, a CSM 173 relata a cura de um homem que sofria de dores renais.

4. Cura de enfermidade (mal de pedra)

Composta por cinco estrofes, a CSM 173, anuncia: *Como Santa Maria de Salas guareceu uu ome que avia a door que chaman de pedra*¹⁴³. O seu argumento

¹⁴³ Como Santa Maria de Salas curou um homem que sofria a dor que chamam de dor da pedra (CSM 173 – tradução nossa).

narra a imensa bondade e graça da Virgem que pode curar os sofredores de todas as enfermidades: *Tantas en Santa Maria / son mercees e bondades, / que sãar pod' os coitados / de todas as enfermidades*¹⁴⁴.

Essa cantiga descreve o milagre realizado em Salas a um homem que era de Aragão (*Est' ome d' Aragon era*) e que sofria de uma doença a qual chamavam de mal de pedra, que lhe causava uma dor mortal (*e avia tan gran mal / de pedra, que em gran coita / era con ela mortal*).

O trovador, na terceira estrofe, assegura que o homem, depois de procurar vários médicos que nada puderam fazer, resolveu confiar e clamar à Virgem, dirigindo-se ao Santuário de Salas, na esperança de alcançar a graça da cura.

*A muitos físicos fora, / mas non lle prestaran ren;
porend' en Santa Maria / sa vontad' e seu ren
poderá. E log' a Salas / se foi rogar a que ten
o mund' en seu mandamento, / que non catass' as maldades (CSM
173).*

Assim que acordara, pela manhã, antes de dirigir-se ao santuário de Salas, o homem encontrou sobre a cama uma pedra inteira, semelhante ao tamanho de uma castanha: *E el espertou-sse / enton e achou enteira / era come castanna*. Livre do mal que o atormentava, de acordo com a última estrofe da cantiga, louvou, grandemente, os poderes divinos da Virgem (*Enton el a Virgen muito / loou*).

A CSM 173 está acompanhada de uma iluminura de seis vinhetas, que se identificam com a narrativa poética.

A primeira vinheta ilustra o que fora expresso na terceira estrofe da cantiga: *A muitos físicos fora*. O homem de Aragão está diante de um físico (médico/farmacêutico) que lhe vende um de seus produtos, com a intenção de lhe aliviar a dor. O miniaturista retrata com riqueza de detalhes a cena: o farmacêutico em sua botica (farmácia) e a prateleira repleta de medicamentos, juntamente com o homem doente, que lhe explica sua doença.

Na segunda vinheta o homem, no interior de sua casa, está deitado em seu leito e, no seu coração, sentiu que deveria ir, em romaria, ao Santuário de Salas.

¹⁴⁴ Inúmeras são as graças e bondade em Santa Maria que ela pode curar os sofredores de todas as enfermidades (CSM 173 – tradução nossa).

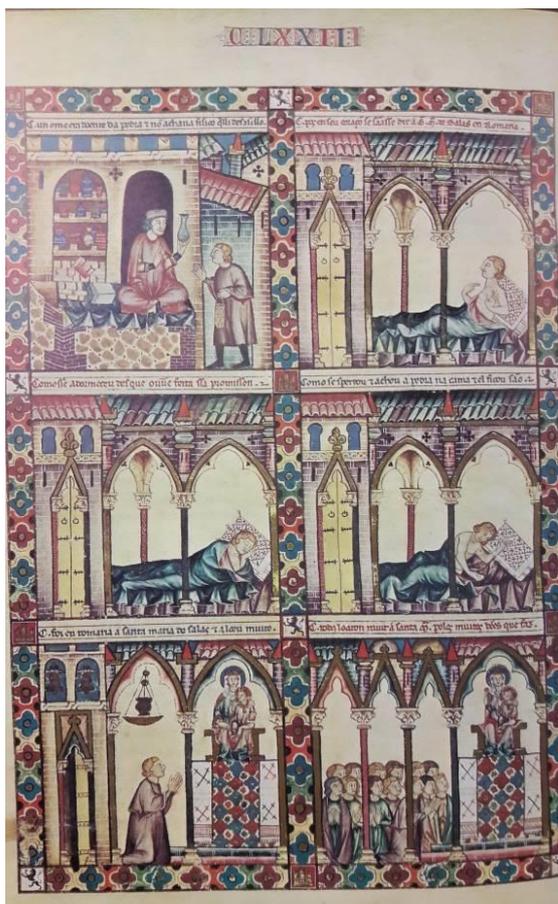


Figura 21 – CSM 173

Com sua mão direita no peito, indicando o coração, deseja entregar sua doença e sua dor à Senhora de Salas. Na vinheta seguinte, repetindo o mesmo ambiente interior do quarto, depois de fazer o seu desejo de coração, o homem adormece.

Na quarta vinheta, há correspondência com a quarta estrofe da Cantiga: *E el espertou-sse / enton e achou enteira / a pedra sigo na cama, / tan grande que verdadeirament' / era como castanna* (CSM 173). Ao acordar, o homem toma em sua mão esquerda uma pedra ilustrada na forma de uma castanha (*era como castanna*), compreendendo que o seu desejo de cura fora atendido pela Virgem de Salas, sente imensa alegria e alívio diante do milagre recebido.

Na quinta vinheta, ocorre uma mudança de cenário. A cena acontece no interior do Santuário de Nossa Senhora de Salas. O homem de Aragão encontra-se, sozinho, ajoelhado e de mãos elevadas diante do altar, agradecendo, louvando e reafirmando sua fé no poder de cura da Senhora Virgem de Salas. Esse quadro faz referência ao louvor expresso na última estrofe da cantiga: *Enton el a Virgen muito / loou*. Completa a cena, o altar ornado com formas cruciformes nas cores azul, verde e vermelho. Na torre da igreja, observamos a presença de dois sinos e, no teto, um candelabro. Ao fundo do santuário, na parte superior, repetem-se os telhados das casas da vila.

A última vinheta refere-se ao louvor à Virgem, confirmando as palavras do trovador, na última estrofe: *E nos a loemos / por este tan gran miragre*¹⁴⁵. Observamos a presença do homem curado e muitos outros devotos ajoelhados diante do altar, rendendo louvores à Virgem de Salas.

¹⁴⁵ E nós a louvamos por este tão grande milagre (CSM 173 – tradução nossa).

Ao findarmos mais um exemplo de cura dos males físicos, os quais não eram curados pela precária medicina do século XIII, a fé e a esperança nos poderes da Virgem se torna o principal remédio, alívio das dores e de reafirmação da fé da sociedade medieval. Hoje, essas romarias em busca da cura de doenças continuam existindo e sobrevivendo por meio da fé das pessoas que crêem e têm fé na Virgem Maria.

Nesse sentido, a CSM 163, relata a cura de um homem de Osca que desacreditou no poder da Virgem Maria.

5. Cura de mudez

Composta por cinco estrofes, a CSM 163 apresenta a seguinte chamada: *Come unn ome d' Osca, que jogava os dados, descre[e]ju en Santa Maria e perdeu logo a fala; e foi a Santa Maria de Salas en romaria e cobró-o*¹⁴⁶. Seu argumento certifica que se a Virgem possui o poder de tirar a fala de quem nela desacredita, pode realizar o milagre de restituí-la: *por Santa Maria o mao perde-la fala, / e ar, se sse ben repente, per ela pode cobra-la*¹⁴⁷.

O trovador nos descreve um grande milagre realizado pela Virgem, em Huesca, (Uesca, em aragonês e Osca, em latim), município pertencente à comunidade autônoma de Aragão. Trata-se de um homem que jogava dados em uma taturaria¹⁴⁸, e que perdeu tudo o que possuía, renegando, por isso, a Virgem Maria, atribuindo-lhe a sua má sorte no jogo:

*E desto fez un miragre / a Virgen Santa Maria
mui grand' em Osca, dun ome / que ena taturaria
jogara muito os dados / e perdera quant' avia;
poren descreeu na Virgen, / que sol non quis recea-la (CSM 163).*

¹⁴⁶ Como um homem de Osca, que jogava dados, desacreditou no poder de Santa Maria e logo perdeu a fala, e foi em romaria a Santa Maria de Salas e recuperou-a (CSM 163 – tradução nossa).

¹⁴⁷ Por intermédio de Santa Maria, aquele que é mau pode perder a fala, mas também por ela, se houver arrependimento, poderá recuperá-la (CSM 163 – tradução nossa).

¹⁴⁸ Espécie de casa de jogos (cassino).

Após renegar a santa, seu corpo foi tomado por um grande mal, ficando todo paralisado (*Tanto que est' ouve dito, / foi de seu corpo tolleito*) e a justiça divina, de acordo com o trovador, castigara-o com a perda da fala, atestam os versos: *e, par Deus, foi gran dereito; / e logo perdeu a fala*. O homem permanecera mudo por muito tempo e, quando queria dizer algo, fazia-o por meio de sinais (*Assi esteve gran tempo / que dali non se mudava, / e a cousa que queria / per sinae amostrava*). Desta maneira, pediu que o levassem para Salas (*e desta guisa a Salas / dali levar-sse mandava*). No momento que ele revelou o desejo de ir ao Santuário de Salas, a sua língua soou como fogo que estala (*e deu-ll' a língua tal são / como fogo que estala*).

Ao chegar ao Santuário, diante do altar da Virgem, chorou muito e rogou que lhe perdoasse os pecados, prometendo que, se voltasse a jogar, sua língua ficasse eternamente presa:

*E catando a omagen, / chorou muito e falou logo
e diss': "Ai, Santa Maria, / que me perdões te rogo,
e des aqui adeante, / se nunca os dados joga,
a mia língua seja presa / que nunca quieras solta-la (CSM 163).*

De acordo com a última estrofe da cantiga, após chorar muito e rogar a Virgem que perdoasse seus pecados, o homem foi curado e tornou-se um bom cristão. E todos os que viram o milagre, louvaram a Virgem Maria:

*Logo que est' ouve dito, / foi de todo mui ben são,
e quantos a questo viron / loaron poren de chão
a Virgen Santa Maria; / e aquel foi bon crischão
e des ali adeante / punnou senpre en loa-la (CSM 163).*

A iluminura que ilustra a cantiga 163 apresenta a narrativa poética do milagre e a constituição da paisagem por imagens desenhadas e seis vinhetas sequenciais.

Na primeira vinheta, o miniaturista retrata o mote que desencadeou o milagre realizado em Salas: após perder todos os bens no jogo de dados, o homem ergue seus braços aos céus, atribuindo o seu azar à Virgem Maria, conforme nos relata a

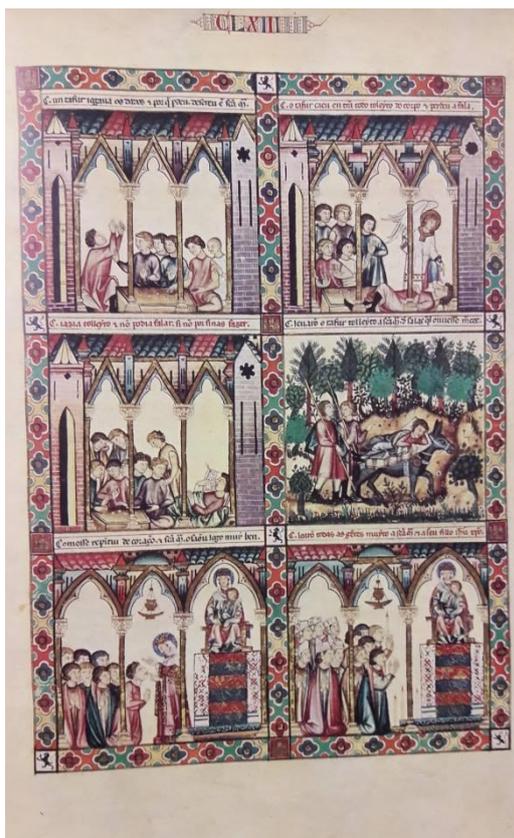


Figura 22 – CSM 163

primeira estrofe da cantiga: [...] e *perdera quant' avia; / poren descreeu na Virgen, / que sol non quis recea-la*. Na cena ilustrada, no interior da casa, visualizamos uma mesa de jogos e muitos dados sobre ela. O destaque incide sobre a personagem principal, o homem de Osca e, juntamente com ele, outros cinco homens que também faziam as suas apostas. Ao fundo da vinheta, na sua parte superior, os tetos das casas completam a paisagem local.

A segunda vinheta corresponde à segunda estrofe da cantiga. Após renegar a Virgem, atribuindo-lhe a perda de seus bens, narram os versos que o homem fica paralisado de todos os membros e sem fala: *Tanto que est' ouve dito, / foi de seu corpo tolleito [...] / e logo perdeu a fala*. Na ilustração da cena, o

miniaturista retrata o homem descrente paralisado no chão. Um anjo, de longas asas e vestes brancas com detalhes dourados, coloca o seu pé esquerdo sobre a face do homem e a mão esquerda apontando-o, confirmando que estava preso pela sua blasfêmia. Os jogadores que o acompanhavam, assistem apavorados o episódio.

Fazendo referência à terceira estrofe do texto poético, a vinheta continua mostrando o interior da casa, ao representar o homem conversando por meio de sinais (*e a cousa que queria / per sinaes amostrava*), já deitado e coberto por lençóis, pedindo aos presentes que, em romaria, o levassem para o Santuário de Salas: *e desta guisa a Salas / dali levar-sse mandava*. Na mesma cena, alguns homens continuam a jogar, enquanto outros se compadecem do homem acamado.

A quarta vinheta privilegia o mundo exterior, apresentando-nos o homem de Osca sendo conduzido para o Santuário de Salas, sobre o lombo de um burro. Está acompanhado de dois homens que parecem estar conversando e passando por uma floresta repleta de árvores frondosas. O artista registra os movimentos dos passos dos acompanhantes e do burro que carrega o corpo do homem.

Na sequência, a quinta vinheta retrata o interior do Santuário de Salas. Na leitura dos três arcos, podemos visualizar a figura da Virgem de Salas, da esquerda

para a direita, com a mão esquerda tocando a língua travada do homem ajoelhado, restituindo-lhe a fala. À direita, está sua imagem no altar com o Menino Jesus. Confirma a cena, o perdão da Virgem de Salas aos pecados do homem de Osca: *Logo que est' ouve dito, / foi de todo mui ben são.*

A sexta vinheta retrata os versos da última estrofe da cantiga: *e quantos a questo viron / loaron poren de chão.* Como em todas as iluminuras, o último quadro encerra com o beneficiado do milagre, ajoelhado, acompanhado um grupo de fiéis, que presenciaram o milagre, louvando a Senhora Virgem de Salas. Relatam os versos que, após ter sido curado e reintegrado à comunidade cristã, o homem de Osca, beneficiado pelo milagre se esforçou em sempre servir e louvar a Virgem.

Dessa feita, se a Virgem de Salas tem o poder de curar aqueles que, por ganância, deixam de depositar nela a sua fé, vejamos, na CSM 189, como se dá a cura de um homem que ficara leproso.

6. Cura de doença de pele

A CSM 189, composta por cinco estrofes, apresenta a seguinte introdução: *Esta é como un ome que ya a Santa Maria de Salas achou un dragon na carreira e mató-o, e el ficou gafo de poçon, e pois sãou-[o] Santa Maria*¹⁴⁹. O seu argumento assegura que aquela que é mãe do esmagador de basilisco¹⁵⁰ e de dragões pode muito bem curar a todos: *Ben pode Santa Maria / guarir de toda poçon, / pois madr' é do que trillou o / basilisqu' e o dragon*¹⁵¹.

Essa cantiga narra a história de um homem de Valença (*Dest' aveo un miragre / a un ome de Valença*), que ia sozinho em romaria para Salas (*que ya en romaria / a Salas soo solleiro*) e que confiava muito na Virgem. Porém, oromeiro, de acordo com o trovador, errou o caminho e, ao anoitecer, passou por um monte e deparou-se com uma criatura estranha, uma besta, semelhante a um dragão:

¹⁴⁹ Como um homem que ia em romaria a Santa Maria de Salas encontrou no caminho um dragão e o matou, ficando leproso com o veneno e, depois, foi curado por Santa Maria (CSM 189 – tradução nossa).

¹⁵⁰ Basilisco [Lat. *basiliscu.*] *sm.* 1. Serpente fantástica, capaz de matar pelo bafo, pelo olhar ou pelo contato. (BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio Ferreira. **Mini Aurélio**: o dicionário da Língua Portuguesa, Curitiba: Positivo, 2010).

¹⁵¹ Bem pode Santa Maria curar de toda peçonha, pois é Mãe daquele que esmagou o basilisco e o dragão (CSM 189 – tradução nossa).

*[...] mas foi errar o camynno, / e anoiteceu-ll' enton
per u ya en un monte, / e viu d' estranna faizon*

*A ssi viir hua bescha / come dragon toda feita, / de que foi muit'
espantado; [...] (CSM 189).*

Embora ele se espantasse com a criatura, não fugiu, com medo de que fosse alcançado por ela, caso fugisse, porém, rogou à Virgem que o livrasse da morte e de qualquer desgraça: *pero non fugiu ant' ela, / ca med' ouve se fogisse / que seria acalçado; / e a Virgen beeita / fez logo ssa oraçon / que o guardasse de morte / e de dan' e d'ocajon*. Ao encerrar a oração, encheu-se de coragem e, partindo em direção à estranha criatura, desfechou-lhe um poderoso golpe de espada, partindo-a ao meio e ferindo-lhe o coração. No entanto, mesmo golpeada, a criatura expeliu um veneno que atingiu-lhe o rosto e, em poucos dias, tornou-o leproso:

A oraçon acabada, / colleu en ssi grand' esforço / e foi aa bescha logo / e deu-ll' hua espadada / con seu espadarron vello, / que a tallou per meogo, / assi que en duas partes / lle fendeu o coraçõn; / mas ficou enpoçoado / dela des essa sazõn.

*Ca o poçon saltou dela / e feriu-o eno rosto / e outrossi fez o bafo/
que lle saya da boca, / assi que a poucos dias / tornou atal come gafo; (CSM 189).*

A partir daquele momento, sentiu o desejo de ir ao Santuário de Salas como romeiro, apoiado em seu cajado (*e pos en ssa vontade / de non fazer al senon / yr log' a Santa Maria / romeiro com seu bordon*).

Ao chegar ao Santuário de Salas, diante do altar da Virgem, chorou muito e logo ficou curado (*e des que chegou a Salas / chorou ant' o altar muito, / e tan toste tornou são*). Todos os que se encontravam na igreja, em procissão, louvaram a Virgem por ter curado aquele homem de tão grande mal (*E logo os da eigreja / loaron con procisson / a Virgen, que aquel ome / guarriu de tan gran lijõn*).

A iluminura da CSM 189 apresenta-nos a imagem de um romeiro de Valença que, ajustado à imagem do homem medieval, com sua experiência religiosa e devocional, toma em suas mãos o bastão de peregrino e vai em busca dos espaços sagrados, santuários e igrejas escolhidos por Deus, onde se realizavam muitos

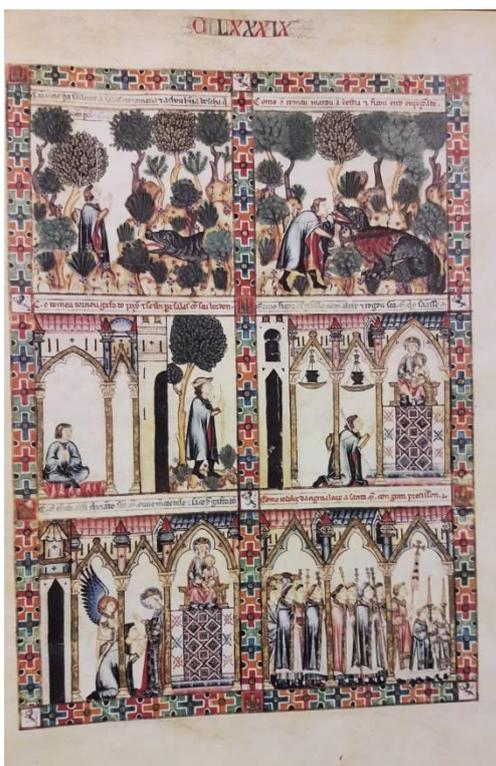


Figura 23 – CSM 189

milagres, daí a direção ao Santuário de Salas. Embora a narrativa poética descreva uma paisagem noturna, o miniaturista retrata a visão diurna.

Na primeira vinheta, visualizamos o que fora expresso nos versos das duas primeiras estrofes: o homem, ao passar por um monte, depara-se com uma estranha criatura (*per u ya en un monte, / e viu d' estranna faizon*) e implora à Virgem bendita que o livre da morte e de todo o mal que aquela criatura poderia lhe fazer. A atitude de oração também é descrita pelo miniaturista: o homem de Valência, com os olhos voltados para o céu, tem as mãos postas em atitude de oração. O quadro apresenta uma natureza fechada com muitas árvores, vegetação e pela criatura estranha. A cidade de

Valência situa-se no leste da Espanha. Trata-se de uma cidade muito antiga, referenciada desde o século II a.C., e foi fundada em 138 a.C. Com uma longa história, diversos museus, tradições populares e a proximidade do Mediterrâneo, é uma das cidades mais conhecidas e visitadas, atualmente, na Espanha.

A segunda vinheta repete o mesmo cenário, a natureza fechada por árvores e a presença da fera, remetendo-nos à terceira estrofe da cantiga. Após a oração, o homem fere a criatura com a espada, recebendo no rosto o veneno expelido pelo animal. Já a terceira vinheta divide-se em dois quadros. No primeiro, o homem está sentado no chão de sua casa com as mãos postas, em atitude de oração. O ambiente é simples e despojado e ao fundo visualizamos o teto das casas da vila. No segundo quadro, em ambiente natural, o artista apresenta o romeiro em movimento, sozinho com o seu cajado, a caminho do Santuário de Salas. Há uma mudança de paisagem: o cenário urbano dá vez ao cenário campestre.

A quarta vinheta, na sequência, a personagem chega ao interior do Santuário de Salas e está ajoelhado diante do altar da Senhora de Salas. Em uma atitude de oração, suplica à Virgem que o cure da lepra. Assim como na iluminura da CSM 163, a quinta vinheta permite-nos a leitura de duas imagens da Virgem no interior da

igreja. No primeiro e segundo arcos da igreja, à esquerda e por trás da coluna, o homem está ajoelhado e ao seu lado, um anjo vestido de branco com grandes asas azuis assiste a Virgem tocar no rosto do romeiro, curando-o da lepra. No terceiro arco, à direita, a Virgem permanece sentada em seu altar ornado nas cores azul e vermelho, com seu filho Jesus no colo.

A sexta vinheta, por fim, ilustra o final da última estrofe do texto poético: assim que se sente curado, todos os que ali estavam foram, em romaria, à igreja de Salas, agradecendo e louvando a Virgem pelo milagre da cura. O grupo de romeiros e fiéis (bem maior que o das demais iluminuras), em procissão, leva nas mãos grandes velas. Nesse mesmo quadro, a presença de uma cruz processional, comum ao rito litúrgico católico, reforça a presença de Cristo que guia a humanidade no caminho da salvação. A cena (muito significativa) é retratada no interior do santuário, reafirmando que o espaço sagrado, além de ser um local de adoração, na época, era também propício à cura das doenças do corpo e das atribulações da alma.

A Virgem de Salas, nas cantigas e iluminuras até aqui estudadas, realizou diferentes milagres nas pessoas que lhe devotavam amor e fidelidade, porém o seu olhar piedoso também se voltou aos animais, criaturas de Deus. Vejamos, nesse sentido, na CSM 178, a ressurreição de um animal.

7. Ressurreição de animal

Composta por nove estrofes, a CSM 178 apresenta a seguinte proposta: *Esta é dun menyo de Alcaraz a que seu padre dera hua muleta, e morreu-lle; e encomendou-a a Santa Maria de Salas, e levantou-sse sãa*¹⁵². O seu argumento anuncia que toda divindade que possui o dom e o poder de ressuscitar o homem morto, pode também fazer voltar à vida um animal: *A que faz o ome morto / ressurgir sen nulla falta, / ben pode fazer que viva / outra morta animalla*¹⁵³.

Essa cantiga narra a história de um milagre operado pela Mãe do Salvador em favor de um menino, filho de um lavrador, em Alquézar (Huesca), que louvava a Virgem com grande prazer:

¹⁵² Esta é de um menino de Alcaraz a quem o pai dera uma mulinha e esta morreu; o menino encomendou-a a Santa Maria de Salas e a mulinha ressuscitou (CSM 178 – tradução nossa).

¹⁵³ Aquela que faz o homem morto ressuscitar, sem falhar, pode bem tornar vivo outro animal morto (CSM 178 – tradução nossa).

Desto mostrou un miragre / a Madre do Salvador,
 mui grande, por un menyo / que fillo dun lavrador
 era; e poi-lo oyrdes, / averedes en sabor
 a loaredes a Virgen / que sem[pre] por nos traballa (CSM 178).

Os versos contam a história de um lavrador que presenteou seu filho com uma linda e pequena mula, que acabara de nascer, recomendado que ele cuidasse muito bem do animal, conforme a segunda estrofe:

*Ao lavrador nascera / muleta, com' aprix eu,
 en ssa casa, fremosya, / que log' a seu fillo deu,
 e afagando-o muito, / dizendo: "Este don teu
 seja daquesta muleta, / e dar-te-ll-ei org' e palla" (CSM 178).*

Embora o menino cuidasse muito bem da sua mulinha, dando-lhe cevada e palha, numa certa noite, o animal morreu (*mas hua noite morreu-lle*). Para que o menino não soubesse da morte da mulinha, o pai levou-o para o campo onde trabalhava (*e por aquesta razon / levou o padre seu fillo / por non saber nemigalla / [...] Ao ero u lavrava*). Porém, a mãe, que ficara em casa, vendo que a mula estava morta, mandou que um dos empregados esfolasse a mula, retirando o couro para vendê-lo (*Mas la madre, que ficou / na casa, aquela mua / morta logo a fillou / e chamou un seu colaço / e esfol-la mandou, / cuidando aver do coiro [...]*). Quando o menino e o pai retornaram do campo, ao ver sua mulinha sendo esfolada, o menino pediu que a deixassem, porque ele já havia dado a mula para a Senhora de Salas: *"Leixad' a mua estar, / ca eu dei ja a Salas, / e ben tenno que me valla"*.

A mula já se encontrava com as patas traseiras esfoladas e a mãe aconselhou o filho que não desse à Virgem de Salas um animal morto. Enquanto a mãe falava, o menino tirou a cinta, mediu o animal e, por essa medida, mandou fazer uma imagem de cera, a qual enviara para o santuário: *Por quanto ela dizia / o menyno non deu ren, mas decingeu log' a cinta / e a mua mediu ben, e fez estadal per ela [...]*. Após enviar a imagem de cera ao Santuário de Salas, a mulinha ressuscitou (*o estadal enviado / e a muleta viveo*). Quando o menino viu o que acontecera, teve grande prazer em tê-la de volta, alimentou-a e todos louvaram a Virgem de Salas por ter aceito a oferta do menino e ouvido as suas súplicas

(*Quand'esto vio o menyo, / gran prazer en recebeo / e deu'll enton que comesse, / e a muleta comeo, / loando todas a Virgen, [...]*).

A CSM 178 possui uma iluminura, composta de seis vinhetas, que traduz em imagens o conteúdo de seus versos. Na primeira vinheta, o miniaturista ilustra o que

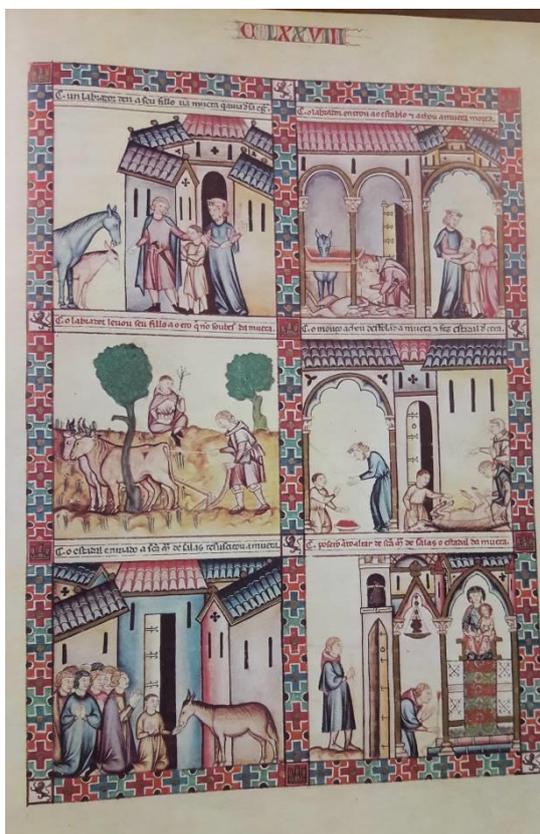


Figura 24 – CSM 178

fora narrado na segunda estrofe: o pai presenteia o filho com uma mula recém-nascida. Na ilustração, em frente à moradia da família, estão o pai, o menino, a mãe e os animais. O pai, voltado para o menino, aconselha-o cuidar muito bem de seu presente. Nessa vinheta, visualizamos a moradia da família completando a cena.

A segunda vinheta está dividida em dois quadros, cuja legenda afirma: *o lavrador, ao entrar no estábulo, encontrou a mulinha morta*. No primeiro quadro, a mulinha está morta no chão e o pai certificando-se da morte do animal. No segundo quadro, no interior da residência, a mãe abraça e consola o filho que acabara de saber, por informação do pai, da morte da mulinha.

Na terceira vinheta, para que o menino não sofresse, de acordo com os versos do texto poético, o pai levava o menino para o campo onde estava trabalhando: *e por aquesta razon / levou o padre seu fillo / por non saber nemigalla / ao ero u lavrava*. Aqui temos uma mudança na paisagem. O cenário agora é campestre, rico em movimentos, revelando a perspicácia do miniaturista. No quadro, temos a presença de árvores, plantas rasteiras e o pai, com o arado puxado por bois, lavrando a terra para o plantio. O menino se encontra sobre um morro de terra, segurando uma espécie de bastão, enquanto observa o trabalho de seu pai. Predominam as cores marrom, vermelho e verde.

A quarta vinheta expressa o retorno do menino a casa e o ato de medir a mula para a confecção da imagem de cera, que fora enviada ao Santuário de Salas. A cena está dividida em dois quadros. No primeiro, vemos o menino ajoelhado

próximo ao couro do animal, advertindo a mãe que ele já havia oferecido sua mulinha à Senhora de Salas: *“Leixad’ a mua estar, / ca eu a dei a Salas, / e ben tenno que me valla”*. No segundo quadro, o menino está ajoelhado próximo à cabeça da mulinha. O pai e um dos empregados, na mesma cena, encontram-se próximos da parte traseira do animal. O menino parece medir o corpo da mulinha para a sua confecção em cera. Na quinta vinheta, após oferecer essa imagem ao Santuário de Salas, o miniaturista registra o animal vivo e salvo. O menino, juntamente com outros moradores locais, encontra-se diante da casa da família beneficiada pelo milagre da Virgem e o menino, ajoelhado, acaricia o seu animal ressuscitado.

Por fim, na última vinheta, temos a representação do Santuário de Salas. A figura do menino caminha em direção à porta da igreja, trazendo em suas mãos uma vela (candeia). Em seguida, já no interior do santuário, o menino ajoelha diante do altar da Virgem, oferecendo-lhe a vela acesa. Sobre o altar decorado com o manto vermelho e verde, está a imagem da Virgem com o Menino Jesus em seu colo.

Essa cantiga e sua iluminura atestam a veracidade do argumento do início do texto poético: a Virgem Maria poderosa que ressuscita os homens, pelo seu amor à criação divina, ressuscita também os animais.

Não são apenas os milagres de ressurreição e cura dos males do corpo que a Virgem Maria realiza em seu Santuário de Salas. A Mãe de Deus tem também o poder de encontrar pessoas perdidas, como revelam os versos da CSM 171.

8. Recuperação de pessoa perdida

Composta por sete estrofes, a CSM 171 apresenta o seguinte relato: *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*¹⁵⁴. O argumento explica que Santa Maria faz grandes milagres e guarda aqueles que se perderam: *Santa Maria grandes faz / miragres e saborosos, / e guarda aos que lle praz / de seren perdidosos*¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Como uma mulher de Pedra-Salze ia com seu marido a Salas e perderam o filho em um rio, encontrando-o, posteriormente, vivo diante do altar da Virgem em Salas (CSM 171 – tradução nossa).

¹⁵⁵ Santa Maria faz grandes e agradáveis milagres, guardando de se perderem àqueles que lhe apraz (CSM 171 – tradução nossa).

Nessa cantiga, o trovador narra a história de um casal que não podia ter filhos. Prometeram de ir, em romaria, ao Santuário de Salas, se a Virgem, que faz grandes milagres, lhes concedesse a graça. Ouviam contar que a Virgem realizava grandes milagres em Salas, motivo que atraía muitas pessoas (*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 narram os versos, logo tiveram o desejado filho, ficando ambos muito satisfeitos:

*Un ome non podi' 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 (CSM 171).*

Após dois anos da graça recebida, seguiram viagem a Salas para agradecer o milagre recebido (*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 e 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 trovador, a mãe viajava montada em um pequeno burro (*rocin*) caiu no rio com a criança, não conseguindo segurá-la (*Ca a madre, que o trager / en un rocin y' ante ssi, / con el no rio foi caer*).

Queixando-se do fato ocorrido, seguiram viagem (*vaamos seer / a Salas desto queixosos*). No caminho, rogavam à Virgem que lhes devolvesse o filho perdido (*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 diante 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 querei retraer. Iontr' os teus mui groriosos / miragres e fazer saber / este dos maravillosos."* (CSM 171).

A narrativa da CSM 171 está ilustrada por uma iluminura composta de seis vinhetas, que ampliam e detalham os elementos expressos e os não expressos na narrativa poética, atestando o caráter verídico do fato narrado.

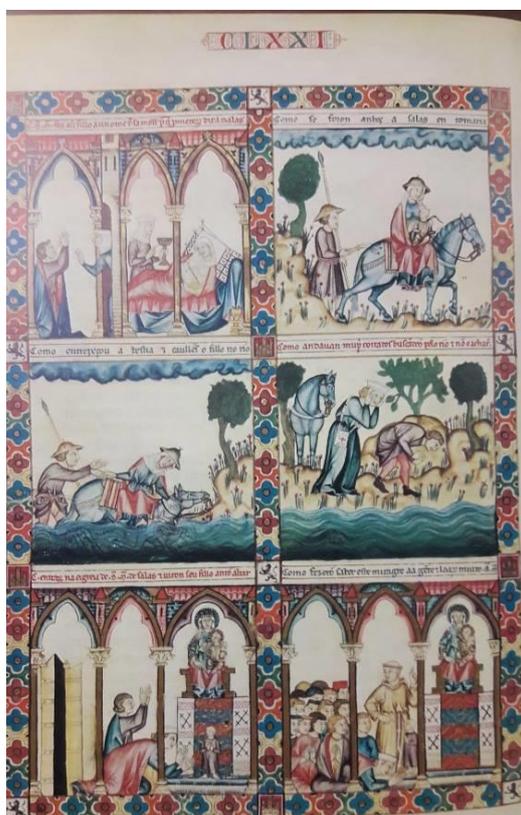


Figura 25 – CSM 171

A primeira vinheta apresenta o milagre realizado pela Virgem de Salas. No interior da casa, no quarto, a mulher de Pedra-Salze está na cama com o menino em seu colo, acompanhada de outras duas mulheres, uma ao lado da cama e a outra, na porta com o braço levantado pra receber o homem, que se ajoelha e, com as mãos para o alto, agradece e festeja a alegria do nascimento de seu filho. Conforme os versos, ele reitera a promessa de viajar a Salas para agradecer o grande milagre à Virgem, [...] *e pois moveron ben dali, / seu camyo foron fillar / pera Salas*. Há predominância das cores azul e vermelho.

A segunda vinheta comprova a romaria do casal com o filho para Salas (*e pois moveron ben dali, / seu camyo foron fillar / pera Salas*). O quadro, no espaço exterior, apresenta uma riqueza de detalhes e cores. No alto do quadro, o miniaturista ilustra o céu azul, com nuvens em movimento para anunciar um dia claro e importante. No alto de um morro, representando a paisagem natural, encontra-se uma árvore frondosa e muita relva no chão. O burro, movimentando suas pernas, carrega em seu lombo a mãe vestida com um manto vermelho e o menino de dois

anos no 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 marrom, verde e vermelho.

A terceira vinheta retrata o motivo que resultará no milagre da Virgem: o burro, ao atravessar a parte mais funda do rio, perde o equilíbrio e a criança cai do colo da mãe, perdendo-se no rio. Conforme narra a quarta estrofe da CSM 171, *Ca a madre, que o trager / en un rocin y' ante ssi, / con el no rio foi caer*. A ilustração da vinheta permite-nos interpretar que, no caminho, atravessariam o rio e quando o animal passou pela parte mais funda, ocorreu o desastre. O miniaturista desenhou o burro quase imerso nas águas e o pai, na tentativa de evitar o pior, tenta segurar a mão da mulher, enquanto ela quer localizar onde o menino caiu.

Na quarta vinheta, 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 com as mãos na cabeça e a mãe tem a expressão de desespero estampada em seu rosto. Está inclinada olhando para o rio, em movimento, à procura do corpo do menino.

A quinta vinheta expressa o que fora descrito na sexta estrofe do texto poético: ao chegarem ao Santuário de Salas, encontraram o menino vivo diante do altar da Virgem (*E pois chegou ao logar, / con sospiros amargosos, / viu seu fill' ant' o altar / vivo*). No interior do santuário, diante do altar de Maria, a mãe do menino, ajoelha-se e estende seus braços ao menino de mãos postas e em pé, diante do altar da santa. O pai, em atitude de louvor e adoração, levanta os seus braços para o alto em agradecimento ao milagre alcançado. Ao fundo, torres e telhados das casas completam o quadro.

Na última vinheta, a cena completa e encerra a narrativa. Ainda no interior da igreja, diante do altar da Virgem Maria de Salas, após assistirem ao milagre, os fiéis presentes e aglomerados ouvem com atenção um sacerdote, que se encontra à frente do altar, apontando para a imagem da Virgem, exalta sua santidade e o poder de fazer milagres às pessoas que lhe são devotas (*E muit' omildosos / Loores deu, se Deus m'ampar, / aa Virgen*). Próximo ao religioso encontra-se o menino resgatado pela Virgem e sua mãe que, humildemente se ajoelha diante da imagem da Senhora de Salas (*E pois chegou ao logar, / [...] viu seu fill' ant' o altar / vivo*).

A água pode ser interpretada como símbolo da vida e também da morte. Nas cantigas há o relato de outros milagres que a Virgem Maria realiza, salvando os devotos dos perigos das águas, como na CSM 172, quando um mercador é salvo dos perigos do mar.

9. Salvação de tempestade marítima

Composta por seis estrofes, a CSM 172 apresenta *Como Santa Maria de Salas livrou un mercador do perigoo do mar*¹⁵⁶, cujo argumento, novamente, confirma que a Mãe daquele que fez céus, terras e mares tem o poder de livrar seus fiéis seguidores das tormentas em todos os lugares: *A Madre de Jesu-Cristo que ceos, terras e mares / fez, poder á d'as tormentas toller en todos logares*¹⁵⁷.

A narrativa poética da CSM 172 relata o milagre realizado pela Virgem de Salas a um importante mercador, que desejava viajar com seu navio carregado de mercadorias para Acre, 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 grande tempestade que quebrara o mastro do navio, 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, seu fiel devoto, a Virgem Gloriosa fez com que a tempestade cessasse (*a Virgen Groriosa / [...] ca fez quedar a tormenta*). Abrandada a tempestade, o mastro do navio foi consertado e, como havia bons ventos, chegaram ao porto de Acre pela manhã:

¹⁵⁶ Como Santa Maria de Salas livrou um mercador do perigo do mar (CSM 172 – tradução nossa).

¹⁵⁷ A Mãe de Jesus Cristo, o qual fez céus, terras e mar, tem o poder de livrar-nos das tormentas, em todos os lugares. (CSM 172 – tradução nossa).

*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 chegaron
a Acr', [...] (CSM 172).*

O mercador, depois de vender sua mercadoria, em romaria, viajou para Salas, depois da venda de suas mercadorias. Com cânticos de louvores, o mercador deixou no 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 [...]*).

Diferentemente das demais cantigas dedicadas ao Santuário de Salas, o milagre narrado por D.Alfonso X não ocorreu no interior da igreja de Salas, nem mesmo nas suas imediações, mas esse milagre atribuído à Santa Maria de Salas livrou um mercador dos perigos do mar revolto, conforme o título-ementa da cantiga: *Como Santa Maria de Salas livrou un mercador do perigoo do mar*. Esse acontecimento demonstra a extensão do domínio do Santuário de Salas, lugar de oração, devoção e resolução dos problemas físicos, espirituais e situações de perigo.

A CSM 172 também possui uma iluminura de seis vinhetas, que narra, visualmente, o milagre ao mercador.

Na primeira vinheta, o miniaturista retrata o que fora narrado na segunda estrofe da cantiga: houve uma grande tormenta no mar e o mastro do navio quebrou (*Ca ouve tan gran tormenta, / que o mastro foi britado*). Nesse primeiro quadro, podemos observar a perfeição dos movimentos das ondas revoltas do mar, indicando a ameaça de uma grande tempestade. Completa a cena, o mastro quebrado e as pessoas assustadas e apreensivas no interior do navio.



Figura 26 – CSM 172

Na segunda vinheta, contrariamente à primeira, o mar encontra-se calmo, azul e com as ondas, levemente, movimentadas e o mastro 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 ivramento da sua morte e dos marinheiros que o acompanhavam: *E pois prometud' est' ouve*.

A terceira vinheta, ainda com o cenário do mar calmo, nos mostra a chegada da tripulação ao porto de Acre. Alguns viajantes se encontram em uma embarcação menor, conduzida pelo mercador que segura os remos em suas mãos, enquanto três marinheiros recolhem as velas da embarcação maior. Ao fundo do quadro, na parte superior à direita, podemos visualizar a vila, o destino da viagem para a comercialização de suas mercadorias.

Na quarta vinheta, o mercador está negociando suas mercadorias (*des i quantas merchandias / tragian, todas venderon / mui ben e en poucos dias*). São tapetes, cruzes, cálices, colares, entre muitos outros objetos. Pela ilustração, provavelmente, a comercialização é realizada no interior de um castelo. O miniaturista o descreve com uma longa escada, porta, janelas na parte externa, e os arcos que mostram o interior, onde acontecem as vendas. Na parte superior do castelo, no alpendre, estão as cabeças de pessoas, que poderiam ser as mulheres, que só de longe podiam assistir a visita e o comércio do mercador.

Vale lembrar que a cidade portuária de Acre, no século XII, pertencia ao território palestino, onde as mulheres não se mostravam (e não se mostram) ao público. Atualmente, duas escavações recentes provam o que arqueólogos e historiadores, há muito tempo, percebiam: 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, no território de Haifa, no mar Mediterrâneo. Os arqueólogos já encontraram, na região, uma cidade subterrânea da era das Cruzadas.

A quinta vinheta, ainda em ambiente marítimo, o navio está 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 suas mãos em direção à igreja da Virgem de Salas, louvando-a e agradecendo pelo milagre recebido (*e meteu-ss' em sa comenda. / E desto cantar fazemos*): ela os livrou da morte na tormenta do mar. À direita do quadro, em destaque, vemos o Santuário de Salas e, em segundo plano, as casas da vila, predominando.

Na sexta vinheta, todos se encontram no interior do Santuário. O mercador, ajoelhado, oferece a cruz feita de cristal (*Hua cruz de cristal toda / deu log' y en oferenda*), acompanhado dos outros tripulantes que também oferecem seus dons ao Santuário. Dois monges se posicionam diante do altar da Virgem e um deles, provavelmente, o Bispo, de manto vermelho, tem sua mão beijada pelo mercador ajoelhado, em sinal de reverência. O miniaturista termina a iluminura com a imagem da Virgem Maria no altar com Jesus Menino ao colo, à direita e no último arco. O altar está ornado com flores azuis e vermelhas.

Na próxima leitura, a CSM 161, o milagre foi realizado em benefício de um homem pobre e muito devoto à Virgem, que teve a sua vinha protegida por ela.

10. Salvação da vinha

Composta por oito estrofes, a CSM 161 apresenta a seguinte chamada: *Como uun ome de Moriella, que ameude ya a Santa Maria de Salas e tragia sa magestade, viu viir nuveado e pos a magestade na as vinna; e non firiu y a pedra, e toda-las outras foron apedreados en derredor*¹⁵⁸. Seu argumento ratifica o poder de Santa Maria, Senhora de piedade, de defender toda a terra do mal e da tempestade: *Poder á Santa Maria, a Sennor de piadade, / de defender toda terra de mal e de tempestade*¹⁵⁹.

Essa cantiga narra, na localidade de Moriella, como um homem pobre que sempre frequentava a igreja de Santa Maria de Salas e levava consigo uma imagem suntuosa da Virgem para que o protegesse de todo mal. Hoje, Morella é uma cidade espanhola, localizada na Província de *Castelló*, Comunidade Valenciana.

*En Aragon, en Moriella, / un om' assaz pobr' avia
que aa Virgen de Salas / muit' ameu'd' alá * ya,
e por ser de mal guardado / seu sinal sigo tragia,
en que era figurada / mui ben a ssa Majestade (CSM 161).*

¹⁵⁸ Como um homem de Morella que amiúde ia a Santa Maria de Salas e trazia consigo a imagem da Virgem em majestade, viu se aproximar uma tempestade e colocou a imagem no meio da vinha e esta não foi destruída pelo granizo, enquanto que as outras ao redor foram destruídas pelas pedras (CSM 161 – tradução nossa).

¹⁵⁹ Poder tem Santa Maria, a Senhora da Piedade, de defender toda a terra do mal e das tempestades (CSM 161- tradução nossa).

Certo dia, no mês de agosto, o céu amanheceu nublado, muito escuro e com muitos trovões, preanunciando uma grande tempestade (*Ond' aveo en agosto / un dia que nuveado / se levantou muit' escuro / e con torvon mesturado*). Muito nervoso, clamou à Virgem que guardasse e livrasse a sua vinha da tempestade e de qualquer maldade: “*Ay, Santa Maria, / a mia vya me guardade [...]*”. Dizendo isso, colocou a imagem da Santa Maria no meio da vinha (*Dizend' esto, a omagen / foi pôer eno meogo / de ssa vinna*). Uma grande tempestade de granizo danificou todas as vinhas ao redor, exceto a sua (*e a pedra / feriu mui de rrijo logo / en toda-las outras vinnas, / mais na sua, polo rogo / que fez a Santa Maria, / non tangeu par caridade*).

De acordo com os versos da cantiga, os ramos da vinha que passavam para as outras propriedades vizinhas à dele foram danificados, mas os que se encontravam perto da imagem da Virgem nada sofreram. Todos acreditam, verdadeiramente, no poder da Senhora de Salas:

*Aynda foi mayor cousa, / que xermentos que passavan
daquela vya nas outras / e con eles sse juntavan,
as pedras todos britaron; / mas en aquestes non davan
du a omagen estava, / esto creed' en verdade (CSM 161).*

Após o ocorrido, ele fez várias romarias a Salas (*daquest' ome que fez idas / per muitas vezes a Salas*).

Faz-se necessário ressaltar, assim como ocorrera na CSM 172, que o milagre narrado nessa cantiga não fora realizado no interior do santuário ou nas suas imediações. Atribuído a Nossa Senhora de Salas, o milagre ocorreu em Moriella, salvando a pequena vinha, sustento de sua família, de uma tempestade de granizo, de propriedade de um devoto, que levava sempre à igreja a imagem da Virgem consigo.

Na CSM 114, a Virgem opera um milagre em favor de um rapaz que fora espancado por seus inimigos.

13. Salvação de um rapaz de seus inimigos

Composta por dez estrofes, a CSM 114 apresenta o seguinte assunto: *Esta é dum mancebo a que seus eemigos chagaron mui mal de morte, e sa madre prometera-o a Santa Maria de Salas, e foi logo guarido*¹⁶⁰. O seu argumento afirma que a Virgem que tem como servos todos os seres celestiais, tem o poder de cura dos ferimentos mortais, livrando-os da morte: *A que serven todo-los celestiais / guarecer ben pode as chagas mortaes*¹⁶¹.

A cantiga narra como Santa Maria livrou da morte o filho de uma mulher que lhe era muito devota: *Dest' un gran miragre fez Santa Maria / de Salas por hua moller que avia / gran fiança en ela e a ser*via [...]*.

Narram os versos que essa mulher amava muito seu filho, mais do que qualquer outra coisa na vida (*Aquesta un fillo ouve que amava / mais ca ren*), recomendando-o sempre a Santa Maria, rogando-lhe que o livrasse de todos os males e perigos (*e sempre o acomendava / a Santa Maria e por el rogava / que llo d'ocajões guardass' e de maes*). Porém, um dia encontrou-se com seus inimigos, que o feriram gravemente, ficando muito machucado com os golpes desferidos:

*E mester lle foi, ca un dia acharon-
no seus eemigos e mal o chagaron
de guisa que todo o espedaçaron,
ca lle deron colbes mui descomuaes (CSM 114).*

Quando a mãe soube o que havia acontecido com seu filho, com grande sofrimento foi buscá-lo, trazendo-o depressa para casa, enfaixando-o com talas, conforme atesta a quarta estrofe do texto poético:

*Quand' oyu aquesto sa madr', a mesquia,
cona mui gran coita que dele tiia
foi por el mui tost' e trouxe-o aginna
a ssa cas' e pos-lo en uus portaes (CSM 114).*

¹⁶⁰ Esta é de um rapaz que foi muito machucado por seus inimigos a ponto de morrer e Santa Maria o livrou do perigo da morte, pois sua mãe o prometera a Santa Maria de Salas, sendo logo curado. (CSM 114 – tradução nossa).

¹⁶¹ Aquela a quem servem todos os celestiais (anjos), pode muito bem curar as chagas mortais (CSM 114 – tradução nossa).

A mãe, mais uma vez, encomendou-o à Gloriosa Santa Maria de Salas (*E encomendó-o aa groriosa / Santa Maria de Salas*) e de madrugada, o filho lhe pediu que desatasse as ataduras, pois já se sentia livre dos ferimentos, estava curado: *Ante que a alva do dia chegasse / diss' el a ssa madre que o desatasse, ca ja são era, e que o catasse*. E, após desatar as ataduras, a mãe confirmou que já não havia nenhum sinal havia ficado no corpo do filho e começou a louvar, fervorosamente a Senhora Virgem de Salas, a Senhora das senhoras (*E poren loores / deu aa beeita Sennor das sennores*). A mãe e o filho caminharam a Salas e lá contaram às pessoas o milagre. E todos passaram a louvar a Virgem pelo grande milagre realizado e por nunca abandonar, em nenhuma situação, os fiéis que nela confiam:

*Logo madr' e fillo en camy' entraron
e foron a Salas e alá contaron
aqueste miragre; e todos loaron
a Virgen por est' e loarán já maes. (CSM 114).*

Na CSM 164, a Virgem de Salas livra do enforcamento um prior que era seu fiel servidor e a ela devotara a sua vida.

14. Salvação de enforcamento

Composta por nove estrofes, a CSM 164 relata o seguinte acontecimento: *Como a omage de Santa Maria de Salas deu uu braado, e tremeu a terra, por un prior da eigreja que fez tirar a força do sagrado Don Fernando, abade de Mont-Aragon*¹⁶². Seu argumento reforça a ideia que Maria deve ser honrada pelos devotos e por eles também deve ser guardada: *Como deve dos crischãos seer a Virgen onrrada / outrossi ar deve deles / seer en todo guardada*¹⁶³. Essa cantiga narra a história de um milagre realizado por Santa Maria, em Salas, a um prior que fora

¹⁶² Como a imagem de Santa Maria de Salas deu um forte grito, fazendo a terra tremer, quando um prior da igreja foi dela retirado à força por ordem de Dom Fernando, abade de Mont' Aragon (CSM 164 – tradução nossa).

¹⁶³ Como a Virgem deve ser pelos cristãos honrada, assim também deve ser ela por eles de tudo guardada (CSM 164 – tradução nossa).

sempre seu grande e honrado servidor (*E desto mostrou en Salas / a Virgen por un prior / que y era* gran miragre, / porque sempre servidor / dela fora*).

Narram os versos que o monge (prior) fora acusado, sem razão, de cunhar moedas, que era um privilégio do rei (*Este monge acusado / fora aquela sen sazón / de mandar fazer moeda*) e foi levado à prisão por ordem do infante Dom Fernando, também abade do mosteiro de Mont-Aragón (*e por aquesta razon / fez-lo prender o ifante / que foi de Mont-Aragon / abade*).

Quando a Virgem soube que o monge tinha sido retirado da igreja à força, ficou muito irada, gritando muito forte. Todos os que ali estavam, ouviram-na e sentiram a terra tremer. Seu Filho Jesus despreendeu-se dela, que perdeu toda sua formosura, ficando descorada:

Ond' a omagem da Virgen / foi daquesto tan yrada,

*Que deu hua voz tan grande, / que quantos estavam y
o oyron; e a terra / tremeu, segund' aprendi,
e a omagen tan toste / redrou seu Fillo de ssi,
e perdeu ssa fremosura / e tornou descoorada, (CSM 164).*

A imagem de Jesus também demonstrou grande pesar (*Outrossi a de seu Fillo, / tan gran pesar em mostrou*). Quando o infante tomou conhecimento do que ocorrera, mandou o monge de volta para a igreja. O bispo de Osca foi a Salas e reprovou a conduta do Infante e reparou o erro cometido (*O bispo d' Osca y veo, / que tev' o feito por mal, / e fez faze-la enmenda*). A imagem de Maria se reaproximou de seu Filho, como sinal de que ela havia perdoado a injustiça cometida, mas sua imagem nunca mais recuperou a cor original:

*[...] e a omagen sen al
chegou log' a ssi seu Fillo, / e esto foi gran sinal
que o feito perdõara. / Pero non ouve cobrada*

Sa coor com' ant' avia [...] (CSM 164).

Todos os que se encontravam no Santuário de Salas, louvaram a Virgem, compreendendo que ela nunca abandona os que sofrem injustiça e não deseja separar-se dos seus devotos. O trovador registra que, desde o ocorrido, sua igreja, em Salas foi a mais respeitada da região (*e foi des i adeante / as eigreja mais dultada*).

Nos itens que se seguem, encerrando a leitura dos textos do Santuário de Salas, apresentamos duas cantigas que narram a cura milagrosa da visão de um homem bom e de uma menina que já nascera cega,

15. Recuperação da visão

Composta por sete estrofes, a CSM 177: anuncia: *[E]sta é do que tiraron os ollos, que sãou Santa Maria de Salas e viu ben*¹⁶⁴. A cantiga inicia com o seguinte argumento: não causa espanto que dê luz ao cego aquela que, juntamente com Deus, é luz e se assenta nos céus de par a par: *Non vos é gran maravilla / de lum' ao cego dar a que con Deus, que é lume, / sé no ceo par a par*¹⁶⁵.

O texto narra um milagre realizado pela Virgem, em Aragão, devolvendo a visão a um homem bom, que devotava grande amor pela Virgem (*En Aragon foi un home / bõo e que grand' amor / aa Virgen sempr' avia*). O homem bom foi caluniado por um falso mercador e o senhor a quem servia com lealdade, sem verificar o que realmente acontecera, ficou muito irado e mandou cegá-lo, arrancando-lhe os olhos:

*[...] mas un falsso mezcador
atant' andou revolvendo, / que o foi con el mezcra.*

Tanto lle disse mal dele / e tan forte o mezcrou,
que o sennor, con gran sanna, / verdade non preguntou,
mai-los ollos da cabeça / ambos tirar-llos mandou,
cuidando que del por esto / non se podia vengar (CSM 177).

¹⁶⁴ Esta é sobre aquele que teve os olhos arrancados, que Santa Maria de Salas curou, e ele voltou a enxergar (CSM 177 – tradução nossa).

¹⁶⁵ Não nos causa espanto que dê luz ao cego aquela que, juntamente com Deus, que é luz, se assenta no céu, par a par (CSM 177 – tradução nossa).

Após ter os olhos arrancados, o pobre homem pediu os seus olhos de volta e os recebeu (*E pois ll' os ollos tiraron, / [...] Pidiu-os, e pois llos deron*). Ao saber do ocorrido, a Virgem de Salas mandou que o levassem logo a um cirurgião (*aa Reynna de prez / s' acomendou e mandou-sse, / logo levar dessa vez / a cas dun celorgião*), que os recolocou no rosto do homem. Logo após, ele, imediatamente, dirigiu-se ao Santuário de Salas, rogando de todo coração à Virgem que o curasse e perdoasse todos os seus pecados. E assim, a Senhora de Salas o curou e ele não teve nenhuma sequela:

*Enton o celorgião / tornou-llos, e logu' enton
el sse volveu contra Salas, / rogando de coraçõ
a Virgen Santa Maria / que o sãasse e non
catass' aos seus pecados. / E ela o fez sãar*

Logo, que non parecia / du llos tiraran sinal, [...] (CSM 177).

Em agradecimento, o bom homem mandou fazer uma imagem de cera da Virgem, colocando-a no altar do Santuário de Salas. O segundo milagre de cura da visão foi registrado na CSM 247, que relata a cura da cegueira congênita de uma menina.

Composta por sete estrofes, a CSM 247 apresenta o seguinte conteúdo: *Como hua menya naceu cega, e a cabo de x anos levárona [a] Santa Maria de Salas, e deu-lle logo seu lume Santa Maria*¹⁶⁶. Em seu argumento, os versos revelam que, assim como Jesus Cristo fez enxergar o cego de nascença, também a sua Mãe faz ver uma moça que era privada da visão: *Assi como Jheso-Cristo / fez veer o cego-nado, / assi veer fez sa madre / hua moça mui privado*¹⁶⁷.

Os versos da cantiga narram como Santa Maria de Salas curou uma menina que nascera cega (*Daquest' un miragre fezo / en Salas Santa Maria / dua moca que nacera / cega*). Antes do nascimento da menina, a mãe consagrou-a à Senhora Virgem de Salas, (*Esta, ante que nacesse, / sa madre a prometera que serviss' a ssa eigreja*) e, a cada ano, como prova da sua fidelidade e consagração, a mãe

¹⁶⁶ Como uma menina nascera cega e ao fim de dez anos fora levada a Santa Maria de Salas e Santa Maria lhe deu logo a luz (CSM 247 – tradução nossa).

¹⁶⁷ Assim como Jesus Cristo fez enxergar o cego de nascença, também, muito depressa, a sua Mãe fez ver uma moça que era privada da visão (CSM 247 – tradução nossa).

oferecia à Virgem uma medida de cera (*e un estadal de cera / offerecess' y cad' ano*).

Quando a menina completou dez anos, a mãe, viúva, levou-a a Salas, implorando a cura da cegueira, se fosse do agrado da Santa. O milagre foi realizado e presenciado por toda a comunidade (*Aquesto viu ben a gente*) e a menina, conforme a promessa da mãe antes do seu nascimento, permaneceu varrendo a igreja.

No próximo item, apresentamos a leitura das cantigas referentes ao espaço sagrado do Santuário de Santa Maria de Vila Sirga.

5.5. SANTUÁRIO DE SANTA MARIA DE VILA-SIRGA

O quinto espaço a ser analisado é o Santuário de Santa Maria de Vila Sirga ou Villalcázar de Sirga, na Palência, pertencente ao território castelhano. O Santuário de Vila Sirga aparece no horizonte histórico do século XIII, quando o Ocidente, por divulgação de Dom Alfonso X, viu deflagrar o culto à Virgem Maria. Segundo a *CSM 31*, o santuário de Vila Sirga localiza-se *perto de Carron / é duas léguas sabudas* (perto de Carrion de los Condes, a duas léguas de distância). Situa-se no prolongamento espanhol do caminho francês a Santiago de Compostela.

Das narrativas de milagre, 13 são dedicadas à exaltação dos milagres realizados pela Virgem Maria, em Vila Sirga. Destas escolhemos 7 textos, incluindo a *CSM 31*. As narrativas dedicadas a Santa Maria de Vila Sirga apresentam as seguintes temáticas:

1. Cura de paralíticos (contreitos) – cantigas 218; 268;
2. Fuga de cativeiro – cantigas 272; 301;
3. Perdão dos pecados – cantigas 263; 217;
4. Recuperação da visão – cantiga 278;
5. Proteção de sua igreja – cantiga 229;
6. Resgate de animal perdido – cantiga 232;
7. Socorro em alto mar – cantiga 313;
8. Cura de surdo-mudo – cantiga 234;
9. Proteção contra o perigo de morte – cantiga 243;

10. Livramento da morte por enforcamento – cantiga 355



Figura 27 - Santuário de Santa Maria de Vila Sirga

A importância do Santuário de Santa Maria de Vila Sirga, enquanto ponto de romaria e peregrinação é constatada pelo trovador na *CSM 31*, ao revelar nos versos que inúmeras pessoas ricas, pobres e enfermos que buscam a saúde para o corpo dirigem-se ao Santuário. Do mesmo modo, os romeiros de diversas partes da Europa:

*[...] u van fazer oração
gentes grandes e miudas.*

*Ali van muitos enfermos, / que recebem saydade,
e ar van-xi muitos são, / que dan y ssa caridade;
e per aquesta razon
sson as gentes tan movudas,
que van y de coraçõn
ou envían sas ajudas¹⁶⁸ (*CSM 31*).*

¹⁶⁸ Ali vão fazer orações pessoas ricas e pobres. Para lá vão muitos enfermos que recebem saúde e também muitas pessoas sãs que fazem caridade e por isso as pessoas são tão movidas, que aí vão de coração ou enviam suas ajudas (*CSM 31* – tradução nossa).

1. Cura de parálíticos

Composta por doze estrofes, a CSM 218 faz a seguinte chamada: *Esta é como Santa Maria guareceu em Vila-Sirga un ome boo d'Alemanha que era contreiro*¹⁶⁹. O argumento explica que é justo divulgar os milagres realizados pela Virgem aos desamparados: *Razon an de seeren / seus miragres contados / da Sennor que ampara / aos desamparados*¹⁷⁰.

A cantiga narra a trajetória de um mercador da Alemanha que, acometido de uma enfermidade, torna-se paralítico de todos os membros:

*En terra d'Alemanna / un mercador onrado
ouve, rico e sobejo / e muit' enparentado;
mas du' anfermedade / foi atan mal parado,
per que ficou tolleito / d'anbos e dous los lados (CSM 218).*

De acordo com o trovador, havia muito tempo que o homem estava paralítico e por isso, gastou todos os seus bens com tratamentos, sem obter nenhum resultado (*E dest' assi gran tempo / foi end' atan maltreito, [...] / e de seu aver tanto / lhe custou este feito, / assi que ficou pobre [...]*).

Desesperado, juntou-se a uma romaria que viajava da Alemanha para Santiago de Compostela (*e con grandes cuidados. / El en esto estando, / viu que gran romaria / de gente de sa terra / a Santiago ya*). Em Santiago, porém, Deus não quis curá-lo em decorrência dos seus pecados (*mas non quis que guarisse / Deus, polos seus pecados*).

Na viagem de volta, os romeiros perceberam que além de paralítico, o homem bom da Alemanha estava também cego. Com medo de que ele morresse durante a viagem, foram ao Santuário de Vila Sirga e lá o abandonaram:

*Depois de Santiago / com ele sse tomaron;
e quand' en Carron foron, / ar cego o acharon,
e de o y le[i]xaren / todos s' [i] acordaron.*

¹⁶⁹ Esta é de como Santa Maria curou em Vila Sirga um homem bom da Alemanha que era paralítico (CSM 218 – tradução nossa).

¹⁷⁰ É justo que sejam contados os milagres da Senhora que ampara os desamparados (CSM 218 – tradução nossa).

Mas ata Vila-Sirga / con el foron chegados,

*Ca teveron que era / logar pera leixa-lo
mui mellor que em o[u]tro / e y acomenda-lo.
Porend' aa ygreja / punnaron de leva-lo,
ca de o mais levarem / sol non foron ousados,*

Por que lles non mor[r]jesse. (CSM 218).

Encontrando-se inválido e desamparado, no interior do Santuário, o homem bom clama à Gloriosa Virgem, chorando muito (*chamando a “Gloriosa” / e chorando mui forte*). Ela ouve suas súplicas e o cura completamente (*Mas a mui preciosa / o oyu e sãou-o*), e todos os que ali estavam ficaram maravilhados (*por que quantos y eran / foron maravillados*). O homem bom, quando volta à sua terra, faz questão de contar o milagre (*mas contou o miragre*) e fez grandes doações ao Santuário, confirmando que a Virgem de Vila Sirga nunca deixa de socorrer os sofredores (*Logo / fillou mui bõos dões / e pois a Vila-Sirga / os deu en offrecções*).

Outro prodígio semelhante está registrado na CSM 268, cujos versos narram o milagre realizado pela Virgem em benefício de uma mulher da França.

Composta por onze estrofes, a CSM 268: *Como Santa Maria guareceu en Vila-Sirga hua dona filladalgo de França, que avia todo-los nenbros do corpo tolleitos*¹⁷¹, tem início pelo argumento: devemos ter grande confiança na Mãe de Deus que faz grandes milagres, louvando-a sempre por isso: *Gran confiança na Ma*dre / de Deus sempr' aver devemos / por muitos bõos miragres / que faz, de que nos loemos*¹⁷².

A cantiga narra a história de uma mulher fidalga, natural da França, muito devota e confiante na Virgem (*Hua dona filladalgo, / que ben de terra de França / era natural, avia / na Virgen gran confiança*). Essa senhora possuía uma paralisia que atingia todos os membros de seu corpo (*Esta dona que vos digo / avia todo tolleyto / o corpo, que non avia / neun dos nenbros dereito*). Certo dia, ao ouvir alguns romeiros contar os milagres que a Virgem realizava no Santuário de Vila Sirga, chorou muito, erguendo as mãos para os céus e rogando a Virgem que, se a curasse da paralisia, iria até o Santuário em romaria:

¹⁷¹ Como Santa Maria curou em Vila Sirga uma mulher fidalga da França que era parálitica de todos os membros do corpo (CSM 268 – tradução nossa).

¹⁷²

Chorou muito dos seus ollos / e aos ceos as mãos
alçou e diz: “Virgen sant’, a / que non creen os pagãos,
a ti offer’ estes nenbros / mancos, que non tenno sãos,
ca todo-los pecadores / en ti esperanç’ avemos.

E promet’ eu, Virgen santa, / que eu aa ta eigreja
de Vila-Sirga de grado / vaa, que eu sãa seja
per ti desta mia gran coita / que eu padescu’ e sobeja,
ca nos vida e saude / todos de ti atendemos” (CSM 268).

Tanta era a sua fé que, após realizar a promessa, pôs-se a caminho de Vila Sirga. Ao chegar ao Santuário pediu que a colocassem diante do altar da Virgem (*E mandou que na eigreja / a metessem muit’ agya; / e pois ant’ o altar jouve*). Após realizar a sua oração, na qual reconhecia-se pecadora, a santa curou-a, devolvendo-lhe a saúde do corpo (*Pois que a oraçon feita / ouv’ esta moller coitada, / log’ a Virgen preciosa, / dos pecadores vogada, / deu-lle saud’ en seu corpo*).

Após o milagre, a mulher voltou para a França, tornando-se servidora fiel daquela que devolve ao corpo a saúde.

2. Fuga de cativoiro

Composta por sete estrofes, a CSM 301: *[C]omo Santa Maria de Vila-Sirga tirou un escudeiro da prijon, que o tiinnan en Carrion pera matar*¹⁷³, tem como argumento a afirmação de que a Virgem, embora realize milagres de grande qualidade, por vezes, prefere mostrar a sua modéstia diante daqueles que nela depositam sua fé: *Macar faz Santa Maria / miragres dua na*tura, / muitas vezes y os cambia / por mostrar ssa apostura*¹⁷⁴.

Os versos da cantiga relatam mais um milagre que a Virgem realizou em Vila Sirga, em seu Santuário, a um escudeiro que estava preso e que rogava e muito desejava que a Virgem o livrasse da prisão:

*E daquest’ un gran miragre / demostrou hua vegada
a Virgen en Vila-Sirga, / na sa eigreja onrrada,*

¹⁷³ Como Santa Maria de Vila Sirga tirou da prisão um escudeiro que estava preso em Carrion sentenciado de morte (CSM 301 – tradução nossa).

¹⁷⁴ Embora Santa Maria realize milagres de grande qualidade e apreço, muitas vezes muda-os para mostrar a sua compostura (CSM 301 – tradução nossa).

*por un escudeiro preso / que ena prijon rogada
a ouve que o livrasse / daquela prijon tan dura (CSM 301).*

Mesmo preso, o homem jejuava nas festas de Santa Maria (*pero sempre jejuava / dias de Santa Maria*), demonstrando sua devoção e fé na Virgem. Quando soube que seria julgado e condenado a morte, chorou muito, rogando que Maria o livrasse da morte. Quando terminara sua oração, apareceu-lhe a Rainha acompanhada de anjos, tomando-o pela mão e soltando-o dos ferros aos quais estava preso, ordenando-lhe que saísse daquela prisão:

*Des quand' aquest' ouve dito, / apareceu-l' a Reynna
dos ceos con gran conpanna, / d'angeos que sigo tiia,
e fillou-o pela mão / e soltó-o muit' agya
dos ferros, e disse logo: / "Sal desta prijon escura" (CSM 301).*

Assim que se sentiu livre, o escudeiro adormeceu profundamente, quando acordou, estava no Santuário de Vila-Sirga (*E logo sse sentiu livre / da prijon o escudeiro / u jazia, e aquesto / foi ao sono primeiro, / e achou-s' en Vila-Sirga*). E todos os que viram o homem diante do altar, deram louvores a Virgem pelo grande bem realizado.

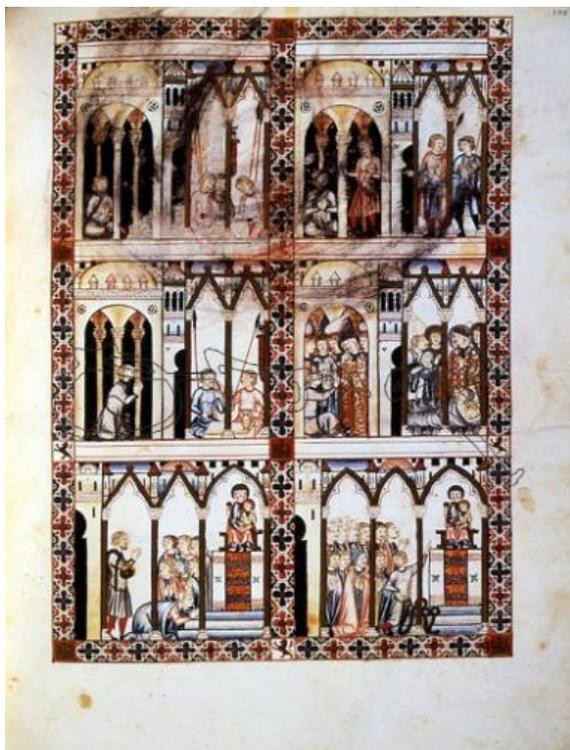


Figura 28 – CSM 301

A CSM 301 está acompanhada por uma iluminura de seis vinhetas, que apresentam uma leitura imagética dos versos da cantiga.

Na primeira vinheta, o homem devoto da Virgem está preso às correntes e sentado na sela, sendo vigiado por três guardas que se encontram diante da porta da cela.

Fazendo menção à terceira estrofe (*Quando soube que julgado / era que lle dessen morte*), na segunda vinheta, um

oficial está acompanhado de dois soldados e parece informar o escudeiro que seria julgado e condenado à morte. Nas duas primeiras vinhetas, o miniaturista pinta de tons escuros o interior da prisão para indicar a solidão, a escuridão e o sofrimento dos condenados.

Após o anúncio de que seria julgado e morto, na terceira vinheta o homem está ajoelhado, de mãos postas, com os olhos voltados para o alto, rogando à Virgem que o livre da prisão e da condenação (*Quando soube qe julgado / era que lle dessen morte, / chorou muito dos seus ollos / e fezo chanto mui forte*). Na mesma cena, os soldados guardam a entrada da prisão.

A quarta vinheta está dividida em dois quadros. No primeiro, a Virgem, acompanhada dos anjos encontra-se diante do homem ajoelhado, desata-lhe as amarras, de acordo com a quinta estrofe da cantiga (*apareceu-ll' a Reynna / dos ceos con gran conpanna / d'angeos que sigo tiia, / e fillou-o pela mão / e soltó-o muit' agya dos ferros*). No segundo quadro, o homem está, atentamente, olhando para a Virgem e escutando a ordem para sair daquela prisão escura (*e disse logo: / "Sal desta prijon escura"*).

Já no inteiror do santuário de Vila Sirga, na quinta vinheta, o homem encontra-se prostrado diante do altar da Virgem. Atrás do homem, encontra-se um oficial do reino narrando para alguns devotos o que acontecera com aquele homem. Sobre o altar, encontra-se a imagem da Virgem com o menino Jesus ao colo.

Por fim, na sexta vinheta, vemos uma quantidade maior de fiéis devotos que observam o escudeiro, apontando para a Virgem, narrar o que acontecera consigo, tendo próximo de si as correntes jogadas ao chão. Nessa iluminura, há a predominância das cores marrom, vermelho e preto.

Após atestarmos que a Virgem socorre todos os que nela acreditam e se põem a venerá-la em seu santuário, vejamos o milagre realizado na CSM 229 na qual a Virgem protege a sua igreja de Vila Sirga do ataque dos mouros.

3. Proteção de sua igreja

Composta por seis estrofes, a CSM 229: *Como Santa Maria guardou a ssa igreja en Vila-Sirga dos mouros que a querian derribar e fez que fossen ende todos cegos e contreitos*¹⁷⁵, tem início por meio do argumento (refrão) que afirma que é válido que aquela que defende a muitos, defenda a si mesma: *Razon é grand' e dereito / que defenda ben a ssi / a que deffend' outros muitos, / per com' eu sei e oý*¹⁷⁶.

De acordo com o trovador, a cantiga narra um milagre que ocorrera há muito tempo em favor de Dom Alfonso, rei de Castela e Leão, quando os mouros, tentando invadir o reino, alcançaram o santuário de Vila Sirga:

*E dest' un mui gran miragre / aveo, tempo á ja,
quando el Rei Don Alffonso / de Leon aduss' acá
mouros por roubar Castela, / e chegaron ben alá
u ora é Vila-Sirga, / segundo que aprendi (CSM 229).*

Alguns homens que lavravam a terra, quando viram os mouros, correram para o interior do santuário de Vila Sirga (*fogiron e a ygreja*). Os mouros adentraram o recinto e quiseram derrubar e queimar a igreja, mas, por mais poder que tivessem, não conseguiram retirar nem a menor das pedras que constituíam a estrutura do santuário, pois a Virgem lhes fez perder a força dos membros, tornando-os paralíticos e cegos:

*E os mouros dentr' entraron / e quiseron derribar
toda a ygreja logo / e destroyr e queimar;
mas per poder que ouvessen, / non poderon acabar
d' arrancar a meor pedra * / de quantas estavam y.*

*Demais, a força dos nenbros / lles fez a Virgen perder,
assi que per nulla guisa, / non poderon mal fazer,
e, sen aquesto, dos ollos / non poderon ren veer;*

¹⁷⁵ Como Santa Maria guardou a sua igreja em Vila Sirga dos mouros que a queriam derrubá-la, fazendo com que todos ficassem cegos e paralíticos (CSM 229 – tradução nossa).

¹⁷⁶ É necessário e válido que, aquela que defende a outros muitos, defenda a si mesma, como eu sei e ouvi dizer (CSM 229 – tradução nossa).

assi cegos e contreitos / os levaron ben daly (CSM 229).

A igreja, santuário de Vila Sirga, foi amparada pela Mãe de Jesus Cristo e, todos os que souberam do milagre realizado, louvaram à Virgem Bendita. Nesse sentido, como não há mal que possa prevalecer sobre o bem, vejamos o milagre realizado na CSM 234, na qual a Virgem de Vila Sirga cura um moço que era surdo-mudo.

4. Cura de surdo-mudo

Composta por seis estrofes, a CSM 234: *Esta é como Santa Maria de Vila-Sirga fez oyr e falar um moço que era sordo e mudo, porque teve vigia hua noit' ant' o seu altar*¹⁷⁷, tem início por meio do argumento (refrão) que afirma que a Virgem que faz com que os pecadores se arrependam dos seus pecados pode fazer mudos falarem e surdos ouvirem: *A que faz os pecadores / dos pecados repentir, / ben pod' os mudos e sordos / fazer falar e oyr*¹⁷⁸ (CSM 234).

As duas primeiras estrofes, cujo teor narrativo apresentam o conteúdo do texto poético, afirmam que aquela, por intervenção de Deus, pode perdoar os pecados, possui a grande virtude de fazer o mudo falar e o surdo ouvir. As duas estrofes ampliam e prolongam o conteúdo apresentado no argumento (refrão) inicial da cantiga:

*Ca macar é mui grand cousa / de fazer mudo falar
e oyr o que for surdo, / mui mayor, se Deus m'anpar,
é de perdoar peccados; / ca se * de Deus nos gannar
vertude pera fazelo, / non pod' aqesto cumprir.*

*E porend' a groriosa / Virgen, que o troux' en sy
enserrado no seu corpo, / fez, per com' eu aprendi,
falar hua vez un mudo / que era sord' outrossi,
e destas duas doores / o foi muy toste guarir (CSM 234).*

¹⁷⁷ Está é como Santa Maria de Vila Sirga fez ouvir e falar a um moço que era surdo-mudo, porque fez vigília durante uma noite diante do seu altar. (CSM 234 – tradução nossa).

¹⁷⁸ Aquela que pode fazer os pecadores de seus pecados arrepender-se, pode muito bem fazer mudos falarem e surdos ouvirem (CSM 234 – tradução nossa).

A terceira apresenta o beneficiário do milagre: trata-se de um moço de Saldanna (Palencia) (*Este moço de Saldanna*), que fora criado por Don Rodrigo (*Don Rodrigo /o criou*), homem rico e possuidor de grandes terras e, com seus cavaleiros, servia ao rei:

*Este moço de Saldanna / era, per com' apres' ey,
natural, e Don Rodrigo / o criou, per quant' eu sei,
que tiinn' aquela terra, / ca ric-om' era del Rey,
e que con seus cavaleiros / lle avia de servir (CSM 234).*

De acordo com o que narra a quarta estrofe, certo dia Don Rodrigo sentiu em seu coração um forte desejo de ir a Vila Sirga (*Onde ll' aveo un dia / que en coração ll' entrou / que sse foss' a Vila-Sirga;*). Indo até o Santuário de Santa Maria de Vila Sirga, levando consigo o jovem que era surdo-mudo dormiram aquela noite diante do altar da Virgem:

*Ond ll' aveo un dia / que em coração ll' entrou
que sse foss' a Vila-Sirga; / e foi y, e pois chegou,
aquel moço sord' e mudo / alá consigo levou
e feze-o essa noit / ben ant' o altar dormir (CSM 234).*

Seguindo a narrativa poética, na quinta estrofe o trovador afirma que pela manhã do dia seguinte, estando ambos no interior do santuário, Don Rodrigo determinou que fosse rezada uma missa em honra da Virgem Maria (*Outro dia na mannã / a missa mandou dizer / da Virgen Santa Maria*) e, durante a cerimônia, no momento da consagração, a língua do homem mudo começou a ser corrigida e as orelhas se abriram:

*Outro dia na mannã / a missa mandou dizer
da Virgen Santa Maria, / de que Deus quisu naçer;
e quando foi ena sagra, / começou-ss' a correger
a ling[u]a daquele moço / e as orelhas d'abrir (CSM 234).*

Encerrando a cantiga, quando a missa terminou o jovem falou e ouviu muito bem (*E quand' a missa foi dita*), (*falou log' aquele moço / e outrossi oyu bem*). Todos os que estavam presentes louvaram, fervorosamente, a Virgem Maria e Dom Rodrigo e o jovem levaram ricas ofertas à Mãe de Deus.

Atestamos, mais uma vez, que o necessitado de ajuda pode transformar um espaço sagrado em lugar de cura, refúgio e esperança. A Virgem, que jamais desampara os que lhe são fiéis, socorre e os livra dos pecados e dos males do corpo.

5. Socorro em alto mar

A CSM 313 é composta por dezesseis estrofes e apresenta o seguinte assunto: *Esta é da nave que andava en perigoo do mar, e os que andavan en ela chamaron Santa Maria de Vila-Sirga e quedou logo a tormenta*¹⁷⁹. O argumento reforça a afirmação que os santos não podem exercer o seu poder, porém, a Virgem Mãe de Deus pode realizar o bem: *Ali u todo-los santos / non an poder de pōer / consello, pono a Virgen, / de que Deus quisu nascer*¹⁸⁰.

Essa cantiga narra a história de um milagre realizado pela Virgem Santa de Vila Sirga, quando um navio se encontrava em perigo de naufragar, devido a uma grande tormenta que enfrentou no mar: (*Aqueste miragre fezo, / assi com' aprendi eu, / a Virgen Santa Maria / de Vila-Sirga con seu poder*),

*Hua nave periguada / andava, com' aprendi,
pelo mar en gran tormenta, / e quanta gent' era y
estavan en mui gran coita; / e, assi com' eu oý,
a nav' era já quebrada (CSM 313).*

Um clérigo que estava entre a tripulação, vendo o sofrimento dos marinheiros, relatou que em Vila Sirga a Virgem Santa, por sua misericórdia, faz muitos milagres

¹⁷⁹ Esta é como Santa Maria de Vila Sirga livrou um navio que se achava em perigo de afundar cheio de gente, porque eles chamaram-na e Ela logo fez cessar a tormenta (CSM 313 – tradução nossa).

¹⁸⁰ Ali onde todos os santos não podem exercer o seu poder, pode a Virgem de quem Deus quis nascer (CSM 313 – tradução nossa).

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 ouvirem o clérigo, todos que se encontravam no navio, colocaram-se de joelhos e, em suas orações, prometeram ir a Vila Sirga se a Virgem os livrasse da morte na tormenta (*E os geollos ficaron*). O clérigo ergueu os olhos para os céus e cantou a Salve Rainha (*Salve Regina*). Nesse momento, uma pomba mais branca que a neve entrou no navio, iluminando-o totalmente, e todos começaram a fazer suas orações e 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 tornou-se manso (*[E] o mar tornou mui manso*) e, no outro dia, como haviam prometido, os tripulantes foram a Vila Sirga agradecer e levar suas 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*), onde a Virgem continuou realizando grandes e muitos milagres.

Nos próximos itens, apresentamos a leitura dos textos selecionados pertencentes aos dois últimos espaços sagrados, também pertencentes ao reino espanhol: o Santuário de Monssarrat, na Catalunha, e o Santuário de Toledo.

5.6. SANTUÁRIO DE MONSSARRAT

O Santuário de Monssarrat, na Catalunha, foi outro grande ponto de afluência de romeiros e peregrinos, onde a Virgem realizou uma série de milagres. O cancionero de Dom Alfonso X dedica sete cantigas ao referido santuário que, comumente, é confundido com Monsaraz, vila medieval do Alentejo, localizada na região de Reguengos, no distrito de Évora, em Portugal.

Foram selecionadas quatro temáticas e milagres no espaço sagrado de Monssarrat:

1. Proteção ao mosteiro e aos monges – cantigas 48; 113;
2. Obediência de animais – cantiga 52;
3. Vingança contra furto – cantigas 57; 302;
4. Ressurreição – cantiga 311.

1. Proteção ao mosteiro e aos monges

A CSM 48: *Esta é como Santa Maria tolleu agua da fonte ao cavaeiro, em cuja erdade estava, e a deu aos frades de Monssarrad a que el queria vender*¹⁸¹, possui o seguinte argumento: a Virgem toma dos que têm muito e oferece aos mais necessitados: *Tanto son da Groriosa seus feitos mui piadosos, / que fill' aos que an muyto e dá aos menguados*¹⁸².

O trovador relata um milagre que a Virgem Maria fez na Catalunha, na localidade de Monssarrat, onde existe uma bela fonte, grande e clara que nasceu em cima ou no monte e que pertencia a um cavaleiro:

*E daquest' un gran miragre / fez a pouc' á en Catalonna
a Virgen Santa Maria [...]*

*Monssarraz éste chamado / o lugar u é a fonte
saborosa, grand' e crara, / que naç' encima dun monte
que era dun cavaleiro; [...] (CSM 48).*

¹⁸¹ Esta é de como Santa Maria tomou de um cavaleiro à água de uma fonte d'água que ficava na sua propriedade e a deu aos frades de Monssarrat a quem ele a queria vender (CSM 48 – tradução nossa).

¹⁸² Tanto são os feitos piedosos da Gloriosa que a Virgem toma dos que muito têm, dando aos mais necessitados (CSM 48 – tradução nossa).

A fonte localizava-se na divisa da propriedade de um cavaleiro e de um mosteiro. Como no mosteiro não havia fonte d'água, os monges só podiam usar a água, se pagassem o dono da fonte, o cavaleiro, consumindo, assim, toda a renda da abadia e quando não pagavam, ficavam sem água. (*Mas en aquel mōesteyro / ponto d'agua non avia / se non quant' o cavaleiro / da fonte lles dar queria, / por que os monges lle davan / sa renda da abadia*)

Essa situação deixou os monges muito tristes e chorosos, que já nem cantavam mais as horas canônicas (*en gran coita estava, / que non cantavan as oras / e andavan mui chorosos*). Os religiosos, humildemente, entraram na igreja de Nossa Senhora de Monssarrat, clamando à Virgem Santa Maria que tivesse pena deles e não os deixasse morrer de sede:

[...] poren todos na eigreja / entraron muit' omildosos,

*Dizend': "Ai Santa Maria, / a nossa coyta veede,
e con Deus, o vosso Fillo, / que todo pode, pōede
que nos dé algun consello, / que non moiramos de sede,
veend' agua como ollos / e seer en desejosos"* (CSM 48).

Após as fervorosas orações, a Virgem Santa, milagrosamente, mudou a fonte de lugar, colocando-a na propriedade do mosteiro e os monges, a partir daquele momento, passaram a ter água em abundância (*Pois ssa oraçon fezeron, / a Sennor de piadade / fez que sse canbiou a fonte / ben dentro na sa erdade / dos monges*).

A CSM 48 está acompanhada de uma iluminura de seis vinhetas, que ilustra os versos da cantiga e o seu espaço sagrado.

Na primeira vinheta, o relato dos versos estão presentes: a fonte de água 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

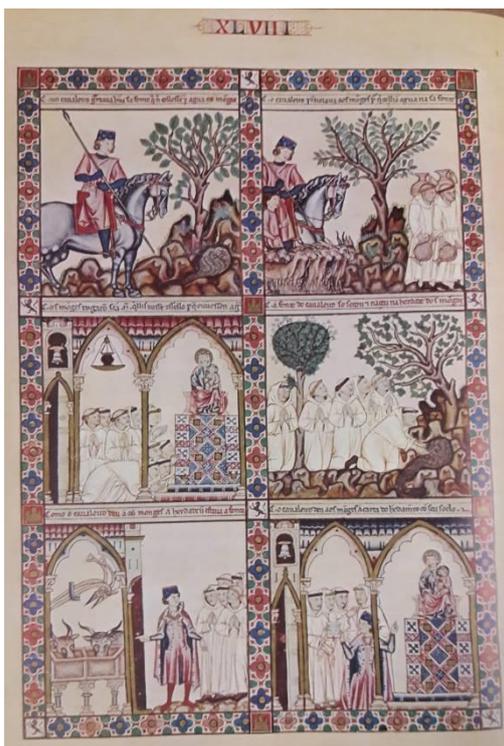


Figura 29 – CSM 48

cavaleiro proprietário da fonte (*que era dun cavaleiro*), como um guardião está montado em seu belo cavalo, segurando uma grande lança.

Na segunda vinheta, o miniaturista repete a paisagem na mesma posição: o cavaleiro continua próximo à fonte com sua lança e a árvore, 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*). Próximo ao cavaleiro, podemos visualizar muitas cabras montanhesas, indicando a riqueza e as posses do dono do terreno, onde se encontrava a fonte.

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, ficam privados da água por falta de dinheiro. Posicionam-se ajoelhados e prostrados diante do altar, em oração. O miniaturista descreve o exterior do Santuário, sua porta de entrada e o sino. No interior, vemos os arcos, o candelabro e a mesma imagem da Virgem com o Menino Jesus, sempre à direita do quadro. Ao fundo, os telhados das casas da vila.

A quarta vinheta representa a resposta da Virgem às orações dos monges, o milagre foi realizado (*Pois ssa oraçon fezeron, / a Sennor de piadade / fez que sse canbiou a fonte*). No primeiro plano do quadro estão os monges admirando a fonte que foi transportada para o terreno do mosteiro (*ben dentro na sa erdade / dos monges*). 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 belas árvores completam o ambiente de alegria e felicidade dos monges.

Na quarta vinheta, o cavaleiro visita os monges. Essa cena não consta nos versos da cantiga, mas os complementa e dá continuidade à narração poética. O cavaleiro, ao centro, à porta do mosteiro, posiciona-se com os braços abertos, diante dos monges, para comunicar-lhes a entrega de sua propriedade, em virtude da perda da fonte. À esquerda do quadro está a porta de entrada do mosteiro e, ao fundo, um telhado.

Na sexta vinheta, o miniaturista, do mosteiro para o Santuário conservou a mesma porta e o sino. No primeiro quadro, podemos visualizar um grupo de monges dirigindo seus olhares para o cavaleiro, que se encontra ajoelhado diante do

altar da Virgem de Monsserrat. Ele aponta a imagem com sua mão direita, num gesto de compreensão de um milagre realizado por ela e entrega aos monges o documento de posse da terra (*Pois que viu o cavaleiro / que ssa font' assi perdera / por prazer da Groriosa*).

Ainda em benefício aos monges e mosteiros, a CSM 113 relata outro milagre. Trata-se da cantiga composta de seis estrofes com o seguinte conteúdo: *Como Santa Maria de Monsserrat guardou o mõeiteiro que non feriss' a pena en ele que deceu da roca*¹⁸³. Em seu argumento, o trovador assim afirma: é justo que as rochas obedeçam à Mãe do Rei, porque quando Ele morreu por nós, sei que as pedras se abriram: *Por razon tenno d' obedecer / as pedras à madre do Rei, / que quando morreu por nos sei / que porend[e] se foron fender*¹⁸⁴.

O trovador, nessa cantiga, narra a história de um milagre realizado por Santa Maria, em Monsserrat, ao livrar um mosteiro da destruição que seria causada por uma grande pedra que se desprendera da rocha:

*Desto direi un miragre / mui grande que contar oý
qu' en Monss[ar]az fez a Virgen* / [e] que ben parece og' y,
dua pena que se foi mover
mui grand' e [ar] leixou-sse caer. (CSM 113).*

A intervenção da Virgem fez com que a pedra desviasse a sua trajetória, rolando bem devagar, ficando parada de tal maneira que não ferisse ninguém, nem causasse danos:

*De sa Madre groriosa, / a Reynna esperital;
poren desviou a pena / en [tal] guisa que non fez mal,
e fez-la tan passo descer
que pois non se pude volver (CSM 113).*

¹⁸³ Como Santa Maria de Monsserrat livrou o mosteiro de uma grande pedra que caiu da rocha sobre ele e não o destruiu (CSM 113 – tradução nossa).

¹⁸⁴ É justo que as pedras obedeçam à Mãe do Rei, pois quando Ele morreu por nós, sei que as pedras se fenderam (CSM 113 – tradução nossa).

Os monges, enquanto cantavam a missa, ao ouvirem o estrondo, pediram à Virgem Maria que os livrasse da morte:

*Mai-los monges, que cantavan / a missa da Madre de Deus,
quand' oyron o son grande, / disseron: "Sennor, somos teus,
e non nos leixes parecer
nen de maa morte morrer" (CSM 113).*

Ao saírem da igreja, viram a pedra que se desprendera, milagrosamente, da rocha, compreendendo que Deus e a Virgem desviaram-na do mosteiro. Os monges e os que estavam presentes começaram a bendizê-los: *e viron estar / o penedo que caera, / que Deus fez desviar*. De acordo com os versos, o milagre foi tão grande e significativo que todos os que visitavam o Santuário de Monssarrat contribuía com bens e ofertas à igreja: *Este miragre tan grande, / véeno quantos y van / a Monssarrat, e an prazer / e do seu mvan y offerer*).

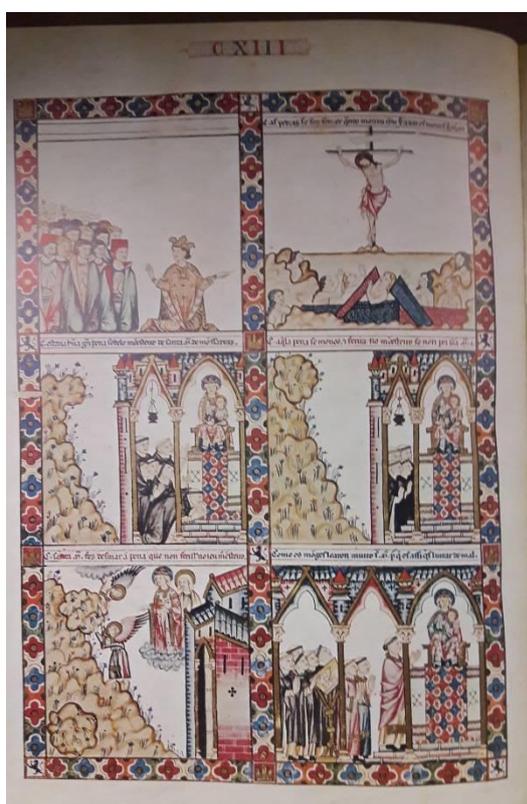


Figura 30 – CSM 113

A CSM 113 vem acompanhada de uma iluminura de seis vinhetas que complementam a narrativa dos versos poéticos.

Na primeira vinheta, encontramos a figura de Dom Alfonso X ajoelhado e com os braços abertos, narrando o milagre que ouvira acerca de Monssarrat (*Desto direi un miragre / mui grande que contar oý*). Uma multidão ouve atenta as suas palavras.

A segunda vinheta ilustra o que fora narrado no argumento da cantiga: Cristo, crucificado foi sepultado entre as pedras que se abriram quando ressurgiu (*Por razon tenno d' obedecer / as pedras à Madre do Rei, / que quando morreu por nos sei / que porend[e] se foron fender*). Na parte superior do quadro está a imagem de Cristo crucificado. Na parte inferior, encontramos Jesus rompendo as

pedras para sair do túmulo e as pessoas à sua volta estão assustadas.

Na terceira vinheta, à esquerda, o miniaturista retrata a montanha de pedra ao lado do mosteiro e a pedra que irá se desprender, conforme narram os versos da cantiga (*dua pena que se foi mover / mui grand' e [ar] leixou-sse caer*). À direita do quadro, no interior do mosteiro, os religiosos estão ajoelhados diante do altar da Virgem, celebrando e cantando a missa (*Mai-los monges, que cantavan / a missa da Madre de Deus*). Ao fundo do mosteiro, as casas da vila e seus telhados coloridos. Na quarta vinheta, o miniaturista conservou a mesma cena, com exceção de uma grande pedra que se desprende da rocha. Os monges, à direita da cena, continuam ajoelhados diante da imagem da Virgem de Monssarrat.

Na quinta vinheta, o miniaturista conserva a rocha e a grande pedra sustentada por dois anjos, configurando o milagre realizado. À direita do quadro, uma pequena nuvem sustenta imagens da Virgem Maria e dos santos. O mosteiro permaneceu ileso do perigo da rocha que o destruiria. Confirmam os versos: *mais Deus non quis esto sofrer / pola eigreja deffender*.

A sexta vinheta ilustra os monges no interior da igreja, louvando e participando da missa em agradecimento ao milagre recebido (*e começaram Deus a beeizer / e a Virgen e seu poder*). Um dos monges encontra-se mais próximo ao altar, provavelmente o prior que, de mãos postas, dirige seu olhar para a imagem da Virgem de Monssarrat. Ao fundo do mosteiro, as casas que comprõe a cidade ou a vila.

2. Obediência de animais : A Virgem Maria também opera milagres, quando os animais a obedecem, como ocorre na *CSM 52*.

Composta por sete estrofes, a cantiga anuncia: *[E]sta é como Santa Maria fez viir las cabras montesas a Monssarrat, e se leixavan ordennar aos monges cada dia*¹⁸⁵. Possui como argumento a afirmação de que é muito justo que os animais obedeçam aquela da qual Deus quis nascer: *Mui gran dereit' é d'as bestias obedecer / a Santa Maria, de que Deus quis nacer*¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Esta é de como Santa Maria fez vir a Monssarrat as cabras montesas que se deixavam ordenhar pelos monges diariamente (*CSM 52* – tradução nossa).

¹⁸⁶ É muito justo que os animais obedeçam a Santa Maria de quem Deus quis nascer (*CSM 52* – tradução nossa).

De acordo com os versos do trovador, a cantiga apresenta a realização de um milagre ocorrido em Monssarrat, na igreja dedicada à Virgem Maria: *En Monsarrat, de que já vos contei, / á un' igreja, per quant' apres' ei, / feita no nome da Madre do alto Reij*). Geograficamente, a igreja localiza-se ao pé de um monte, onde há muitas cabras montanhesas (*Aquel logar a pe dun mont' está / en que muitas cabras montesas á*). Lá ocorrera um fato estranho e surpreendente: todas as cabras desceram para a igreja: *ond' estrãya maravilla aveo já / ca foron todas ben juso decer*.

Na quarta estrofe do texto poético, os versos narram que essas cabras paravam diante da porta da igreja e ali ficavam quietas até quando os monges viessem ordenhá-las:

*Ant' a eigreja qu' en un vale jaz,
e ant' a porta paravan-ss' en az
e estavan y todas mui quedas en paz,
ta que os monges las yan mo[n]ger (CSM 52).*

Esse hábito perdurou por quatro anos. Durante esse tempo, os monges tiveram bastante leite como alimento para consumir, porque todas as noites as cabras retornavam à porta da igreja: *E quatr' anos durou [...] / que os monges ouveron pera si / assaz de leite; que cada noite ali viian as cabras [...]*. Certo dia, um monge louco furtou uma das cabras e comeu-a e nunca mais elas retornaram à porta da igreja: *que un crerizon sandeu / furtou un cabrit' en e o comeu*. Santa Maria, porém, não permitiu que os monges passassem fome e continuou a sustentá-los. Essa notícia se espalhou pela comunidade e multidões de romeiros vinham visitar a igreja e o altar de Nossa Senhora de Monssarrat.

Acompanha a cantiga 52 uma iluminura composta de seis vinhetas, que concretizam e confirmam mais um milagre realizado pela Virgem Maria.

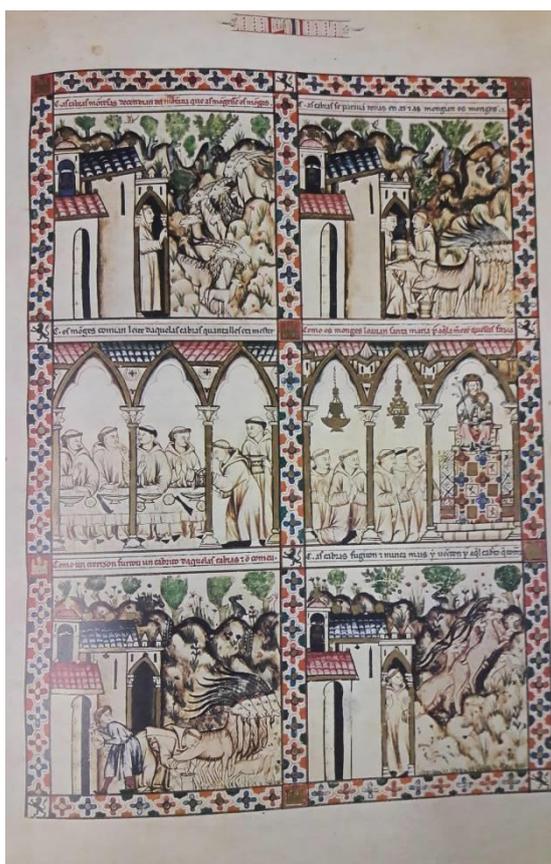


Figura 31 – CSM 52

Na primeira vinheta, o miniaturista ilustra os versos da terceira estrofe da cantiga; naquele local havia um mosteiro, ao pé do monte, local de muitas cabras montesas, que para lá desciam (*Aquel logar a pe dun mont' está / en que muitas cabras montesas á; [...] ca foron todas ben juso decer*). E à porta do mosteiro um monge as observa. Ao fundo, na parte superior da vinheta, estão representados o monte, as rochas, as árvores e os pássaros. Nessa perfeição das imagens, o artista retrata com clareza o movimento de descida das cabras. As cores verde, marrom e azul que pintam os elementos da natureza colorem o quadro.

A segunda vinheta desenha o episódio narrado quarta estrofe do texto poético: as cabras desciam o morro e ficavam paradas e quietas na porta do mosteiro, até o momento de serem ordenhadas pelos monges: *Ant' a eigreja qu' en vale jaz, / e ant' a porta paravan-ss' en paz, / ta que os monges las yan mon[g]jer*. Nessa vinheta, três monges estão na porta da igreja, sendo que um deles está abaixado e próximo a uma das cabras, ordenhando-a. Um outro monge entrega a vasilha cheia de leite para o terceiro companheiro, que observa as cabras emparelhadas e quietas, aguardando o fim da ordenha.

Na terceira vinheta, os monges estão no interior do mosteiro, provavelmente no refeitório. Quatro estão sentados à mesa e, à direita, dois servem o alimento, o leite das cabras. De acordo com os versos, durante quatro anos eles se nutriram com esse leite: *E quatr' anos durou, segund' oý, / que os monges ouveron pera si / assaz de leite*.

A quarta vinheta, no interior da capela do mosteiro, os monges ajoelhados diante do altar da santa agradecem e louvam a Virgem Maria pelo milagre recebido. A Virgem com o Menino Jesus segura um galho de lírios brancos em suas mãos,

símbolos de sua pureza. Também visualizamos um leão desenhado na iluminura, representante do brasão do reino de Leão, cujo monarca era Dom Alfonso X, o Sábio.

Na quinta vinheta, diferentemente das anteriores, o artista ilustrou os versos da sexta estrofe da cantiga, o momento em que um clérigo enlouquecido furtou um cabrito e o comeu (*Atees que un crerizon sandeu / furtou um cabrit' en e o comeu*). Nessa vinheta, um monge ordenha as cabras, enquanto um outro, tem em seus braços o cabrito que furtara. Completa a cena, a presença de coelhos no alto do monte, além das cabras emparelhadas, aguardando o fim da ordenha.

Na sexta vinheta, após o monge furtar e comer o cabrito, as cabras fogem para o alto da montanha, enquanto um dos monges as observa e conclui que nunca mais terão o precioso alimento: *e das cabras depois assi lles conteceu / que nunca mais las poderon aver*. Apesar do ocorrido, a Virgem não permitiu que os monges ficassem desamparados e com fome, assim como não consente que os fiéis que nela confiam suas vidas, fiquem à mercê dos inimigos.

3. Vingança contra furtos

A CSM 57, composta por nove estrofes anuncia que: *Esta é como Santa Maria fez guareçer os ladrões que foran tolleitos porque roubaran ua dona e ssa conpanna que yan en romaria a Monssarrat*¹⁸⁷. O seu argumento atesta que a Virgem defende e guia os seus fiéis contra todos os males: *Mui grandes noit' e dia / devemos dar porende / nos a Santa Maria / graças porque defende / os seus de dano / e sen engano / en salvo os guia*¹⁸⁸.

Narram os versos que uma boa senhora (*por hua boa dona*), juntamente com os companheiros que, em romaria, dirigiam-se a Monssarrat, ao fazerem uma parada junto a uma fonte para jantar e descansar, foram surpreendidos por um ladrão, que levou o dinheiro de todos: [...] *un cavaleiro / roubador e guerreiro [...] non lles leyxou dinneiro*.

¹⁸⁷ Essa é como Santa Maria curou os ladrões que ficaram paralíticos após terem roubado uma dona e seus companheiros que iam em romaria a Montssarrat (CSM 57 – tradução nossa).

¹⁸⁸ Devemos dar graças a Santa Maria, noite e dia, porque ela defende os seus de todos os males e sem engano os guia a salvo (CSM 57 – tradução nossa).

Após o roubo, a boa senhora ficou muito triste e sofrida e, juntamente com os seus companheiros, dirigiu-se depressa para Monssarrat (*A dona manteneute, / logo que foy roubada, / fo[ij] ss' ende con sa gente [...] a Monsarrat*). Chegando à igreja, em altos brados, clamou a Virgem que fizesse justiça pelos romeiros (*“Virgen Santa, Reynna, / dá-me vingança, / ca pris viltança / en ta romaria”*). Ao ouvirem os seus brados, os frades saíram assustados da igreja e, ao mesmo tempo, ouviram o prior cavalgando em direção ao Santuário. Passando pela encosta do monte, próximo à fonte, o abade viu que todos os ladrões eram cegos e paralíticos (*e passou un recoste / e viu a cabo da fonte / de ladrões / grand' hoste / jazer maltreitos, / cegos, contreitos*). Ordenou que os ladrões fossem levados ao Santuário, deitados sobre o lombo dos cavalos e colocados diante do altar, diante da Virgem, para que as orações e súplicas dos monges os curassem dos males do corpo e nunca mais praticassem maldades e roubo aos cristãos.

A iluminura que acompanha a CSM 57, como as demais já apresentadas,

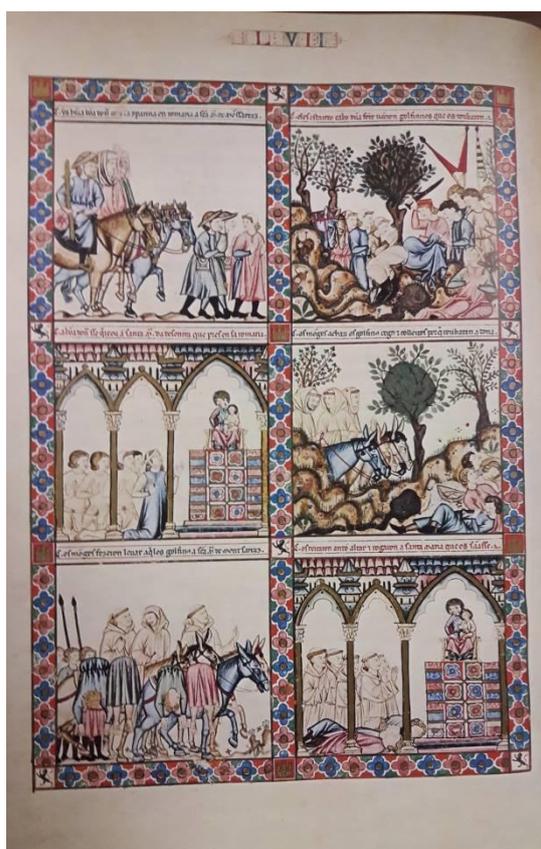


Figura 32 – CSM 57

compõe-se de seis diferentes vinhetas que confirmam o conteúdo dos versos da cantiga.

Na primeira vinheta, visualizamos a romaria organizada pela boa senhora e seus companheiros: três mulheres viajam montadas nos cavalos e três homens seguem a pé para o Santuário. Com perfeição, o miniaturista dá vida e veracidade à cena, ao retratar o movimento do trote dos animais e os passos dos que caminham a pé pela estrada. A paisagem é depojada de qualquer tipo de vegetação.

A segunda vinheta confirma os versos: (*Reimund', un cavaleiro roubador e guerreiro, / que de quanto tragian / non lles leyxou dinneiro*). O ladrão Raimundo e seus companheiros surpreenderam os romeiros, que estavam descansando e se alimentando junto a uma fonte de água, eles roubaram todo o dinheiro do grupo. A cena apresenta uma paisagem campestre,

assim distribuída: na parte inferior do quadro, à esquerda e no primeiro plano, visualizamos a fonte de água, cercada de pedras e flores e os romeiros. Do lado direito, posiciona-se Raimundo com uma espada apontada para os romeiros e os demais ladrões. Ao fundo, três belas árvores frondosas complementam a cena.

A terceira vinheta descreve os fatos narrados nos versos da quarta estrofe: *A dona mantenede, / logo que foy roubada, / fo[i] ss' ende con sa gente / muy trist' e muy coitada; a Monsarrat.* A boa senhora, logo após o assalto, dirigiu-se triste e chorosa com seus companheiros ao Santuário de Monssarrat. Vestida de azul, no interior da igreja, ela se ajoelha diante do altar da Virgem Maria com o Menino Jesus e os romeiros a acompanham. Ao fundo do santuário, os telhados das casas que completam a cena.

Na quarta vinheta, o miniaturista retrata o encontro do prior com os assaltantes. Era um grupo de cegos, paráliticos e chagados, que estavam deitados próximos à fonte, inertes: *o prior cavalgava [...] / e viu cabo da fonte / de ladrões grand, inerte' hoste / jazer maltreitos, / cegos, contreitos, / que un non s' ergia.* Os frades conversavam cavalgando, e surpreenderam-se com as condições que se encontravam aqueles homens.

Os religiosos, na quinta vinheta, levaram os malfeitores no lombo dos cavalos a Monssarrat, conforme os versos da oitava estrofe da cantiga,: *O prior e seus frades, [...] mandaron que logo d' i levados / fossen, atravessados / en bestias.* Podemos visualizar no quadro, a cena dos ladrões estirados no lombo dos cavalos e os três monges caminhando, acompanhados de soldados com lanças e escudos. A perfeição da cena mostra o movimento das patas dos cavalos, dois monges conversando, enquanto o outro segue em silêncio o caminho.

Na sexta vinheta, os religiosos já se encontram no interior da igreja. Todos estão ajoelhados e com as mãos postas diante do altar da Virgem. Deitados no chão, estão os ladrões que ouvem as muitas orações e esperam o perdão da Virgem: *E pois que os ladrões / ant' o altar trouxeron, / por eles orações / e pregairas fezeron.* Nessa iluminura, o miniaturista não retrata o milagre, mas os versos relatam que foram feitas muitas orações à Virgem para curar os ladrões de seus males e perdoar-lhes os pecados.

Outra cantiga que relata um furto na igreja é a CSM 302, composta por cinco estrofes: *[C]omo Santa Maria de Monssarrat descobriu un furto que se fez na sa*

*ygreja*¹⁸⁹, cujo argumento explica que a Virgem não permite roubos e baixezas em sua casa: *A Madre de Jhesu-Cristo, que é Sennor de nobrezas, / non soffre que en as casa façan furtos nen vilezas*¹⁹⁰

Os versos da cantiga relatam a história de um homem de má reputação. Ele se juntava aos romeiros que se dirigiam a Monssarrat e, durante a noite, roubava-lhes todo o dinheiro para aumentar as suas riquezas:

*E dest' un mui gran miragre / vos direi que me juraron
omees de bõa vida [...]*

*Este con outra gran gente / veo y en romaria,
e acolheu-sse a un ome / con que fillou compania;
e quando chegou a noite, / os dinheiros que tragia
lle furtou da esmolneira / por crecer en sas riquezas (CSM 302).*

No outro dia, pela manhã, os que ali se hospedaram, após ouvirem a missa, saíram: *Outro dia de mannã, / des que as missas oyron, / os que ali albergaron / da eigreja sse sairon*. Porém, o homem que havia furtado o dinheiro dos romeiros não conseguiu sair. A Virgem ordenou que se arrependesse, confessasse o crime e devolvesse tudo o que havia furtado das pessoas, dizendo-lhes como realizara o roubo: [...] *mas el en sair non pode, / e esto muitos o viron, / ca non quis Santa Maria, [...] / Ata que ben repentino / foss' e ben maenfestado / e todo quanto furtara / ouvess' dado*.

De acordo com o trovador, a piedosa Virgem de Monssarrat mostrou ao homem mau e a todos, que a justiça sempre deve ser feita em favor dos que lhe são fiéis. Não permitiu que inconvenientes, como o roubo e a cobiça, fossem praticados em sua casa:

*Tod' aquest' assi fuy feito, / ca o quis a verdadeira
Madre de Deus piadosa, / santa e mui justiceira,
que non quis que em ssa casa / fossen per nulla maneira
feitas cousas desguisadas / nen cobiiças per pobrezas (CSM 302).*

¹⁸⁹ Como Santa Maria de Monssarrat descobriu um furto realizado na sua igreja (CSM 302 – tradução nossa).

¹⁹⁰ A Mãe de Jesus Cristo, que é Senhora da Nobreza, não permite furtos nem vilanias em sua casa (CSM 302 – tradução nossa).

Essa cantiga remete-nos à narrativa bíblica do texto de Mateus 21:13, quando Jesus, ao chegar no Templo, expulsa os vendedores e compradores que lá estavam comercializando. Na cantiga, a Virgem Maria também faz justiça, não permitindo que aquele homem mau enriquecesse, roubando o dinheiro dos romeiros no Santuário, fazendo-o devolver o que não lhe pertencia, Exemplifica, assim, que ela protege sempre os que lhe são devotos. Essa cantiga, não está acompanhada de iluminura.

Outra cantiga, CSM 311, relata um milagre da Virgem realizado em favor de um cristão que morrera a caminho de Monssarrat.

4. Milagre da Ressurreição de um cristão

Composta por doze estrofes, a CSM 311 apresenta *Cjomo Santa Maria de Monsarrat resuscitou un ome que ya alá en romaria e morreu na carreira*¹⁹¹. Seu argumento explica que todo aquele que afirma que nada vale servir à Virgem, é um homem imprudente e de má fé: *O que diz que servir ome / aaVirgen ren non é, / aquest' é de mal recado / e ome de maa fe*¹⁹².

Essa cantiga narra a história de um homem que ia duas ou três vezes por ano ao santuário de Monssarrat, em romaria: *El ali en romaria / ya dous ou tres / no ano*. O trovador descreve que esse homem fez amizade com um burguês e o convidou para ir participar da Festa da Assunção de Nossa Senhora, no mês de agosto: [...] *e amizade / avia con uu borges; / e rogou-lli que na festa / qu' é em meogo do mês / d'Agosto de ssuu fossen*. Ambos partiram em romaria, passando primeiro por Barcelona: *Enton ambos s' acordaron / por en romaria yr / a Monssarraz. Mas p[ri]me[i]ro, / per quant' end' eu puid' oyr, passaron per Barçalona*. Quando quiseram sair da cidade, foram apanhados por uma tempestade acompanhada de raios e trovões: *e u quiseron sayr / da vila, começou logo / mal tempo [...] / E fezo ventos mui grandes / e começou de chover / e alampos con torvões*.

O homem que frequentava o santuário foi atingido por um raio e morreu (*des i coriscos caer, / assi que feriu uu deles / aquel ome, que morrer o fez logo mantenente*). O burguês, ao vê-lo morto, começou a blasfemar contra a fé, dizendo

¹⁹¹ Como Santa Maria de Monssarrat resuscitou um homem que ia para lá em romaria, mas morreu no caminho (CSM 311- tradução nossa).

¹⁹² O homem que afirma que servir à Virgem de nada vale, é homem imprudente e de má fé (CSM 311 – tradução nossa).

como o amigo havia empregado mal o seu tempo, servindo à Santa Maria que não o livrara da morte, nem do demônio infernal que levava a sua alma:

*[...] e seu compannon assaz
chorou por el e ar disse / paravras contra a ffe,*

*Dizendo: “Par Deus, amigo, / mui empregasti mal
quanto a Santa Maria, / servist’, e pois te non val
nen [te] guardou desta morte, / per que o dem’ infernal
leva ja de ti a alma; / e, mal peccad’, assi é.” (CSM 311).*

No dia seguinte, o amigo do morto mandou rezar uma missa e, em seguida, mandou enterrá-lo: *E outro dia por ele / hua missa dizer fez, / des i que o soterrassen.* E continuou blasfemando contra a Virgem (*e ar disse dessa vez / paravras contra a Virgen*), enquanto proferia as blasfêmias, o morto ressuscitou e sentou-se no leito, revelando que a sua alma não fora perdida, pois a Virgem o livrara das mãos do demônio. Declarou que enquanto vivesse, o seu coração a serviria e, que para ele, nunca seria difícil crer no seu poder:

*El aquest’ assi dizendo, / resorgiu o mort’ enton
e assentou-sse no leito / e diss’ aquesta razon:
“Mentes a guisa de mao, / ca mia alm’ a perdiçon
fora, se non foss’ a Virgen / que chav’ é de nossa fe,*

*Que me livrou de sas mãos, / u era em poder seu;
e porend’, enquant’ eu viva, / sempre no coração meu
a terrei pera servi-la, / e nunca me será greu
de ren que por ela faça, / ca mui ben enpregad’ é” (CSM 311).*

Todos os que presenciaram o milagre louvaram, grandemente, Santa Maria, que, de acordo com os versos do trovador, será louvada enquanto o mundo existir, porque é nossa advogada e padroeira da fé: *[...] sempre seja loada / enquanto o mundo for / ca é nossa avogada.*

Esses foram os muitos milagres realizados pela Virgem Maria de Monssarrat, no espaço sagrado de seu Santuário. No próximo item, apresentamos a ação da Virgem Maria no Santuário de Toledo, na Espanha.

5.7. SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DE TOLEDO

O último espaço sagrado apresentado na dissertação é o Santuário de Toledo, na Espanha. Dom Alfonso X dedica cinco cantigas a esse Santuário, tratando das seguintes temáticas:

1. Vingança contra os judeus – cantiga 12;
2. Cura de surdo-mudo – cantiga 69;
3. Ressurreição – cantiga 122;
4. Recuperação de objeto perdido – cantiga 212;
5. Vingança contra o furto – cantiga 318.

1. Vingança contra os judeus

Composta por seis estrofes, a CSM 12 anuncia: *Esta é como Santa Maria se queixou en Toledo eno dia de ssa festa de Agosto, porque os judeus crucifigavan ua omagen de cera, a semellança [de seu Fillo]¹⁹³. Seu argumento assegura que o grande desprazer da Virgem reside no fato dos pesares imputados a seu Filho: *O que Santa Maria mais* despraz / é de quen ao seu Fillo pesar faz¹⁹⁴.**

Nessa cantiga, o trovador narra a história de um milagre realizado na cidade de Toledo, no mês de agosto, dia da festa da Assunção de Nossa Senhora (hoje, 15 de agosto):

*E daquest' un gran miragre / vos quer' eu ora contar,
que a Reinna do Ceo / quis en Toledo mostrar
eno dia que a Deus foi corõar,
na sa festa que no mes d'Agosto jaz (CSM 12).*

De acordo com os versos da segunda estrofe, naquele dia, durante a missa, o arcebispo rezava a oração em voz baixa (*O Arcebispo aquel dia / a gran missa ben*

¹⁹³ Esta é como Santa Maria queixou-se em Toledo, no dia de sua festa de agosto, porque os judeus crucificavam uma imagem de cera semelhante à do seu Filho (CSM 12 – tradução nossa).

¹⁹⁴ O que mais causa desprazer a Santa Maria é quem cuasa pesar ao seu Filho (CSM 12 – tradução nossa).

cantou), as pessoas que ali estavam se calaram e passaram a ouvir a voz de uma mulher que se lamentava a Deus pelo seu filho que havia sido morto pelos judeus:

*E a voz, come chorando, / dizia: “Ay Deus, ai Deus,
com' é mui grand' e provada / a perfia dos judeus
que meu Fillo mataron, seendo seus,
e aynda non queren con ele paz”.*

Após o término da missa, o arcebispo saiu da igreja: *Poi-la missa foi cantada,
/ o Arcebispo sayu / da eigreja*, dizendo a todos o que ouvira daquela voz. E dirigiram-se ao local dos judeus e encontraram a imagem de Jesus que seria crucificada: *Ento todos mui correndo / começaram logo d'ir / dereit' aa judaria, / e*

*acharon, sen mentir, / omagen de
Jeso-Crist', a que ferir yan os judeus.*

Todos os judeus morreram pelo mal que fariam ao filho da Virgem Santa de Toledo: *E por est' ouveron todos de morrer.* Para concretizar esse milagre, uma iluminura acompanha a cantiga.

A primeira e a segunda vinhetas retratam o interior do santuário de Toledo, no momento em que o Arcebispo reza a missa e inclina-se diante do altar da Virgem, em atitude de devoção e respeito. Completa o altar, o cálice ao lado imagem da Virgem. Atrás do bispo, estão os fiéis que acompanham a missa.

Na segunda vinheta, o arcebispo reza a oração consagratória das castas eucarísticas

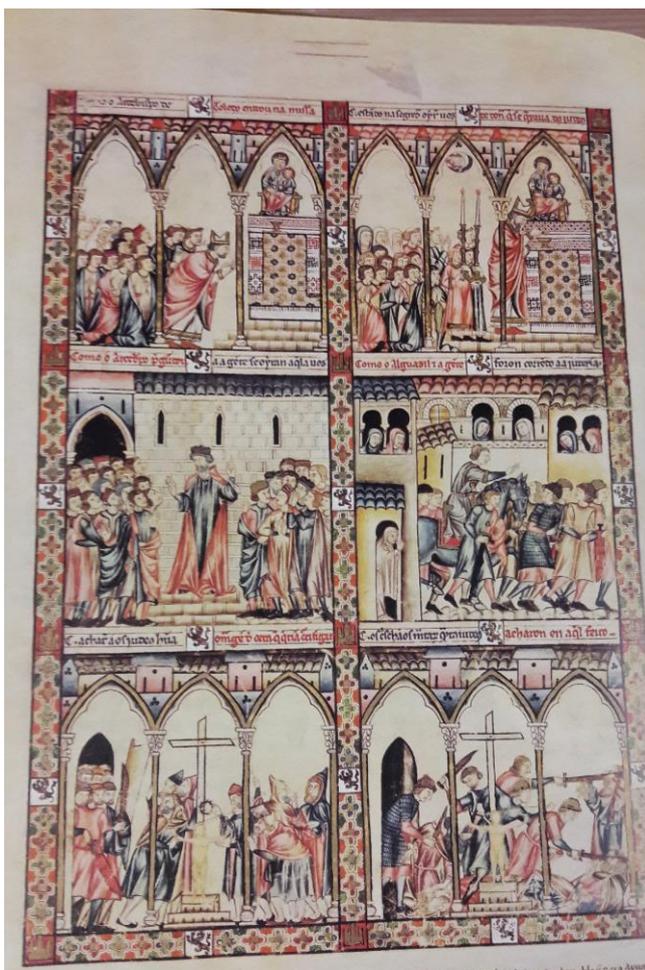


Figura 33 – CSM 12

(narrativa da instituição da eucaristia – palavras ditas por Jesus Cristo na Última Ceia¹⁹⁵) e dois auxiliares o ajudam e carregam os castiçais. Os fiéis acompanham atenta e silenciosamente a missa. No alto da vinheta, próximo ao teto da capela, o artista retrata a voz queixosa da mulher com uma nuvem.

A terceira vinheta interpreta o conteúdo dos versos da quarta estrofe da cantiga, quando ao término da celebração, o arcebispo saiu e relatou o que a mulher disse durante a missa: *Poi-la missa doi cantada, / o Arcebispo sayu / da eigreja e a todos / diss' o que da voz oyu*. Na mesma vinheta, o povo se reúne ao redor do clérigo, ouvindo-o, atentamente. Nas imagens, podemos visualizar com perfeição, o movimento das personagens na cena.

Na quarta vinheta, aqueles que ouviram o bispo narrar o acontecido na missa, dirigem-se ao local onde os judeus estão flagelando a imagem de Jesus Cristo: *Enton todos mui correndo / começaram logo d'ir / direit' aa judaria*. Nessa cena, apenas os homens estão se dirigindo para o local, carregando uma espada nos flancos, e as mulheres assistem de suas casas essa movimentação.

A quinta vinheta representa os versos da quinta estrofe: ao chegarem no local, encontraram os judeus com a imagem de Jesus Cristo, que iriam crucificar e cospir-lhe na face: [...] *e acharon, sen mentir, / omagen de Jeso-Crist', a que ferir / yan os judeus e cospir-lle na faz*. Nesse quadro, ao centro, há uma cruz sem a imagem de Cristo e dois judeus a seguram, enquanto um outro tem em suas mãos uma coroa de espinhos. Do lado direito, adentrando a igreja, estão os cristãos que ouviram as palavras do bispo. À esquerda da vinheta, outros judeus ridicularizam a imagem dourada, quase translúcida de Jesus.

A última vinheta apresenta a interpretação dos versos da última estrofe: todos os judeus foram mortos pelos cristãos (*e por est' ouveron todos de morrer*). Na cena, o miniaturista pinta as figuras dos cristãos com espadas nas mãos, atacando e ferindo os que estavam profano o símbolo sagrado cristão. No interior da igreja, a imagem de Cristo despida e de braços abertos permanece na cruz.

No próximo item, a Virgem Maria do Santuário de Toledo cura um surdo-mudo.

¹⁹⁵ “Na noite em que ia ser entregue, ele tomou o pão, deu graças, e o partiu e o deu a seus discípulos dizendo: *Tomai, todos e comei: isto é o meu corpo que será entregue por vós*. Do mesmo modo, ao fim da ceia, ele tomou o cálice em suas mãos, deu graças novamente, e o deu a seus discípulos, dizendo: *Tomai, todos e bebei: este é o cálice do meu sangue, o sangue da nova e eterna aliança, que será derramado por vós e por todos para a remissão dos pecados. Fazei isto em memória de mim*” (CNBB. **Missal Romano**. São Paulo: Paulus, 1992 – p. 483).

2. Cura de um surdo-mudo

Composta por vinte e uma estrofes, a CSM 69 apresenta *[C]omo Santa Maria fez oyr e falar o que era sordo e mudo, en Toledo*¹⁹⁶. O seu argumento afiança que a Virgem cura os enfermos e tira do mau caminho aqueles que gozam de boa saúde: *Santa Maria os enfermos sãa / e os sãos tira de via vãa*¹⁹⁷

O trovador narra nos versos dessa cantiga um milagre realizado pela Virgem Maria de Toledo, quando o imperador da Espanha estava na cidade acompanhado de uma grande cavalaria, que quase não cabia na cidade:

*Dest' un miragre quero con*tar ora,
que dos outros non deve seer fora,
que Santa Maria, que por nos ora,
gran fez na cidade toledãa,*

*Seend' y o Emperador d' Espanna
e d' omees onrrados gran companna
con el, e cav[a]laria tamanna
que dentro non cabian ne-na chãa (CSM 69).*

Relatam os versos que um monge (*Ali enton un monje foi vyudo*) trouxe o irmão do conde que se chamava Pedro de Solarãa (*e troux' un seu yrmão sord' e mudo / que chamavan Pedro Solarãa*), que era surdo-mudo, mas que se comunicava muito bem por sinais (*Aqueste non falava nen oya, / mais per sinais todo bem entendia*). Como confiava muito na Virgem Maria, o moço sempre lhe rogava que o curasse (*en Santa Maria muito fiava / e chorand' e mugindo lle rogava / que o sãasse*).

Certa manhã, diante da igreja, o moço surdo-mudo viu sair do Santuário uma intensa claridade e julgou não ser produzida por humanos: *LI' aveo que foi perant' a ygreja / e viu dentro claridade sobeja / "Se Deus me veja / esta claridade non é humãa"*. Logo em seguida, um homem muito bonito e vestido como religioso que, sem demora, levou-o ao altar: *Pus isto viu un ome mui fremoso, / vestido ben como religioso, / que no levar no[n] foi mui preguiçoso / cab' o altar*. No altar, ele viu outro

¹⁹⁶ Como Santa Maria fez ouvir e falar, em Toledo, o que era surdo-mudo (CSM 69 – tradução nossa).

¹⁹⁷ Santa Maria cura os enfermos e aos sãos tira do caminho vão (CSM 69 – tradução nossa).

homem bem paramentado, consagrando a eucaristia, segundo o rito romano: *E viu estando / un om' ant' o altar, ben como quando / está o que diz missa consagrando / a hóstia a costume romãa. À direita da capela, uma donzela muito bela fez sinal para ele se aproximar e ajoelhar diante do padre: E a destro viu estar da capela / de gran fremosura hua donçela, Que lle fez sinas que sse chegasse / ant' o preste e que ss' ageollasse. Essa donzela era a Virgem Maria (a Virgen piedisa e louçãa).*

A Virgem colocou o dedo em sua orelha e retirou um verme semelhante a um bicho da seda, mas cabeludo como ovelha: *Que lle meteu o dedo na orella / e tirou-ll' end' un ve[r]men a semella / destes de sirgo, mais como ovella / era velos' e coberto de lãa. O jovem, imediatamente recobrou a audição (E tan toste'oyr ouve cobrado). Em seguida, voltou para a casa do monge e, por sinais, contou que já ouvia o galo e a rã: [...] e foi-ss' a casa do monje privado, / e logo per sinas ll' ouve mostrado / que já oya o galo e a rãa.*

Na sexta-feira, quando o jovem Pedro se dirigia à casa do monge, levando pão e vinho, ao passar diante de uma porta na parte baixa da igreja, avistou um homem de cabelos e barbas brancas que correu em sua direção e puxou-o para o interior da igreja: [...] *vernes madurgada, / levava vinn' e pan aa pousada / Pedro do monge, / u fez as passada / perant' a porta que é mais jusãa / da ygreja, / e viu ben de chão / Pedro viir a ssi un ome cão / ena cabeça, e a barba cãa / Que o tirou contra ssi mui correndo / e foy-o ena egreja metendo).*

Na igreja ele viu a Virgem diante do altar (*u viu a preto do altar sendo / a Virgen*) e rogou-lhe que curasse a sua mudez. Ouvindo seu pedido, a Virgem o curou e a primeira coisa que fez foi cantar uma antífona à Virgem (*e cantou a antivãa*). Todos os que souberam desse grande milagre louvaram Santa Maria, eram tantos que não cabia sequer a quinta parte das pessoas, no interior do Santuário de Toledo:

*Quantos aqieste miragre souberon
a Santa Maria loores deron;
e tantos aa egreja veeron
que non cabian y nena quintãa (CSM 69).*

Acompanha a cantiga 69 uma iluminura, que interpreta por imagens o milagre relatado nos versos.

A primeira vinheta ilustra o exterior e o interior do Santuário da Virgem de Toledo. Na porta da igreja, encontra-se o jovem surdo-mudo bem próximo à porta,

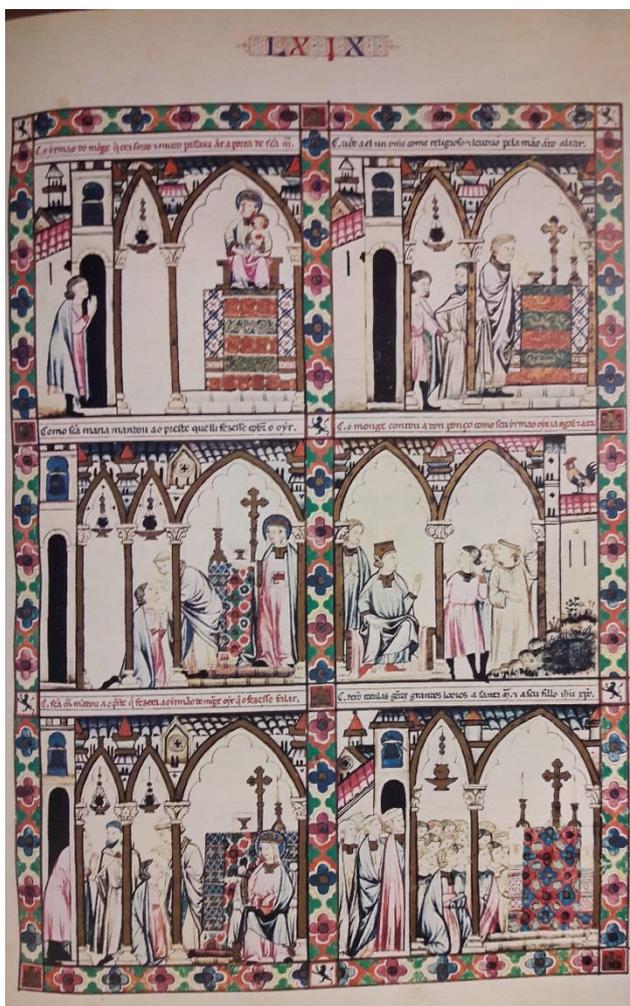


Figura 34 – CSM 69

com as mãos postas em oração, chorando e rogando diante do altar a cura de seus males: [...] e *chorand' e mugindo lle rogava / que o sãasse*. Repete-se a imagem da Virgem com o Menino Jesus no colo sobre o altar ornado com cores verde e vermelho. Ao fundo da capela, telhados das casas e as torres que compõem a cena.

Na segunda vinheta, no interior da igreja, um homem está de mãos dadas com o jovem, conduzindo-o ao altar da Virgem, onde outro clérigo está rezando a missa (*Pus isto viu un ome mui fremoso, / vestido ben como religioso, / que no levar no[n] foi mui preguiçoso / cab' o altar*). No altar há um cálice, um castiçal e um crucifixo, símbolos cristãos utilizados na celebração da missa. Repetem-se as

casas, os telhados e as torres da cidade, ao fundo do quadro.

A terceira vinheta, no interior da igreja, no mesmo quadro, o jovem está ajoelhado e o monge está tocando os seus ouvidos, momento em que o verme é retirado e ele recupera a audição. A Virgem Maria permanece em pé, vestida com seu manto vermelho, ao lado do altar, assistindo a cena.

Na quarta vinheta, temos a ilustração dos versos da décima segunda estrofe da cantiga: após a cura da surdez, o jovem aponta o galo e a rã, ao ouvir o som emitido pelos animais (*e logo per sinas ll' ouve mostrado / que já oya o galo e a rã*). Além do jovem, à esquerda, o monge prior está sentado, acompanhado por um auxiliar, ouvindo o jovem, ao centro e acompanhado de três monges, relatar sua

alegria de ouvir, novamente. À direita do quadro, no exterior do Santuário, podemos ver o jardim e no telhado de uma casa, um galo.

A quinta vinheta ilustra a cura da mudez do jovem. À esquerda do quadro, o jovem, ajoelhado, posiciona-se diante do monge, que coloca os dedos sobre seus lábios, curando-o. À direita, em frente ao altar, a Senhora Virgem de Toledo encontra-se sentada. No altar, há um cálice, um castiçal com a vela e um crucifixo.

Encerrando a narrativa visual, a sexta vinheta ilustra a multidão de fiéis que, ao saberem do milagre realizado, se dirigem ao santuário de Toledo para ouvir a antífona cantada pelo jovem em agradecimento e homenagem à Virgem. Sobre o altar permanecem a cruz e dois castiçais. Repetem-se as casas e os seus telhados, completando a cena.

A Virgem Maria, sem dúvida, foi presença constante na vida e na fé de Dom Afonso X, o Sábio.

3. Ressurreição da filha de um rei

Composta por treze estrofes, a CSM 122 anuncia: *[C]omo Santa Maria resucitou hua infante, filla dun rei, e pois foi monja e mui santa moller*¹⁹⁸. Seu argumento confirma que a Virgem sempre realiza milagres em favor dos reis: *Miragres muitos pelos reis faz / Santa Maria cada que lle praz*¹⁹⁹

Nessa cantiga, o trovador narra a história de um milagre realizado pela Virgem Maria no Santuário de Toledo. Nessa igreja, a imagem da Virgem foi encomendada por Dom Afonso VII, de Leão e Castela (1105-1157) todavia, concluída por Dom Fernando III, o Santo (1201-1252):

*Desto direi um miragre que vi
que en Toled' a Virgen fez ali
na ssa capela, e creed' a mi
que faz y outros miragres assaz.
'sta capela no alcaçar é
da Santa Virgen u ficou a fe,
e dentro hua ssa figura sé*

¹⁹⁸ Como Santa Maria ressuscitou uma infante, filha de um rei, que depois se tornou monja e tornara-se uma santa mulher (CSM 122 – tradução nossa).

¹⁹⁹ Santa Maria faz muitos milagres pelos reis sempre que isto lhe agrada (CSM 122 – tradução nossa).

feita como quando pariu e jaz.

*Esta fez pintar o Emperador,
o que de tod' Espanna foi sennor;
mas o bon Rei Don Fernando mellor
a pintou toda, o corp' e a faz (CSM 122).*

Da união de Fernando III e Beatriz de Suábia nasceu a infanta Berenguela, prometida à Santa Maria e oferecida ao Monastério de Las Huelgas (Olgas), na cidade de Burgos: *A este Rei hua filla nasceu / que a Santa Maria prometeu, / des i aa orden ofereceu / de Cistel, que é santa e de paz.* Ainda criança, a mãe ordenou que a menina fosse levada para Olgas, em Burgos, mas a infanta foi acometida de uma grave doença, que a levou à morte, causando grande dor e pesar aos seus pais: *Esta menya ssa madre criar- / a fez pera às Olgas a levar / de Burgos), [...] mais la meny' a[n]fermar / foi e morreu.*

Após a morte da filha, a mãe dirigiu-se à igreja e ordenou que a ama deitasse o corpo da criança aos pés da imagem da Virgem: [...] *poren deitar-t-ey ant' os pees seus / da ssa omagen da Madre de Deus.* Em seguida, pediu para todos deixarem a capela, fechando as portas e chorando, revelou que a menina não sairia dali, enquanto a Virgem não a devolvesse com vida:

*A todos da capela fez sayr,
des i mandou ben as portas choyr;
e as donas fillaron-ss' a carpir,
e ela chorando pos seu anfaz*

*E disse: “Ja mais non me partirei
daquesta porta, ca de certo sey
que me dará a Madre do bon Rei
mia filla viva [...] (CSM 122).*

Ao término da súplica, ela ouviu a menina chorar e, abrindo as portas, tomou a filha nos braços com muita alegria, prometendo doar os seus bens onde houvesse uma igreja dedicada à Virgem: *E esto dizendo, chorar oyu / a menyynna / e as portas abryu / e fillou-a nos braços mui vivaz, [...] e poren, cada logar u / for ta eigreja, ben ata en Raz, darei do meu.* E assim o fez, levando a filha ao Mosteiro de Olgas, como

havia prometido. A Virgem Maria tem o poder de realizar todos os milagres em favor dos fiéis que nela confiam.

No próximo item, apresentamos a CSM 212, quando a Virgem intercede por aqueles que socorrem os mais necessitados.

4. Recuperação de objeto perdido

Composta por onze estrofes, a CSM 212 relata *Como hua bõa dona de Toledo emprestou un sartal a hua moller pobre por amor de Santa Maria, e furtaron-llo, e fez-llo ela cobra*²⁰⁰. O argumento explica que a Virgem não permite perder aquilo que faz falta a quem pratica o bem em seu nome: *Tod' aquel que pola Virgen / quiser do seu ben fazer, / cousa que lle faça mingua / grande non á de perder*²⁰¹.

Nessa cantiga, os versos narram um milagre realizado pela Virgem, na cidade de Toledo, em favor de uma boa mulher que sempre socorria os pobres:

*Com' aveo en Toledo / a hua bõa moller
que polo amor de Santa / Maria dava que quer
que vees' a sua mão / aos pobres que mester
avian de lle pediren / por seu amor seu aver (CSM 212).*

Na cidade de Toledo, durante muito tempo, as mulheres pobres, quando desejavam se casar, costumavam pedir às senhoras ricas joias emprestadas para causarem boa impressão e parecerem poderosas aos seus pretendentes:

*En Toled' á un costume / que foi de longa sazón,
que quando y casar queren / as donas que pobres son,
peden aas ricas donas / de suas dõas entón,
que possan en suas vodas / mais ricas aparecer (CSM 212).*

²⁰⁰ Como uma boa dona de Toledo emprestou um colar a uma mulher pobre por amor a Santa Mariaa, sendo ele furtado e faendo a Virgem que ela o recuperasse (CSM 212 – tradução nossa).

²⁰¹ Todo aquele que quiser fazer o bem pela Virgem, tudo quanto lhe faça grande falta, não o há de perder (CSM 212 – tradução nossa).

Uma boa senhora rica possuía uma joia que sempre emprestava às moças pobres que desejavam se casar, mas seu marido lhe recomendava que não emprestasse o colar: *Aquela dona avia / de un rico sartal, / e quand' as pobes casavan, / emprestava-llo sen al, [...] e seu marido porende / un dia trouxe-a mal, / e que o non emprestasse.*

Certa mulher pobre veio pedir o colar emprestado e ela, com medo, lhe negou: *Mas con medo / en llo dar muito dultou.* Diante da recusa, começou a esconjurá-la e furtou-lhe a peça para dar à sua filha que fora se banhar no rio com o pretendente. Esse costume de banhar-se era comum em Toledo, quando as jovens desejavam arranjar matrimônio: [...] *logo da ucha tirou / o sartal e en sa mão / llo foi a furto meter. / Ela deu-o a ssa filla / e levou-a a bannar, / com' é costum' en Toledo / de quantas queren casar.*

Ao sair do banho, a moça percebeu que a joia havia sido roubada. A mulher que lhe roubara o colar, escondeu-o em um lugar que ninguém poderia encontrá-lo: [...] *e hua moller furtou-llo / e foi-sse per un logar / a 'scuso, e nona pode / ome nen moller veer.* A mulher rica, ao ser informada do roubo, ficou com muito medo da reação do marido e dirigiu-se ao Santuário de Santa Maria, rogando-lhe ajuda para recobrar a joia e não ser punida pelo marido: *A dona com mui gran medo / do marid' esmoreceu, / e foi-ss' a Santa Maria.*

A mulher ladra, com medo de ser castigada, fugiu da vila onde morava: *A moller que o furtara / fora-sse logo sayr / da vila.* Ao retornar a casa, tomou o caminho que passava pela igreja e viu a senhora rica que tinha adormecido, de tanto chorar: *E tornando-ss' a ssa casa, / teve que era mellor d'atallar pela eigreja.* Durante o sono, ela teve a visão de que aquela mulher que passava por ali levava consigo sua joia. Ao despertar, chamou-a e tirou-lhe a peça que trazia escondida entre os seios.

Mais uma vez, as *Cantigas de Santa Maria* comprovam que a Virgem não desampara as pessoas que fazem o bem, e até em sonho ajuda os que acreditam em seu poder, mesmo quando o acontecimento é banal.

No próximo item, Santa Maria se vinga daqueles que vivem de aparência, na CSM 318.

5. Vingança contra furto

Composta por dez estrofes a CSM 318 assegura que *Como Santa Maria sse do crerigo que furtou a prata da cruz*²⁰². Em seu argumento, o trovador afirma que é justo que se torne cego todo aquele que escarnecer Deus e sua Mãe, a Virgem Maria: *Quen a Deus e a ssa Madre / escarn[n]o fazer quiser, / muito será gran dereito / se ll' ende pois mal veer*²⁰³.

De acordo com o trovador, essa cantiga narra o milagre ocorrido na igreja localizada em uma vila do reino de Toledo: [...] *en hua vila que jaz / eno reino de Toledo, / ena eigreja da Madre / de Deus*. Ali havia um sacerdote que, durante a celebração das missas, demonstrava grande devoção à Virgem, mas, todos sabiam que ele vivia apenas de aparência: *Ali un crerig' avia / de missa, que devoçon / mostrav' acá aa gente, / mais non era assi, non*. O clérigo possuía boa oratória, mas o coração era cheio de maldade: [...] *e bõa paravl' avia / mas dentro no coraçõ / en com' era de mal cheo*.

Certo dia, retirou toda a prata que revestia uma grande cruz da igreja, entregando-a a uma mulher, que tinha por sua:

*Este cada dia que podia / mui de grad' ya furtar;
e furtou na sa eigreja, / per com' eu oý contar,
hua cruz grande coberta / de prata e esfolar-
a foi toda, e a prata / deu a hua sa moller (CSM 318).*

No outro dia, como era de costume, tentando livrar-se do mal cometido, mostrou aos fiéis a cruz esfolada e, chorando muito, mentia, dizendo não saber quem fizera aquilo. Invocando à Virgem, rogou que Deus tornasse cego o homem ou a mulher que soubesse como aquilo fora realizado:

*Outro dia à eigreja / foi, como soya yr
e mostrou a cruz a todos / chorando, e enfengir-
se foi que ren non sabia / daquel feit' e mentir*

²⁰² Como Santa Maria se vingou do clérigo que furtou a prata da cruz (CSM 318 – tradução nossa).

²⁰³ É muito justo que se torne cego quem quiser fazer escárnio para Deus e para sua mãe. (CSM 318 – tradução nossa).

se fillou, dizendo muito: “Om’ ou moller que souber

*De como foi este feito / e o non diz’ dé-lle Deus
compridamente as yra, / e perça lume dos seus
ollos” (CSM 318).*

Ao mesmo tempo que o padre pronunciou essas palavras, ficou cego dos dois olhos: *E poi-lo todos disseron, / a que o mundo manten / o cegou d’ambo ollos.* Seu nariz cresceu e atingiu a boca, estendendo-se às orelhas, de tal forma que não podia mais comer e nem beber [...] *o nariz, que lle deceu / sobre la boca, e d’ambas / partes tanto s’estendeu / que chegou aas orellas.*

Contam os versos que a Virgem não quis matá-lo, mas manteve-o assim por muito tempo, para que servisse de lição a todos que desejassem mentir e praticar o mal: *Aa Virgen groriosa, / Reynna esperital, / que non quis matar aqeste, [...] mas pose-lle tal sinal / por que quantos lo pois vissen / leixassen de fazer mal.*

Ao encerrarmos as leituras do Santuário de Toledo e dos demais santuários, ficamos convencidos que Dom Alfonso X era, realmente, um fiel devoto à Virgem Maria. Nos textos escritos por ele e ilustrados por talentosos artistas de seu *scriptorium*, ficamos cientes que a Virgem nunca desamparou nenhum dos devotos que se dirigiram aos Santuários dedicados a ela. Em todos os espaços sagrados, jamais deixou de proteger os pobres, os doentes de corpo e de espírito. Maria, de acordo com os versos alfonsinos, sempre se comoveu com o sofrimento e procurou aliviá-lo, incluindo o sofrimento físico e moral do Rei Sábio. Essa é a verdade e o grande mérito de sua obra poética. Passados tantos séculos, a fé e as romarias identificam-se com a busca dos antigos romeiros que, pela fé inquebrantável, alcançam os milagres da mesma e eterna Virgem Maria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizarmos as leituras das *Cantigas de Santa Maria*, confirmamos que a figura da Virgem Maria foi fundamental na vida e na fé católica de Dom Alfonso X, o Sábio. Desde o Trovadorismo, nas *Cantigas de Amor*, a Igreja determinou que a mulher deveria ser um retrato de Maria. Como afirma Ferreira (1988, p.11), esse modelo de mulher não tem por objetivo a realização humana, mas de um “sentimento convencional e platônico, que consiste fundamentalmente no culto da mulher, considerada modelo de beleza e virtude”. Nesse período, o trovador prostrava-se aos pés da senhora da mais alta linhagem do mesmo modo que o cristão reverenciava a Virgem, suplicando-lhe o dom da cura das doenças do corpo e da alma, além do livramento do mal provocado pelo demônio, causador de todo o pecado.

Entre as inúmeras possibilidades de leitura das *Cantigas de Santa Maria* (CSM), o nosso objetivo, nesse trabalho, foi expor os milagres realizados em diferentes santuários, espaços sagrados, a partir de um *corpus* selecionado das cantigas de milagre (*miragre*), proporcionando, também ao leitor, as iluminuras que ilustram a maioria das cantigas, de autoria dos compositores e artistas miniaturistas, que faziam parte do *scriptorium* do Rei Sábio. Eles souberam interpretar pelas imagens a figura do rei, a imagem da Virgem, os santuários e seus altares, os animais, o mar e a natureza, ao comporem quadros e cenas encantadoras pela sua perfeição de expressões, olhares, cores e movimentos.

A sacralidade dos espaços (santuários) registrou a presença constante da Virgem e de todas as personagens das cantigas, clérigos, homens, mulheres, crianças e animais que lhe dedicavam esperança, adoração e a fé nos seus milagres. Esses testemunhos foram fundamentais não só na vida dos monarcas ou clérigos do século XIII, como também na vida cotidiana da sociedade medieval. Nesse sentido, a relação existente entre santuário e o fenômeno sagrado, espaço e milagre, desempenha um papel essencial na experiência religiosa, cultural e social.

Os milagres desempenharam importante papel nos lugares de devoção, bem como as romarias e peregrinações, provas inquestionáveis da ação de Deus sobre os homens e mulheres daquela sociedade. Tratava-se de uma população carente de recursos, sobretudo, medicinais, que conduziam as pessoas doentes aos santuários dedicados à Virgem Maria em busca da cura milagrosa. Esses grandes santuários e

suas diferentes localizações (Espanha e Portugal) tornaram-se espaços concretos de fazer e cumprir promessas e, principalmente, receber milagres revelados nos textos poéticos alfonsinos e nas hagiografias, constituindo um incomparável acervo documental e histórico desse período.

A poesia religiosa alfonsina cumpriu (e cumpre) um importante papel à cristandade, ao privilegiar a catequese. A sociedade do século XIII testemunhou o processo de transição da oralidade à escrita de uma comunidade iletrada, sem acesso à leitura dos salmos e de outros textos bíblicos. As iluminuras, por sua vez, foram compostas, não só do real observado, mas, principalmente das narrativas orais, que registravam grande quantidade de informações sobre as classes sociais, as doenças, os hábitos alimentares, as práticas agrícolas e comerciais, as condutas morais, políticas e religiosas do período medieval. Essa transmissão era feita por escrito aos religiosos e, oralmente, para o povo.

Melo de Araújo e Fonseca (2017, p. 130) esclarecem que “o cancionero narra os milagres, as maravilhas feitas pela Virgem, comprovando o poder que ela tem, e ao mesmo tempo coloca em evidência o valor de seu poeta. A subjetividade do reitrovador ganha destaque nas Cantigas de Santa Maria”.

Depreendemos que nos foi possível verificar a existência de um ser humano que “se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos” (BORGES FILHO; BARBOSA, 2009, p. 169), ao estabelecer uma relação de proximidade familiar com o santuário, espaço sagrado. Logo, o fiel busca esse espaço no intuito de libertar-se das amarras que o prendem aos males do corpo e da alma.

Quanto ao estudo da paisagem concretizada nas imagens das iluminuras, esta era extremamente primitiva e pobre, apresentando apenas um cenário aos acontecimentos relatados nos textos poéticos. Confirmamos as palavras de Collot (2013, p. 17), “a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista”. As imagens que retrataram a natureza foram desenhadas, quando o texto poético mencionava uma romaria, uma viagem pelo mar, uma rocha com uma fonte, alguns animais como cabras montanhesas e cavalos e árvores que auxiliavam o entendimento e a imaginação do público que ouvia os relatos dos milagres ou as cantigas cantadas.

A expressão da sensibilidade com que o miniaturista revela os detalhes paisagísticos, de acordo com Eco, traduzem “imediatez e simplicidade [...], portanto, as características de gosto cromático medieval” (ECO, 2014, p. 89). As iluminuras

documentam de forma clara e concisa o gosto pelas cores íntegras e claras, aproximando as ilustrações da realidade narrada, na qual as cores vermelho, verde, azul, preto e marrom constituem a paleta do miniaturista. Além disso, as pinturas medievais despertaram as emoções do povo e motivaram a expansão e divulgação dos milagres e dos espaços sagrados, por todo o território europeu, de maneira especial, Portugal e Espanha.

Muitas vezes, observamos mais informações nas imagens que propriamente nos textos. Nas imagens pudemos confirmar as expressões fisionômicas, o movimento das personagens, o cenário parcial das cidades que se iniciavam na época e a presença da natureza. A imagem da Virgem Maria esteve presente em todas as iluminuras pesquisadas, o que comprova sua sacralidade e representação da fé de um povo sempre carente dos seus milagres.

Texto e imagem, espaço e paisagem se completam numa relação intrínseca, conduzindo o leitor de todas as épocas a um entendimento único, profundo e completo do período medieval.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1990.

_____. **Teoria da Literatura**. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 2011.

ALFONSO X. **Las Siete Partidas**. Madrid: Compañía General de Impresores y libreros del Reino, 1843.

_____. **Cantigas de Santa Maria**. Edición facsímil del Códice T. I de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial. Madrid: Edilán, 1989.

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.

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

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

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES FILHO, Ozíris. **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.

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: Editora Ática, 1985.

CARLOS FELIPE MOISÉS. **Poesia não é difícil.** São Paulo: Editora Biruta, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem.** Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CASTELO-BRANCO, Fernando. A Igreja da Boa Nova de Terena. **XXIII Congresso luso-espanhol, tomo XX, pp. 5-17.** Coimbra, 1957.

CNBB. **Catecismo da Igreja Católica.** São Paulo: Edições Loyola, 1997.

_____. **Instrução Geral sobre a Liturgia das Horas.** São Paulo: Paulinas, 2004.

_____. **Missa Romano.** São Paulo: Paulus, 1992.

COLLOT, Michel. **Poética e Filosofia da Paisagem.** Tradução Ida Alves... [et al.]. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

_____. Poesia, Paisagem e Sensação. **Revista de Letras.** N. 34. Vol. 1. Jan/Jun 2015 (completar os dados).

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: Editora 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.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na Estética Medieval.** Rio de Janeiro: Record, 2014.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FERGUSON, Sinclair B.; WRIGHT, David F. **Novo Dicionário de Teologia**. São Paulo: Hagnos, 2009.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e prosa medievais**. Lisboa: Ulisséa, 1988.

FIDALGO, Elvira. **As Cantigas de Santa María**. Salamanca, Edicións Xerais de Galicia, 2002.

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: Editora Vozes, 2017.

HENRY, Hugh Thomas. **Salve Regina**. Nova Iorque: Robert Appleton Company, 1913.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa – época medieval**. Coimbra: Coimbra Editora Ltda., 1973.

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.

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.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. **El Lenguaje Literario: teoría y práctica**. Madrid: Editorial EDAF, 1994.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Árion Publicações, 1998.

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.

_____. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1983.

_____. SCHIMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: Edusc, 2002.

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, Rodrigo Garcia; MENDONÇA, Maurício Arruda. In: RIMBAUD, Arthur. **Iluminuras**: gravuras coloridas. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2014.

LYRA, Pedro. **Conceito de Poesia**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

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

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Peregrinação e Poesia**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

MARTINS, Mário. **Peregrinações e livros de milagres na nossa Idade Média**. Lisboa: Edições Broteria, 1957.

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: Editora Kelps, 2017.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

METTMANN, Walter. In: Afonso X, O Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Coninbrigensis, 1959-1972.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia não é difícil**. São Paulo: Editora Biruta Ltda., 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: Editora 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.

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: Editorial Porrúa, 2000.

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

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. **Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora**, t. VI, 1718, p. 229.

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**. 3ª ed. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987.

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

TORRES GONZALES, Francisco. Alfonso X: uma mentalidade de síntesis. **Cuadernos de estudios manchegos**. Espanha: Universidade de La Rioja, nº 20, p. 199-207, 1990. ISSN: 0526-2623.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

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>> .

ANEXOS

CSM 103

COMO SANTA MARIA FEZE ESTAR O MONGE TREZENTOS ANOS AO CANTO DA PASSARYA, PORQUE LLE PEDIA QUE LLE MOSTRASSE QUAL ERA O BEN QUE AVIAN OS QUE ERAN EN PARAISO

Quena Virgen ben servirá
a Parayso irá.

E daquest' un gran miragre vos quer' eu ora contar, / que fezo Santa Maria por un monge, que rogar / ll'ia sempre que lle mostrasse qual ben en Parais' á,

E que o viss' en ssa vida ante que fosse morrer. / E porend' a Groriosa vedes que lle foi fazer: / fez-lo entrar em hua orta en que muitas vezes já

Entrara ; mais aquel dia fez que hua font' achou / mui crara e mui fremosa, e cab' ela s' assentou. / E pois lavou mui ben sas mãos, diss': "Ai, Virgen, que será

Se verei do Parayso, o que ch' eu mui pidi, / algun pouco de seu viço ante que saya daqui, / e que sábiaa do que ben obra que galardon averá?"

Tan toste que acabada ouv' o mong' a oraçon, / oya hua passarinna cantar log' en tan bon son, / que sse escaeceu seendo e catando sempr' alá.

Atan gran sabor avia daquel cant' e daquel lais, / que grandes trezentos anos esteve assi, ou mays, / cuidand que non estivera senon pouco, com' está

Mong' alguma vez no ano quando sal ao vergeu. / Des i foi-ss' a passarynna, de que foi a el mui greu, e diz: "Eu daqui ir-me quero, ca ou mais comer querrá.

O convent'." E foi-sse logo e achou un gran portal / que nunca vira, e disse: "Ai Santa Maria, val! Non é est' o meu moesteiro, pis de mim que se fará?

Des i entrou na eigreja, e ouveron gran pavor / os monges quando o viron, e demandou-ll' o prior, / dizend': "Amigo, vos quen sodes ou que buscades acá?"

Diss' el: "Busco meu abade, que agor' aqui leixey, / e o prior e os frades, de que mi agora quitey / quando fui a aquela orta: u seen quen mio dirá?"

Quand' est' oyu o abade, teve-o por de mal sen, / e outrossi o convento; mais des que souberon ben / de como fora este feyto, disseron: "Quen oyrá

Nunca tan gran maravilla como Deus por este fez / polo rogo de ssa Madre, Virgen santa de gran prez! / E por aquesto a loemos; mais quena non loará

Mais d'outra cousa que seja? Ca, por Deus, gran dereit' é, / pois quanto nos lle pedimos nos dá seu Fill' a la ffe, / por ela, e aqui nos mostra o que nos depois dará".

CSM 103 (TRADUÇÃO)

COMO SANTA MARIA FEZ FICAR O MONGE TREZENTOS ANOS OUVINDO O CANTO DE UMA AVEZINHA, PORQUE PEDIA À VIRGEM QUE ELA LHE MOSTRASSE O BEM DE QUE GOZAMOS OS QUE SE ACHAVAM NO PARAÍSO

Quem à Virgem seu amor dá
ao Paraíso irá.

Sobre isso um grande milagre vos quero agora contar / que fez Santa Maria, por um monge que lhe rogar sempre ia, para que lhe mostrasse o bem que há no Paraíso

e que ele visse ainda em vida, antes da hora de morrer. / E por isso, vede o que lhe foi a Gloriosa fazer: fê-lo entrar num jardim em que muitas vezes ele já

entrara; mas nesse dia fez que uma fonte ele achasse / muito formosa e clara, e que junto dela se assentasse. / Após ter lavado bem as mãos, disse: “Ai, Virgem, será

que verei do Paraíso o que tantas vezes te pedi, / algum pouco do seu viço, antes que eu saia daqui? / e saberei, do que bem vive, qual prêmio lá terá?

Assim que o monge terminou de fazer tal oração, / ouviu uma avezinha, cantando tão bela canção, / que se esqueceu, ali sentado, a contemplá-la acolá.

E tal prazer lhe dava o som que não ouvira jamais, / que longos trezentos anos lá esteve assim, ou mais, / crendo que só um momento ali estivera, como está

vez por outra no ano algum monge, quando sai ao pomar. / Depois, foi-se embora a avezinha, o que lhe causou pesar. / Mas disse: “Devo ir-me, pois hora de comer já será

no convento”. E foi-se logo e achou um grande portal / que nunca vira, e disse: “Ai! Valei-me, Santa Maria! / Não é este o meu mosteiro. E agora, de mim que será?”

Em seguida, entrou na igreja, e tiveram grande pavor / os monges quando o viram. E então perguntou-lhe o prior: / “Amigo, vós, quem sois? Dizei-me o que procurais por cá.”

E ele: “Procuro o meu abade, que agora aqui deixei, / e o prior e os frades de quem há pouco me afastei, / quando fui àquele jardim. Onde estão? Quem mo dirá?”

Quando isso ouviu o abade, pensou: “Mau juízo este tem”. / E o mesmo acharam os frades. Mas quando souberam bem / como tudo se passara, disseram: “Quem ouvirá

jamais tão grande maravilha como Deus por este fez, / a pedido de sua Mãe, Virgem santa, de honradez? / E nós, por isso a louvemos. Mas quem não a louvará

mais do que qualquer outra coisa? Por Deus, muito justo é, / pois quanto a ela pedimos nos dá seu Filho – tende fé! –, / e cá na terra ele nos mostra o que depois nos dará”.