

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**FORMAS E FÓRMULAS DE COMPOSIÇÃO NAS
CANTIGAS DE SANTA MARIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Ângela Vaz Leão.

**Sérgio Antônio Canedo
Belo Horizonte
2005**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

C221f Canedo, Sérgio Antônio
Formas e fórmulas de composição nas Cantigas de Santa Maria / Sérgio
Antônio Canedo. Belo Horizonte, 2005.
208f. : Il.

Orientadora: Ângela Vaz Leão
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Alfonso. Cantigas de Santa Maria. – Crítica e interpretação. 2. Poesia
espanhola. 3. Versificação. 4. Música. I. Leão, Ângela Vaz. II. Pontifícia
Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

CDU: 860-1

BANCA EXAMINADORA CONSTITUÍDA PELOS SEGUINTEs
PROFESSORES

Profa. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval -
UERJ

Profa. Dra. Lenora Pinto Mendes -
UFF

Prof. Dr. Bernardo Monteiro de Castro
PUC-Minas

Profa. Dra. Vanda de Oliveira Bittencourt
PUC-Minas

Profa. Dra.; Ângela Vaz Leão – Orientadora
PUC-Minas

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Letras da PUC-Minas

Belo Horizonte, 20 de abril de 2005.

Para minha mãe, para minha mulher e para
minha grande amiga e mestra, D. Ângela.

Agradecimentos

À Santa Maria.

À D. Ângela.

Aos meus colegas do grupo de estudos.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

Este trabalho analisa as diferenças existentes, dentro de todo o conjunto das **Cantigas de Santa Maria**, no tratamento poético dado às cantigas iniciais, entendidas como aquelas presentes no códice de Toledo (To), e as finais, que são aquelas compreendidas nas duas últimas centenas registradas no códice dos músicos (E).

A pesquisa parte da diferença temática mais palpável e contrastante, aquela que nos mostra, nas cantigas iniciais, D. Afonso, o Sábio, voltado ao louvor à Virgem e também ao contar de seus vários milagres, e que mostra, nas finais, a maior presença do rei, seja como partícipe ou observador de tais milagres, seja como o representante do poder temporal de Leão e Castela; tal estudo alcança, então, outras diferenças mais sutis no âmbito poético, tratando da narrativa, da versificação e da música, o que enseja a observação, mais detalhada, das relações entre o fazer poético afonsino num e noutro momento, considerando ainda a questão do rei como autor, na visão e contexto da Idade Média.

ABSTRACT

This work is about the *Cantigas de Santa Maria*, by Alfonso X, King of Castille and Lyon, and analyzes the existing differences in poetic handling between the beginning *Cantigas*, present in the Toledo Codex (To), and the final ones, understood here as being the last two hundred *Cantigas*, registered in the Musician's Codex (E).

Based on the most palpable and contrasting theme difference, the one that shows us, in the beginning *Cantigas*, a D. Afonso that's more attentive to the singing of the Virgin's miracles in the XIII Century, also named Mary's Century, and, in the final ones, a king as the representative of the governing power of *Leão and Castela*, to more subtle differences in the narrative, in the versification and the music, one can notice, with more detail, the relationship between the aphonsine *poiesis* and the issue of authorship in the Middle Ages context.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 –	
“Cen cantares” em louvor da Virgem: o primeiro projeto de D. Afonso X	10
1.1 - A devoção mariana no contexto medieval	
1.2 - A devoção de D. Afonso: algumas relações entre as <i>Cantigas</i> e os dois testamentos.	17
1.3 - O repertório mítico das <i>Cantigas de Santa Maria</i>.	27
1.4 - As grandes linhas de construção do <i>Livro das Cantigas</i>.	37
1.5 - Elementos para uma investigação do problema da autoria nas <i>Cantigas de Santa Maria</i>.	61
Capítulo 2 –	
O caminho até el <i>Gran Puerto</i> de Santa Maria: os passos do Rei Sábio.	72
2.1 - Porto de Santa Maria: cantigas num novo lugar.	73
2.2 - A presença de D. Afonso nos milagres peninsulares (terceira centena)	86
2.3 - A presença dos mouros no caminho do <i>Gran Puerto</i>.	111
2.4 - <i>Cantigas do Gran Puerto</i>: a Virgem no território afonsino	119
Capítulo 3 –	
Análises comparativas entre os grupos inicial e final das CSM	136
3.1 – Versificação e música.	137
3.2 – Narração	149
3.3 – Construções integradas: dois exemplos de <u>To</u>.	
Conclusão	165
Bibliografia	173

INTRODUÇÃO

Em minha dissertação de mestrado, **Narração, metro e música nas Cantigas de Santa Maria** (2000), pude observar que há diferenças no tratamento da cantiga afonsina entre as iniciais, entendidas como aquelas contidas no códice de Toledo, e as restantes, que se encontram registradas nos códices escurialense I, chamado "dos músicos", escurialense II, chamado "rico" e no de Florença. Tais códices já foram referidos, nas abreviaturas, como T_o, E, T e F respectivamente.

Entre as 128 cantigas que compõem T_o, estão aquelas que corresponderiam ao projeto votivo inicial de D. Afonso, que seria o de compor 100 cantigas dedicadas à Santa Maria, das quais temos as que a louvam e as que contam seus milagres. Acreditamos ter sido esse o projeto do Rei Sábio, assim como os principais estudiosos das cantigas. David WULSTAN parece ser uma das poucas vozes discordantes, ao menos em seu artigo *The compilation of the cantigas of Alfonso el Sabio* (2000b, p. 168), onde defende que o Rei teria compilado, inicialmente, 50 cantigas e que a centena veio como uma consequência disso.

De qualquer forma e uma vez constituída, essa centena é precedida por uma *Intitulatio*, sem música e chamada por METTMANN de *Prólogo A*; pelo conhecido *Prólogo B* e enfeixada por uma *Petiçon*. Essas 102 cantigas e mais a *Intitulatio* constituem o que seria o projeto inicial do Rei, o hoje perdido *Livro das Cantigas de Santa Maria*, assim chamado na ementa da cantiga 209 e que será referido como **α**. Segundo esse milagre, aquele livro teria sido colocado sobre o monarca e o curado de

uma enfermidade. Há quem defenda que α incluía também as 10 cantigas das “Festas”, 5 das “de Maria” e 5 das “de Jesus Cristo”. Somos inclinados a adotar o ponto de vista do estudioso português Manuel Pedro FERREIRA (1994, p. 77-80; 96-97), que parte de observações paleográficas de To para afirmar que as festas são apêndices criados depois de α . Sua argumentação está baseada, por exemplo, em observações detalhadas das caligrafias do códice, que mostram diferentes copistas para os diversos grupos de cantigas e também pelo fato de que os apêndices não constam do índice. O que nos interessa, no entanto, é que To seria uma cópia posterior desse primeiro livro (α), contando ainda com as cantigas das “festas” e mais outro apêndice com outras 16 composições. São 129 composições, entendidas como 128 cantigas com música e uma *Intitulatio*, o *Prólogo A*, segundo Mettmann. Com isso esse códice demarca que essas cantigas são as iniciais e entre elas constam aquelas que foram o primeiro projeto de D. Afonso X quanto às suas cantigas marianas.

Naquela dissertação, meu estudo foi dedicado mais estritamente àquelas cantigas que contam os milagres da Virgem. Visto segundo os livros que nos ficaram das **Cantigas de Santa Maria**, a narrativa, a versificação, a música e a iluminura são as *artes* correlacionadas que compõem a *cantiga de milagre*, sendo a última uma arte do espaço, enquanto as três primeiras buscam expressões que acontecem no tempo. As artes de natureza espacial, figurativa, como a caligrafia, as iluminuras, o projeto gráfico, não foram tratadas em meu trabalho. Ocupei-me apenas das artes do tempo, dedicando a cada uma delas um capítulo da dissertação. A partir daí, constatei que as mencionadas diferenças no tratamento dado à primeira centena e às cantigas restantes

acontecem nos diversos aspectos da narrativa, da versificação e da música, sejam eles observados particularmente ou em suas inter-relações globais.

Minha dissertação versava sobre a cantiga marial afonsina. Tratava, em especial, aquelas que contam milagres, sobre sua narrativa, sua versificação e sua música, e essa investigação levou-me a perceber as citadas diferenças. Desde que chamaram minha atenção, pensei serem um interessante e importante assunto para uma tese. O projeto inicial do Rei era, segundo acreditamos, motivado por uma devoção legítima, que tinha fortes raízes históricas e familiares, sendo para ele dispensados, segundo se sabe, cuidados especiais, desde a escolha do repertório de milagres até o planejamento total do livro. A investigação das cantigas desse primeiro livro, que estão hoje presentes em de To, revelariam um apuro maior na elaboração poética, nos seus diversos aspectos literários e musicais. Uma vez constituído, esse livro recebeu acréscimos que alcançaram mais três centenas de composições que, seja no sentido dos milagres que contêm, seja no da sua elaboração poética, apresentavam diferenças em relação àquelas primeiras. Assim, empreender uma investigação que desse conta do processo e que comprovasse formalmente tal diferenciação já me pareceu, por si só, uma contribuição válida aos estudos das **Cantigas de Santa Maria**. No entanto, a pesquisa esbarraria, necessariamente, na questão da autoria. Seria o apuro composicional das cantigas iniciais, associado à legitimidade da devoção real, indícios claros da presença de um autor, ou ainda, do autor D. Afonso? Mesmo que saibamos ser difícil qualquer certeza a esse respeito, seria próprio da pesquisa a abordagem da

questão da autoria, assunto que tem envolvido os muitos estudiosos que se dedicam ao cancionero afonsino.

O presente trabalho pretende estabelecer sob que padrões formais estão constituídas as composições do “livro das Cantigas de Santa Maria” e, em última análise as de To, considerando-se serem mesmo as que iniciam o cancionero e que constituíam um projeto definido. De antemão, penso ser possível demonstrar que tais peças são elaboradas segundo princípios poéticos que tratam cada enredo, cada tema e assunto de uma maneira particular, estabelecendo uma narrativa, uma versificação e uma música que se interligam de forma exclusiva. Entre as demais cantigas, por outro lado, serão selecionados aspectos comuns e exemplos que comprovem o gradual estabelecimento de uma padronização formal, da criação de *fôrmas*, o que viria a servir para a produção de *cantigas* em construções poéticas genéricas, que independeriam de seus temas e assuntos específicos. As referidas *fôrmas* servem para a composição da maioria das obras finais, entendidas principalmente como aquelas que compõem as duas últimas centenas. Esse repertório, diferentemente daquele primeiro, cujo aspecto mítico contemplava os milagres marianos mais famosos da Europa, desloca-se cada vez mais para a Península e, dentro dela, para o universo pessoal e contemporâneo do Rei Sábio. Assim, será procurada a demonstração das diferenças entre as cantigas projetadas inicialmente e as demais, investigando-se aspectos formais da composição que as identifiquem. Em consequência da pesquisa, será tratada também a questão da autoria, procurando-se os atributos que envolvam a presença afonsina no fazer poético das cantigas. A partir da comparação proposta, pretende-se

mapear os diversos procedimentos para a narrativa, a versificação e a música, *artes* componentes da cantiga e de sua forma, assim como as várias marcas estilísticas que delas decorrem: a composição da episódica, assim como as formas de descrição e narração; a construção dos refrões enquanto *temas* e seu trabalho no desenvolvimento dos vários aspectos da cantiga; a relação entre a versificação e a fraseologia musical; aspectos da construção melódica, entre outros elementos que constituem a cantiga como objeto poético.

É necessário esclarecer que a fonte para a citação das poesias será a edição crítica de Walter Mettmann, o livro **Cantigas de Santa Maria**, em 3 volumes, publicadas pela Ed. Castalia, de Madrid (1986). Após as citações, precedido por um "C.", estará o número da cantiga seguido de um sinal de ponto e vírgula, após o qual aparecerá um diretamente os números dos versos. Essa localização aparecerá entre parênteses, tal como no exemplo:

Des oge mais quer' eu trobar
pola Sennor onrrada,
en que Deus quis carne fillar
beeyta e sagrada,
por nos dar gran soldada
no seu reyno e nos erdar
por seus de sa masnada
de vida perlongada,
sen avermos pois a passar
per mort' outra vegada.

(C. 1; 3-12)

Quando necessário, será utilizada também a 1ª edição feita pelo próprio Mettmann e publicada em quatro volumes (sendo o quarto um glossário) pela Universidade de Coimbra, de 1959 a 1972. O texto das citações das cantigas será feito

em tipo normal, reservando-se o itálico para os refrões, e letras em caixa-alta para os títulos-ementa, tal como estão naquela edição. As citações feitas no corpo do texto, a menos que seja necessário distinguir refrão e estrofe, serão feitas em redondo e entre aspas.

Como tratamento metodológico, podemos dizer que o procedimento central será a comparação entre os componentes (ou constituintes) da cantiga religiosa afonsina na primeira centena e no restante do cancionero. Para tanto, será feita uma apresentação mais detalhada desse dois grupos, enfatizando a formação do seu repertório e a forma como foram construídos o que, de antemão, fornecerá aspectos distintivos quanto ao aspecto mítico e retórico. O estudo incluirá também o levantamento das características das *artes* que compõem as cantigas através de análises desses componentes, segundo métodos específicos, dos quais segue-se um breve sumário.

Para a narrativa, será feito um estudo do estilo de construção do *título-ementa*, do *refrão* e das *estrofes*, que constituem a *estrutura básica*, levando em conta os elementos que contêm e que são, respectivamente, *assunto*, *tema* e *episódios*, além dos princípios e escolhas nas formas de distribuição dos episódios. Lidando com a palavra e em diálogo com a narrativa, será observado o uso de fórmulas ou modelos que se repetem sobretudo após a primeira centena das cantigas, parte do *corpus* que possui indicativos de padronização da forma. Será buscada também a relação entre o milagre, material para a narrativa, e a conseqüente composição da cantiga.

A versificação trará a análise da forma *zéjel* e as mudanças que sofreu entre os repertórios de To e aquele chamado de final, que constitui-se nas duas centenas finais.

Por isso será analisada a *forma-quadratura*, uma conformação específica da versificação e da música. O estudo da rima interessará sobretudo como comparativo entre os grupos inicial e final, já que as imperfeições e a metodologia da versificação vai diferenciando um e outro grupo.

O estudo da música será relacionado ao da versificação, pois as frases da melodia ligam-se ao trabalho de composição dos versos e, em última análise, porque o *zéjel* é uma forma também musical. O ajuste prosódico entre essas duas artes mostra muito das diferenças que foca esse trabalho e referendam o estudo do que chamamos de *forma-quadratura*, termo que empregamos em função das relações numéricas que podemos observar tanto na música quanto na versificação. Assim, o esclarecimento das funções presentes nas melodias, em suas notas e em seus ritmos, visando a que a relação entre as artes seja compreendida no processo analógico que as engloba, trará evidências que melhor responderão às questões propostas para esse trabalho.

A tese compreenderá três capítulos. O primeiro deles procurará descrever a gênese do primeiro projeto real, a composição de cem cantigas dedicadas à Virgem. Para tanto, esse capítulo investigará a devoção mariana na Idade Média, e, a partir dela, a de D. Afonso X. Será tratada também a escolha do repertório de milagres das CSM, que se constitui num importante indicativo da diferença entre as cantigas do primeiro projeto e as restantes. Serão feitas referências àqueles milagres escolhidos para a primeira centena, que estão presentes em outras obras marianas conhecidas da Idade Média, tais como as de Adgar, Berceo, Coincy, Zamora, e ainda em outras. São, portanto, os milagres mais famosos da Europa de então. Nesse mesmo sentido, o

capítulo tratará de demonstrar a coerência na composição daquele primeiro conjunto, através da análise das inter-relações entre algumas das cantigas que o compõem. Por fim, em função dos indícios e projeções dos assuntos tratados, será discutido o problema da autoria das CSM.

Uma vez que o primeiro capítulo traz considerações sobre a formação do repertório mítico que congrega os milagres marianos mais conhecidos da Europa em To e pondera sobre a construção dos “cen cantares”, o segundo tratará da mudança na escolha desse repertório e de sua função nas centenas seguintes, em particular na terceira e na quarta. Será mostrado o gradual deslocamento do cenário dos milagres para a Península Ibérica e também para o universo contemporâneo e pessoal de D. Afonso X. Por isso, serão especialmente estudadas As Cantigas de Santa Maria do Porto, repertório que coroa aquele referido deslocamento e constitui-se na última fase da produção mariana do Rei Sábio.

O terceiro capítulo tratará da observação dos aspectos formais correspondentes àquelas diferenças que foram mostradas nos capítulos anteriores. Assim, a narrativa, a versificação e a música das cantigas dos dois grupos apresentam diferenças que encontram paralelo naquelas mostradas e que se referiam ao trato mítico e à organização dos repertórios. O tratamento da relação entre temas, assunto e episódica demonstrará as maneiras retórico-poéticas distintas que foram usadas para cada uma das referidas partes, assim como uma distinta função da narrativa em relação ao ouvinte. Do mesmo modo, veremos como tal se dá na versificação, especialmente na constituição de fórmulas estróficas e no apuro na confecção dos padrões rimáticos. A

observação do *zéjel* e das variações que sofre pela pena afonsina também nos servirá de guia na distinção entre os grupos. Da música, além dos aspectos do trato melódico, veremos como a idéia de tema do refrão é igualmente marcada na melodia e como ela se desenvolve na melodia da estrofe. Será observado também o ajuste entre verso e melodia, constituindo a fraseologia musical que, nas cantigas derradeiras, apresenta a já mencionada forma-quadratura, que tanto caracteriza as narrativas finais.

Finalmente, teremos uma conclusão que fará a ponderação daquilo que foi apresentado, formulando questões sobre a diferenciação qualitativa entre cantigas iniciais e finais. A avaliação da confluência entre os aspectos dos três capítulos ensejará uma última discussão com respeito à autoria das CSM.

Capítulo 1

*Cen cantares em louvor da Virgem: o primeiro projeto de D. Afonso X.*¹

"de a loar mais d'outra ren me praz"
(C. 209; 10)

1.1 - A devoção mariana no contexto medieval.

Como se sabe, D. Afonso X, o Sábio, Rei de Leão e Castela, concebeu e de fato escreveu *cen câtares de miragres e de loores de Santa Maria*,² compilando, também para esse fim, as narrativas de seus milagres. Tal projeto pode ser visto como o ápice de um longo processo de sincretismo entre *razões* cristãs e pagãs. Podemos estimar que tal processo se inicia no século IV, quando os cristãos são libertados por Constantino da perseguição romana e, posteriormente, Teodósio torna o cristianismo a religião oficial do império.³ Desde esse momento, o imaginário medieval cristão se volta para Cristo e para os santos mártires. Seus exemplos de conduta e de honra confortariam e norteariam a difícil vida dos fiéis de então. Se a igreja cristã, como religião oficial, volta-se à ascese e ao monacato, o imaginário popular tem na figura de um santo o grande intercessor entre o homem e Deus. Assim, o devoto procurava conhecer a biografia desse santo e sobretudo saber de seus milagres, sinais claros

¹*Cen cantares* (tb. *ce cantares*) é uma expressão que aparece, em To, no verso 25 da *Intitulatio* (Prólogo A), assim como no título-ementa e no 1º verso da *Petiçon*. Cf. METTMANN, AFONSO X, o Sábio **Cantigas de Santa Maria** (1986), vol. I, p. 53 e vol. III, p. 303.

²Essa expressão é retirada da ementa da 1ª festa de Maria de To. Cf. METTMANN, *Op. cit.*, vol. III, p. 327.

³No ano de 313, o imperador Constantino, através do Edito de Milão, reconhece à Igreja Cristã o direito de existir. Em 380, através do Edito de Tessalônia, o imperador Teodosio declara o cristianismo religião oficial do império. Cf. FIDALGO, Elvira. **As Cantigas de Santa Maria** (2002), p. 16.

daquela intercessão, e que seriam também entendidos como a manifestação do próprio Deus.

Por outro lado, lendas e mitos pagãos, ligados a rituais que se perdiam em tempos imemoriais, que se ligavam às estações, à fertilidade, às colheitas, enfim, aos ciclos e aos mistérios da natureza, continuariam presentes, muitas vezes assimilados às narrativas hagiológicas. E se antes, no universo pagão, mitos e lendas promoviam a ligação entre o homem e o divino e, ao mesmo tempo, refletiam a própria condição e complexidade humanas, a figura do santo/mártir, que inicialmente fomentava a ascese, aos poucos vai se tornando também mais humana. Todo esse conjunto mágico e mítico passa a ser reunido, no mundo cristão, nas coleções de relatos da vida dos santos. Tais biografias, com seus milagres, passam a constituir coleções que, inicialmente desordenadas em sua compilação e no seu registro, aos poucos vão se tornando um gênero que, eventualmente, pode tornar-se literário, veiculado, a princípio, pelo latim e, com o passar do tempo, pelas línguas vernáculas emergentes. Com o passar do tempo, como nos diz a pesquisadora galega Elvira FIDALGO em seu livro **As Cantigas de Santa Maria** (2002, p.21)

a expansión do xénero haxiográfico atopa no século XIII unha nova vertente de difusión xa que as línguas vernáculas consolídanse definitivamente como novos vehículos de transmisión de textos entre unha masa de fieis ignorantes que descoñecía o latín.

A expansão da literatura hagiográfica acontece em consonância com uma outra, que Jacques LE GOFF, em **Os intelectuais na Idade Média** (1999), situa no século XII, "o século do surto do culto de Maria no ocidente e um período de libertação e

independência da mulher"(p.42). Portanto, entre os séculos XII e XIII ocorrem a *consolidación das linguas románicas e a inclusión da figura da Virxe no canon haxiográfico* (FIDALGO, op. cit.19). O imaginário medieval começa com o martírio e o sacrifício, em feições eminentemente masculinas, ascéticas e altamente idealizadas, evoluindo, então, para uma concepção mais humanizada do sagrado. No plano simbólico, a passagem de um universo a outro se dá através de gradativas modulações, até que a presença da Virgem viesse compensar o quase vazio de figuras femininas do cristianismo da Alta Idade Média, vazio que contrastava com a forte presença feminina na mitologia pagã. Os deuses e deusas pagãos também eram assunto para narrativas extraordinárias, contadas pelo povo, em que interferiam e intercediam pelos mortais, ou até mesmo interagiam com eles, fosse na guerra, fosse na fertilidade dos campos, fosse nas injustiças e aflições humanas. Daí que muitos dos acontecimentos narrados, que diziam respeito àqueles deuses e personagens míticos, foram se transformando, no mundo cristão, nos milagres dos santos. Na Baixa Idade Média, todo um repertório feminino de lendas e mitos associa-se a relatos cristãos, tornando central a figura da Virgem Maria como a intercessora e a advogada dos homens. Em seu artigo *Elementos pagãos nas Cantigas de Santa Maria*, Bernardo Monteiro de CASTRO (1999, p. 463) comenta que Santa Maria logo

assumiu, entre os crentes do Oriente Cristão, o papel de substituta de diversas Grandes Mães, mas, por tratar-se de uma representante do sexo feminino, pode ter provocado muita resistência na Igreja Católica, sustentada sobre parâmetros masculinos, fato comum nas religiões recentes.

O autor cita a presença, na Europa pagã, das figuras femininas da mitologia céltica, como Morgana ou Diana, que eram ligadas tanto à proteção das parturientes quanto ao mundo dos mortos, papéis que, no universo cristão, passam a ser exercidos por Santa Maria. As CSM trazem milagres em que a Virgem desempenha o papel de protetora de grávidas, parturientes e mães, como nas cantigas 7, 55, 86 ou 89, das quais temos os seguintes títulos-ementa:

ESTA É COMO SANTA MARIA LIVROU A ABADESSA
PRENNE, QUE ADORMECERA ANT' O SEU ALTAR
CHORANDO.

(C. 7; 1-2)

ESTA É COMO SANTA MARIA SERVIU POLA MONJA QUE
SE FORA DO MÔESTEYRO E LLI CRIOU O FILLO QUE
FEZERA ALÁ ANDANDO.

(C. 55; 1-2)

COMO SANTA MARIA LIVROU A MOLLER PRENNE QUE
NON MORRESSE NO MAR E FEZ-LLE AVER FILLO
DENTRO NAS ONDAS.

(C. 86; 1-2)

ESTA É COMO HÛA JUDEA ESTAVA DE PARTO EN COITA
DE MORTE, E CHAMOOU SANTA MARIA E LOGO A
AQUELA ORA FOI LIBRE.

(C. 89; 1-2)

Se, por um lado, Maria associa-se aos grandes arquétipos femininos pagãos, assumindo sua simbologia e seus feitos, em lugar de Géia ou de Deméter Ceres, por outro lado também a *ratio* cristã tem lugar fundamental no culto mariano. É de grande importância o papel de São Bernardo de Claraval (1090-1153) e, antes dele, de outros que se referiram a Santa Maria e aos temas a ela ligados, de Santo Ignacio de Antióquia (30/35-107) a São Beda (672-735), 'o venerável', e Paulus Diaconus (720-799). Chamado de "Doutor Mariano", São Bernardo teria, ele mesmo, presenciado

uma aparição da Virgem Maria, fato que modificaria toda a sua vida e sobre o qual ele fundaria uma nova doutrina mística cristã que, embora aceitasse a ciência das coisas, acreditava que esse conhecimento não superaria a humildade e o amor místico. São Bernardo repudiava qualquer atitude de soberba, mesmo a intelectual. A visão que ele traz da *Domina Celestis*, Santa Maria, é de doce feminilidade e de uma mãe compreensiva. No século XIII o culto mariano se aprofundaria pelas contribuições, em textos que discutiam a questão teológica e religiosa de Santa Maria, de São Bonaventura, Santo Tomás de Aquino e Santo Alberto Magno, ainda que a escolástica não devesse tantos tributos a São Bernardo. Apesar disso, com a chegada do século XIV a força daquele culto à Virgem foi se debilitando. A força do *Doctor Marianus* e de sua doutrina podem, no entanto, ser sentidas na cantiga 75, que tem o número 99 em To e que seria, portanto, a penúltima da primitiva centena de cantigas prometida, traga o seguinte título-ementa:

COMO SANTA MARIA FEZ VEER AO CLERIGO QUE ERA
MELLOR POBREZA CON OMILDADE CA REQUEZA MAL
GÃADA CON ORGULLO E CON SOBERVIA.

(C.75; 1-3)

No século XIII, portanto, *a Mai de Deus converteuse na mai de todos, invocada por paladíns, cabaleiros e trobadores* (FIDALGO, p.25). Esse foi, do ponto de vista hagiológico, o panorama no qual D. Afonso X concebeu as CSM. Temos de acrescentar que essa devoção régia tem também uma crônica familiar. Fernando III, seu pai, era chamado "o Santo" e foi efetivamente canonizado por Clemente X, em 1671. Conta a lenda que D. Fernando o Santo, em suas batalhas contra os mouros,

portava, erguida, uma imagem da Virgem. Uma vez conquistado o território, mandava colocar a imagem no pórtico da mesquita local, tornando-a uma igreja dedicada a Santa Maria. A crônica da época a que tivemos acesso não narra o fato com tais minúcias, mas, segundo SANCHEZ DE MUNIÁIN, em seu artigo **San Fernando III de Castilla y León** (1959),

a imitación de los caballeros de su tiempo, que llevaban una reliquia de su dama consigo, San Fernando portaba, asida por una anilla al arzón de su caballo, una imagen de marfil de Santa María, la venerable «Virgen de las Batallas» que se guarda en Sevilla(Fonte: <http://www.franciscanos.org/bac/fernandoiiii.html>)

O autor nos diz que essa imagem ocupa uma capela na catedral de Sevilha e é chamada *la Virgen de los Reyes*. Talvez essa lenda tenha sobrevivido porque, na época da conquista de Sevilha, *renunciando a entrar como vencedor en la capital de Andalucía, le cedió a esa imagen el honor de presidir el cortejo triunfal* (Id., *ibid.*).

A devoção mariana, no entanto, tem outros precedentes dentro da Península Ibérica e, já na segunda cantiga, nos damos conta disso. Ela conta como Santa Maria teria dado a Santo Ildefonso, arcebispo de Toledo, uma alva, isto é, um traje episcopal, para que ele rezasse sua missa, lembrando também:

(...) os seus bõos escritos
que fez da virgiidade
daquesta Sennor mui santa
(C. 2; 19-21)

Com efeito, o santo escrevera o tratado **De virginitate Sanctae Mariae** (cf. METTMANN, p. 59), defendendo a idéia da virgindade de Santa Maria. Tal como citei em minha dissertação de mestrado, **Narração, metro e música nas Cantigas de Santa Maria** (2000), o milagre tem estreita relação com o caso da tomada da mesquita

de Toledo, que foi transformada em catedral, rompendo antigos acordos feitos com os muçulmanos, através das manobras perpetradas pela rainha Constância de Borgonha e pelo abade cluniacense Bernard de Sauvetat, principal agente da reforma gregoriana na Península.⁴ Há registros que colocam esse milagre numa outra igreja, a Basílica de Nossa Senhora, mas a tomada da mesquita e sua transformação em Catedral teriam transladado para lá o milagre. Talvez essa mudança emprestasse forças à campanha que empreendia o Rei de Leão e Castela contra os mouros. Em algumas fontes, a Santa teria descido sobre um trono, e não sobre a coluna daquela igreja; em outras, teria sido um milagre operado por Santa Leocádia (METTMANN, p.13-4). Temos naquele milagre também a voz de Santa Leocádia, devota da Virgem, além de vermos citado o rei visigodo Recesvindo (Recessiundo):

Mayor miragre do mundo
 Il' ant' esta Sennor mostrara,
 u con Rei Recessiundo
 ena precisson andara,
 u lles pareceu sen falla
 Santa Locay', e enquanto
 Il' el Rey tallou da mortalla,
 disse-l': «Ay, Affonso santo,
 per ti viv' a Sennor mya.»

(C. 2; 27-35)

Essa é a primeira cantiga narrativa, onde vemos que aspectos como a devoção, a política, a realeza e mesmo a localidade, Toledo, relacionam-se perfeitamente com D. Afonso e sua condição.

⁴ A participação de Bernardo neste episódio e mesmo as datas da capitulação são objeto de inúmeras controvérsias. No entanto, a versão é, ao menos, a mais aceitável. cf. MOLÉNAT, Jean-Pierre. "Mudéjares, cativos e libertos", in **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância** (org. CARDILLAC, 1992, p.99-109).

1.2 - A devoção de D. Afonso: algumas relações entre as *Cantigas* e os dois testamentos.

Mas, além das cantigas, podemos encontrar nos testamentos de D. Afonso sinais mais diretos da legitimidade de suas convicções religiosas e de sua devoção mariana. Mesmo que asseveremos que esses documentos tratam de assunto jurídico, não se pode desconhecer, inclusive pela época em questão, o seu intenso teor religioso. Dois testamentos ficaram, o primeiro feito em Sevilha em 8 de novembro de 1283 e o segundo, também naquela cidade, em 21 de janeiro de 1284. Tais documentos figuram em **Afonso el Sabio - Antologia**, organizada por Margarita PEÑA (1990). O primeiro testamento trata, sobretudo, da dissensão entre D. Afonso e seu filho Sancho, o que implicou questões de herança e de articulações políticas. O segundo trata propriamente da divisão de bens, muitos deles relíquias religiosas. Ambos se iniciam como uma profissão de fé: *En el nombre de Dios padre, e Fijo e Spiritu Sancto*. Afirma também a crença *en la Virgem Sancta Maria, madre de nuestro Señor Jesucristo, en la cual Él prisó carne por nos salvar* (PEÑA, 1990, p. 210-211). Tal preâmbulo religioso é uma grande introdução ao que serão os assuntos tratados naqueles dois testamentos. No primeiro deles há uma passagem que é muito semelhante ao que se lê na cantiga 401, que é a *Petiçon*, e na 422, que é a 12^a das "Festas de Maria" em E,

Primeiramente ofrecemos nuestra anima a nuestro señor Jesu Cristo, onde la nos hobimos et cuya es, pues que dió la suya por nós; et pedimos-le merceed que la quiera recibir por mano de sus sanctos ángeles et no consienta que los diablos hayan parte en ella (...) Otrosi, pedimos merced a la Virgen Sancta Maria, su madre, en quien fue siempre et es nuestra esperanza dÉl en ayuso, que ella sea rogadera por nos (PEÑA.,1990, p. 204).

Parece-nos muito importante lembrar que em To, as cantigas citadas correspondem à conclusão daquela primeira centena projetada pelo Rei. A hoje reconhecida, após os trabalhos de Mettmann, como 422 era, então, a centésima cantiga, seguida pela *Petiçon*. Sendo a conclusão daquele conjunto, era estruturada à maneira de uma ladainha, através da qual o autor roga a Santa Maria que ore por nós no dia do juízo, como está dito em seu título-ementa, que vem com a numeração correspondente, ou seja, como a 12^a das festas de Maria em E e como 100^a em To (*Esta .Ca...*): *ESTA .XII. É DE COMO SANTA MARIA ROGUE POR NOS A SEU FILLO ENO DIA DO JUYZO*. É importante observar, no entanto e desde já, a súplica concentrada, que apura as questões da fé, da expiação das culpas, dos preços e prêmios a pagar: esse é o tom que fecha aquele primeiro ciclo de cantigas que fora prometido à Virgem. Por isso encontramos ali marcas daquilo que temos na situação limite de um testamento, com referência ao fim do mundo e ao juízo final, quando o Filho vier na carne que recebeu de Maria, para julgar o mundo, pelo que o suplicante pede que ela ore a Ele por nós:

U verrá na carne que quis fillar de ty, Madre,
joyga-lo mundo cono poder de seu Padre.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill'essa ora.
(C. 422; 4-6)

A cantiga fala da expiação dos pecados, da passagem final, do julgamento e também da súplica pelo paraíso; isso é tratado de uma maneira geral, que procura pontuar a intercessão da Virgem e que teremos, repito, a oportunidade de melhor analisar posteriormente.

A *Petiçon* aparece em To após a conclusão das cem cantigas prometidas e está, portanto, depois da cantiga a que acabamos de nos referir. Reportando-se diretamente à obra que acabara de realizar, fruto explícito de seu projeto votivo e artístico, o Autor começa por mencionar ter acabado cem cantigas com música (*Pois ce cantares feitos / acabei e con son*). Esse primeiro verso transformou-se, em E, em *Macar poucos cantares | acabei e con son*, onde D. Afonso usa, em vez da oração causal de To, uma significativa oração concessiva, quase que se desculpando de ter feito poucas cantigas. Ali também pede que rogue a Seu Filho, mas dessa vez não por todos mas para si, pedindo-lhe perdão pelos pecados que cometera, para que Ele não lhe negue o paraíso e que não o argua pelos seus erros, e que esses não provoquem a Sua ira. É o que encontramos nos sete primeiros versos da 1ª estrofe, na versão de E:

Macar poucos cantares | acabei e con son,
 Virgen, dos teus miragres, | peço-ch' ora por don
 que rogues a teu Fillo | Deus que el me perdon
 os pecados que fige, | pero que muitos son,
 e do seu parayso | non me diga de non,
 nen eno gran juyzio | entre migu' en razon,
 nen que polos meus erros | se me mostre felon;

(C. 401; 2-8)

Ainda que vejamos, aqui também, a mesma situação conclusiva e expiatória que se apresenta tanto no testamento como na cantiga 422, o tom dessa *Petiçon* é marcadamente pessoal. Tudo é rogado em função do projeto votivo, uma vez que fora completado. A *Petiçon* reclama um prêmio pelo que fora feito. O verso de abertura, na versão de To, *Pois ce cantares feitos / acabei e con son*, marca isso enfaticamente. A primeira pessoa que fala ali é, muito provavelmente, a voz do próprio Rei..

Nos testamentos, temos que o primeiro deles cita Santo Ildefonso (*Santo Alfons*), que vimos na cantiga 2, a primeira das narrativas de milagre. Veja-se a citação:

E otrosi, rogamos a San Clemente en cuyo dia nascimos, et a Sant Alfons cuyo nombre habemos, et a Santiago que es nuestro señor et nuestro defensor et nuestro padre, que por todos estos debdos que habemos ellos sean rogadores a Sancta Maria et al su fijo bendito, que Él quiera recibir nuestra ánima et que sus grandes mercedes venzan a nuestros pecados (Afonso X apud PEÑA, op. cit., p.204)

O segundo testamento é ainda mais explícito no que se refere à devoção mariana e como ele a liga à sua história pessoal, fato progressivo no *corpus* total das CSM. Quanto trata do seu corpo, o Rei pede para que *sea enterrado en nuestro monesterio de Sancta Maria la Real de Murcia, que es cabeza de este reino, el primero lugar que Dios quiso que ganasemos a servivio dÉl (Ídem, p.211)* É interessante que logo adiante se lê:

pero si nuestros cabezaleros⁵ tovieren por mejor que el nuestro cuerpo sea enterrado en la cibdad de Sevilla, o en otro lugar que sea más a servicio de Dios tenemoslo por bien (Íd. ibid)

Na continuação, vê-se a insistência no fato de que ainda assim há bens que devem ir para o Mosteiro de Santa Maria de Múrcia. O coração dele deve ser separado do corpo e levado a Jerusalém; já o corpo, mesmo que não venha a ser enterrado em Múrcia, que seja *en iglesia mayor de Sancta Maria de Sevilla* (Afonso X apud PEÑA, op. cit., p.212). Passa então a tratar das *reliquias a honra de Sancta Maria* que devem ir para o altar da igreja de Sevilha e também que *trayan en la procesión en las grandes*

⁵ *cabezaleros*: testamenteiros.

fiestas de Sancta Maria. Entre os objetos citados está uma "casula", que bem pode ser aquela que figura na cantiga 73:

COMO SANTA MARIA TORNOU A CASULA BRANCA QUE
TINGIU O VINNO VERMELLO.
(C.73; 1-2)

O milagre teria se passado em *Chiusa de San Michele*, abadia beneditina próxima a Turim. Vemos que a fonte do milagre teria, justamente, vindo de uma coleção escrita de milagres, se nos fiarmos no que está no 4º verso, *com' escrit' achei*. Aliás, essas expressões, que mencionam || a fonte escrita ou oral do milagre, aparecem freqüentemente nas narrativas.

Outra relíquia é mencionada no texto mesmo da cantiga 18 (To-16). Trata-se de uma das duas toucas que teriam sido milagrosamente tecidas pelos próprios *babous*, ou os bichos-da-seda, cumprindo eles mesmos uma promessa feita a Santa Maria pela mulher que os criava. A touca é mencionada no último verso, onde se lê que D. Afonso a conservava na sua capela, exibindo-a para a edificação dos incrédulos:

Poren don Affons' el Rei
na ssa capela
trage, per quant' apres' ei,
end' a mais bela,
que faz nas festas sacar
por toller eregia
dos que na Virgen dultar
van per sa gran folia.

(C. 18; 80-87)

Há ainda uma citação mais abrangente feita na cantiga 257, que trata as relíquias do Rei em seu conjunto como lemos no título-ementa: *COMO SANTA MARIA GUARDOU SAS RELICAS QUE SE NON DANASSEN ENTR' OUTRAS*

MUITAS QUE SE DANARON. A cantiga menciona o afastamento do Rei da cidade de Sevilha, o que se deu entre os anos de 1268 e 1279, período em que esteve em Castela. Ao retornar, encontra suas relíquias danificadas, com exceção das marianas. As duas últimas estrofes explicam o milagre e atestam o amor do Rei, que dá louvores a Jesus Cristo, "Sennor dos Sennores", por ter conservado as relíquias da Virgem, "a Sennor das Sennores":

Toda-las outras relicas achou mal danadas
e as arcas en que seyan mal desbaratadas;
mais as de Santa Maria eran ben guardadas,
ca o dano das sas cousas mui ben se sacude.

(Refrão)

Quand' aquesto viu el Rey Don Affonso, loores
deu grandes a Jhesu-Cristo, Sennor dos sennores;
e ouve des i da Virgen tan grandes amores,
que cuido que o coraçon nunca ende mude.

(Refrão)

(C. 257; 20-23, 25-28)

O 2º testamento faz menção, entre aquelas relíquias, a

una tabla grande hestoriada en que ha muchas imagenes de marfil, fechos e hestoria de fechos de Sancta Maria que la ponga cada sabado sobre el altar de Sancta Maria a la misa.

(*apud* PEÑA, 1999, p.212)

Essa *tabla* nos assinala uma possível forma de registro de milagres, com imagens e com as histórias de tais milagres. Algumas das relíquias listadas são presentes de nobres, como o rei Luís de França e a *reina da Inglaterra, nuestra hermana* (Afonso X *apud* PEÑA, *op. cit.*, p. 212), mostrando que os milagres, enquanto fonte mítica para as cantigas, eram mesmo um manancial que atravessava toda a Europa. Algumas das relíquias são livros, e, entre eles, é lícito supor que haja narrativas de milagres, sobretudo aqueles que o Rei pede *que los den a la iglesia*

mayor de Sancta Maria de Sevilla, o a la iglesia de Murcia (Afonso X *apud* PEÑA, *op. cit.*, p. 213).

É muito importante mencionar a presença das CSM no 2º testamento:

Otro si mandamos, que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria.
(*Id. ibid.*, p. 213).

Vê-se, diante de tal desejo, que o livro era realmente caro ao Monarca. Intensificando essa conclusão, seguem-se advertências àqueles que quiserem dar outro destino aos livros das *cantigas*:

E si aquel que lo nuestro herdare con derecho e por nos, quisere haber estos libros de los Cantares de Sancta Maria, mandamos que faga por ende bien et algo a la iglesia onde los tomare porque los haya con merced e sin pecado (*Íd ibid*, p. 213).

Se o testamento mostra o grande apreço aos livros das CSM e a forte devoção que eles implicam, algo ainda mais complexo sobre essa relação com aqueles livros, enquanto objeto, tem seu registro na cantiga 209, que traz o seguinte título-ementa:

COMO EL REY DON AFFONSO DE CASTELA ADOEÇEU EN BITORIA E OUV' HÛA DOOR TAN GRANDE QUE COIDARON QUE MORRESSE ENDE, E POSERON-LLE DE SUSO O LIVRO DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA, E FOI GUARIDO.

(C, 209; 1-4)⁶

Vimos que, na cantiga 73, a menção à possível fonte daquele milagre foi feita na 1ª pessoa. Nessa cantiga, que é uma história em que o beneficiário é o próprio D. Afonso, essa 1ª pessoa parece ser muito mais que uma mera marca ou complemento

⁶ O Rei esteve em Vitoria entre agosto de 1276 e março de 1277 (*Cf.* METTMANN, vol. II, p.259)

para um verso. O tema do refrão nos lembra que comete grande erro e grande injustiça àquele que nega os bens que recebe de Deus:

*Muito faz grand' erro, e en torto jaz,
a Deus quen lle nega o ben que lle faz.*

(C. 209; 5-6)

Os maiores estudiosos da obra afonsina vêem essa cantiga como uma daquelas cantigas cuja autoria é do próprio Rei Sábio. Ao observarmos suas estrofes iniciais, isso nos parece bem plausível. Na primeira temos uma continuação daquele tema do refrão. Alí podemos ver que, na primeira pessoa, o autor volta àquele tema, ao dizer que não cometeria tal injustiça, já que reconhece o bem que recebeu de Santa Maria, a quem sempre amou e que louvára-La é para ele, mais do que qualquer coisa, o maior prazer. Segue-se outra estrofe, na qual ele se pergunta como não deveria sentir prazer em louvar Seus feitos, já que Ela lhe vale nos sofrimentos, tira suas dores e concede-lhe muitas outras bênçãos:

*Mas en este torto per ren non jarei
que non cont' o ben que del recebud' ei
per ssa Madre Virgen, a que sempr' amei,
e de a loar mais d'outra ren me praz.
Muito faz grand' erro, e en torto jaz...*

*E, como non devo aver gran sabor
en loar os feitos daquesta Sennor
que me val nas coitas e tolle door
e faz-m' outras mercees muitas assaz?
Muito faz grand' erro, e en torto jaz...*

(C. 209; 7-16)

Após essas duas estrofes de extensão temática, inicia-se a narração do acontecido. Nas estrofes 3 e 4 o Rei conta que lhe aconteceu estar em Vitória doente de forma tal que todos cuidavam que ele morreria ali mesmo e não tinham boas

expectativas. Prossegue contando que sentiu uma dor tamanha que pensou que era mortal e que gritava "valei-me, Santa Maria; por vossa virtude desfazei esse mal":

Poren vos direi o que passou per mi,
 jazend' en Bitoira enfermo assi
 que todos cuidavan que morress' ali
 e non atendian de mi bon solaz.
Muito faz grand' erro, e en torto jaz...

Ca hũa door me fillou [y] atal
 que eu ben cuidava que era mortal,
 e braadava: «Santa Maria, val,
 e por ta vertud' aqeste mal desfaz.»
Muito faz grand' erro, e en torto jaz...

(Cantiga 209 - v. 17-26)

A narrativa prossegue e D. Afonso, ao ver que os médicos ou seus tratamentos de nada adiantavam, ordena que ponham sobre ele o livro das **Cantigas de Santa Maria**, o que leva à cura do mal que sentia. Nessa cantiga, a narração é feita diretamente do ponto de vista do beneficiário, que a conta ele próprio. Talvez não haja qualquer outro exemplo como esse no conjunto das CSM. Aqui, coincide a voz do narrador com a voz do próprio personagem beneficiário e, queremos crer, com a voz do próprio poeta. Há, portanto, fortes indícios de que essa cantiga seja uma composição de D. Afonso. Nesse sentido, cabe comentar que a discussão da autoria tem envolvido pesquisadores desde que os estudos das CSM tiveram início. Ainda que a cantiga 209 tenha sido citada aqui como demonstrativo da devoção afonsina, esperamos que, no desenvolvimento do presente trabalho, possamos melhor discutir a questão da autoria.

Até aqui esperamos ter deixado claro que a devoção mariana, mais que a consequência de todo o processo que procuramos descrever, é parte das crenças

personais e do investimento espiritual de D. Afonso X. Essa é a idéia inicial necessária para que entendamos o que envolve o surgimento de um projeto votivo pessoal do Rei: cem *cantares de loor de Sancta Maria*. Essa investigação leva em conta que os cem cantares iniciais, constitutivos de To, e que correspondem a esse desejo votivo, devem ter tido uma atenção especial do Rei. Para isso concorrem, a nosso ver, muitos elementos nelas presentes. Ao descermos aos detalhes e às marcas que encontramos nesses cantares e ao compará-los com aqueles das outras centenas, supomos encontrar diferenciações qualitativas. E a autoria das cantigas, em função disso, acha-se incluída nesse processo de discussão. Mesmo que saibamos, como se verá, que "autor", naquele período, não corresponde ao que nossa época entende dessa palavra, a busca dessas diferenças poderá, segundo pensamos, trazer algum ganho para os estudos das CSM e da própria obra de D. Afonso, seja ela a de *autor* literário, seja ela a de importante agente intelectual da cultura ocidental.

Impõe-se, pelo que até aqui se apresentou, a suposição de que as CSM são um projeto votivo autêntico, isso é, parte verdadeiramente da fé do proponente. Ainda que isso não transforme D. Afonso na única voz autoral da obra, tem um peso significativo quando se pensa nesse projeto inicial, qual seja, compor cem cantigas de louvor a Virgem, narrando seus milagres, assim como ganha realce pelo que nos ficou desse primeiro projeto. Faz sentido supor que essas cem cantigas iniciais, sendo um projeto de cultivo artístico do Monarca mas certamente também um marco de sua fé, fariam dele um artesão mais cuidadoso. Foi realmente cuidadoso, como se verá, tanto para traçar os principais marcos da obra, a divisão entre as cantigas de louvor e as de

milagre, as temáticas que estariam dispostas pelo conjunto, a escolha de seus assuntos, assim como para compor alguns dos poemas e melodias e orientar a composição de outras. Devemos reconhecer que após essa primeira centena votiva intensificaram-se os problemas do monarca em relação às suas campanhas, à sua corte, fatos que ocasionaram inclusive as desavenças que teve com seu primogênito Sancho. É lícito supor que as demais centenas o zelo específico do Rei pela composição pudesse não ter o mesmo tipo de apuro das primeiras cantigas, resultando mesmo na modificação de métodos e comportamentos poéticos. Procuraremos buscar elementos que dimensionem a diferenciação que aqui sugerimos.

1.3 – O repertório mítico das *Cantigas de Santa Maria*.

Trataremos da escolha do repertório mítico das CSM, à maneira daquilo que vemos na **Poética** de Aristóteles. Nesse sentido, cabe salientar que Aristóteles é sobejamente citado nos livros produzidos no *scriptorium* de Toledo, sob a orientação de D. Afonso, e que foi também ali que os livros do Estagirita ganharam as traduções que nos permitiram conhecê-lo nos dias de hoje. Como nos diz Le Goff (1999, p.18), "na época de Santo Tomás de Aquino e de Siger, o filósofo por excelência, isto é, filósofo com "F" maiúsculo, era Aristóteles". Ao lermos a abertura do **Lapidário**, vemos que o Rei de Leão e Castela parecia pensar o mesmo, pois ali se diz que *Aristóteles fué más complido de los otros filósofos, e el que más naturalmente mostró todas las cosas por razón verdadera, et las fizo entender complidamente segund son* (apud PEÑA, 1999, p. 175). Voltando à **Poética**: no que se refere ao mito, o Estagirita

não advogava a criação senão como o arranjo dos fatos, a forma conseqüente como se produz a ação segundo um todo. Segundo ele (edição brasileira de 1973) "O mito é a imitação de ações; e por mito entendo a composição dos atos; é a construção dos fatos"(p.448). Trama e intriga têm sido nomes usados para traduzir a noção que temos da palavra *mythos*. O arranjo de fatos e ações é a obra do poeta, que lida com os mitos, não necessariamente como o criador das histórias sobre as quais opera sua arte.

As narrativas de milagres são, em relação ao que se vê na **Poética**, os mitos que servirão ao trabalho do poeta. Nunca é demais lembrar que tais narrativas muitas vezes vieram do próprio universo mítico pagão. Elvira FIDALGO (2002, p.34) pondera que

non debemos pensar que unicamente as colleccions himnódicas marianas son a fonte das CSM. Moitos dos libros que o rei puido ter consultados non só poden ser alleos ó culto marial, senón que poden proceder incluso de campos apartados do tema relixioso, como a cultura clásica pagá, ou as culturas orientais.

Como dissemos, mitos pagãos tornaram-se cristãos, muitas vezes pela troca de protagonistas ou de contextos. Mesmo a convivência entre universos míticos diferentes acontecia. Parece ser o caso da cantiga 108, que figura como a terceira do apêndice de To. Vemos ali Merlin, ele mesmo um personagem lendário arturiano, tido como filho do diabo e de uma virgem.⁷ Naquela cantiga, Merlin defende a Virgem contra um

⁷ Dwayne E. CARPENTER, no seu artigo **A Sorcerer defends the Virgin: Merlin in the Cantigas de Santa Maria** (Bulletin of Cantigueiros, no 5. Kentucky: University of Kentucky. 1993, p. 7.) acrescenta esta nota, que aqui traduzo: "Por volta de 1200, Robert de Boron compôs, em versos, uma vívida narrativa de como teria nascido Merlin de um demônio e de uma mulher virtuosa. Tudo o que ficou desse texto é um fragmento do seu 504^o verso. Mais tarde, Robert compôs uma longa narrativa em prosa, *Merlin* (Gaston Paris und Jacob Ulrich, Ed., *Merlin: roman en prose du XIII siècle, Société des Anciens Textes Français, 2 Vols.* [Paris: Firmin Didot, 1886; repr., New York: Johnson, 1965] O verso e a versão em prosa, precedidos de um estudo codicológico e lingüístico, aparece em Alexandre Micha, *Merlin: roman du XIII siècle, Textes Littéraires Français* (Geneve: Droz, 1979). O clássico tratado sobre o Merlin na literatura medieval é de Paul Zumthor, *Merlin le prophète: un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans* (Lausanne: n/p/, 1943; repr., Geneve: Slatkine, 1973).

judeu que não a reconhecia como a mãe de Deus, fazendo com que o mago rogue a Santa Maria que inverta para trás o rosto do futuro bebê do seu oponente. Dwayne E. CARPENTER (1993), em seu artigo “A Sorcerer defends the Virgin: Merlin in the Cantigas de Santa Maria”, lembra-nos que essa era uma típica *disputatio* entre doutores cristãos e judeus na Idade Média. A questão partia da pergunta acerca da razão por que Deus deveria tornar-se homem e da ponderação de que isso não seria razoável, do ponto de vista filosófico, já que as premissas ligadas à natureza de Deus - unidade, incorporeidade, imutabilidade - não encontrariam razão na sua encarnação. Os doutores judeus repudiavam a falta de base racional para o entendimento de uma trindade que poderia ser também humana. Tal ponderação excluiria, logicamente, tanto a encarnação como a sua efetivação através da Virgem, Santa Maria.

Sabemos que as histórias e as lendas do Rei Arthur também representam a confluência entre heranças pagãs e cristãs. O cristianismo transformou as relações entre a humanidade e o divino, podendo-se dizer que representava, por isso, o novo. O Merlin como defensor da Virgem não só representa aquela confluência como o faz dentro de uma simbologia também ambivalente. Como mago, pretende punir o judeu, rogando para que seu rebento, ou seja, aquilo que para ele representaria o novo, nasça com a cabeça voltada para trás, o que, simbolicamente, pode ser entendido como a renúncia a ver o que está adiante, a enxergar o novo. Nas duas últimas estrofes o narrador nos conta que Deus fez nascer o menino com o rosto para trás, tal como Lhe rogara o Merlin, citado na antonomásia *fillo de Sathanas*, que com isso queria a

vergonha do pai, chamado *Cayphas*, anteriormente incrédulo com relação ao que dissera seu oponente. Assim, lê-se do menino

Que o rostro lle tornar
 fez Deus o deant' atras,
 como lle fora rogar
 o fillo de Sathanas
 por en vergonna deitar
 a seu padre Cayphas,
 que ant' o non criya. (C. 108; 70-76)

Em seguida, por tudo isso, o pai quis matar a criança logo que nasceu, mas Merlin o protegeu e fez dele, depois de crescido, um instrumento para a conversão dos judeus. É o que vemos na estrofe conclusiva:

Poren seu padre matar
 o quis logo que naceu;
 mas Merlin o fez guardar,
 que o mui ben entendeu,
 e polos judeus tirar
 de seu erro, pois creceu,
 con el os convertia. (C.108; 78-84)

A cantiga 108 nos serve para mostrar a questão das diferentes origens dos mitos que se configuraram em milagres e das mesclas que entre eles foram processadas. Além disso, um milagre, enquanto dado mitológico, é fomentador do imaginário, inserindo-se, por isso, na arte de contar e na da elaboração poética.

Não é intenção direta desta pesquisa averiguar o panorama mitológico dos milagres que temos nas CSM, ainda que o exemplo de Merlin mostre um interessante aspecto desse panorama e que outros possam ser encontrados. A questão da origem dos milagres interessa aqui na medida em que ela nos dá conta do processo de formação do *cancioneiro* afonsino. E importa dizer que, inicialmente, as cantigas

trazem uma maioria de milagres conhecidos em toda a Europa e, aos poucos, vê-se que os novos *mythos* vão mostrando não só maior proximidade com o universo territorial, mas acerca-se da própria vida do Rei. Nesse sentido, vemos, por exemplo, que a cantiga 209 nos traz D. Afonso enfermo, curado pelo próprio livro das CSM; que, na 279, o *trobador* pede a misericórdia da Virgem para suas aflições, e que na 354, para que Ela lhe salve um animalzinho de sua estima, uma *donezya*. Temos ainda, tal como foram contemplados, importantes locais de romaria como Salas, Vila-Sirga ou Montserrat, além de Santa Maria do Porto e sua igreja, cuja peregrinação passa a existir após a conquista de Cádiz por D. Afonso, razão por que ele procura promovê-la, com um número significativo de cantigas.⁸

Nosso foco inicial, no entanto, será a primeira centena, assim entendida a partir da numeração que temos em To. É notório que a escolha de seu repertório de milagres corrobora a visão de que o cuidado no tratamento desse conjunto é de um apuro específico, interessado em plasmar no projeto uma grande intensidade votiva associada a uma não menor qualidade poética. A seleção privilegia, para isso, os milagres mais conhecidos na Europa desse período, que tiveram projeção dentro da Idade Média, tal como ocorrera na Antigüidade com as mais famosas histórias gregas do Olimpo. Os cenários e a procedência são, segundo METTMANN (1986, p.11), o que distingue as várias fases das narrativas, sendo que, na primeira centena, estariam os *milagros marianos divulgados por todo el occidente cristiano*.

⁸ São 24 as Cantigas de Santa Maria do Porto: 328, 356, 357, 358, 359, 364, 366, 367, 368, 371, 372, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 385, 389, 391, 392, 393, 398. É o mais numeroso conjunto no que diz respeito a um local de milagres em todo o *cancioneiro*.

Para que entendamos a relevância dos milagres contemplados no livro dos *cen cantares*, temos que entender por quais vias eles se tornaram sua matéria. Assim, como nos mostra Elvira FIDALGO (2002, p.39), a divulgação dos milagres de Santa Maria começa pelas coleções mariais latinas, das quais nos ficaram a **Hildefonsus-Murieldus**, de origem italiana; a dos **Catro Elementos**, de origem inglesa; a **Toledo-Samstag**, também de origem inglesa e que contém milagres muito antigos. Posteriormente, elas irão se misturar a outras, formando diversos livros em latim, dos quais se destaca o **Liber de miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae**, que se atribui a Pothon, frade beneditino do século XII, também chamada de **Coleção Pez**. A Biblioteca Nacional de Madrid mantém os códices *BNM 110* e *Philips Ms 25142*, sendo que esse último contém versos feitos por Berceo. O *Códice Thott* também é rimado por Berceo e tem correspondência de assunto e estilo com o *Philips Ms 25142*. Há grande possibilidade de terem sido consultados por D. Afonso, posto estarem os códices em Espanha. Há a recompilação do ano de 1133, **De Miraculis beatae virginis Mariae**, de Gualterius de Cluny, que afirma ter ouvido os milagres diretamente de Gaufrido, bispo de Chartres. O **Liber Mariae** de Gil de Zamora, traz milagres coincidentes com os das CSM (*Ídem*, p.39-40). Zamora foi professor de música de Sancho, primogênito de D. Afonso e, em relação às CSM é, como lembra METTMANN (1986,p.11), *quien pudo ayudar en el acarreo de los temas delas Cantigas*.

Elvira FIDALGO (2002) cita ainda outras compilações e recompilações importantes como as de Guillermo de Malmesbury (+ 1147), que teria sido fonte para

outras coleções inglesas posteriores. Os **Dialogus miraculorum** de Cesaréo de Heisterbach (1180-1240) são um dos maiores acervos, e a autora galega nos diz que poderia facilmente ter sido acessado pelo Rei de Castela. Livros de cunho enciclopédico, como o **Speculum historiale**, de Vincent de Beauvais (1190-1264) trazem milagres marianos, e é sabido que havia uma cópia dele no *scriptorium* afonsino. A crônica magna **Legenda aurea**, do dominicano Giacopo da Varazze, era também muito conhecida, além dos sermões de Jacques de Vitry (+1240) e de Etienne de Bourbon, que citam milagres de Maria como exemplos (Cf. FIDALGO, 2002, p.40-41). Tal como Beauvais, a **Primeira cronica general** também menciona o milagre no qual Santa Maria faz ver e ouvir ao surdo-mudo de Toledo, contado na cantiga 69 (To-54). Ponce de Minerva é citado como sendo a fonte, e METTMANN o referenda também para as cantigas 105, 125, 231 e 407, que têm, em To, os números 81, 97, Ap. IV e Ap, XII*, respectivamente. Há também as coleções locais, e dentre elas se destacaria a de Soissons (*Seixon*), certamente originária do **Libellus de miraculis beatae mariae virginis in urbe suesionensis**, de 1128, cujo autor é Hugo Farsitus, companheiro de São Bernardo de Claraval, o *Doctor Marianus*.

Por versarem milagres conhecidos, as coleções em línguas vernáculas como as de Adgar, Gonçalo de Berceo e Gautier de Coincy comungam vários deles. "Milagres de Adgar" foi como ficou conhecida a coleção da qual METTMANN (1986, p.10) nos recorda ser

la más antigua colección de leyendas marianas en una lengua vernácula son 38 milagros del clérigo londinense Adgar, que escribe en dialecto anglo-normando (último decenio del siglo XII)".

Berceo escreveu os **Milagros de Nuestra Señora** e Coincy, prior de Vic-sur-Aisne, os **Miracles de Nostre Dame**. Os milagres da carta de Teophilo e do judeuzinho que o pai atirara ao fogo, que são os das cantigas 3 e 4, assim numeradas tanto em To como em E e T, constituem assuntos comuns aos cancioneiros de Adgar, de Berceo e de Coincy. Na obra afonsina eles são consecutivos e se localizam no seu início. A cantiga 25, que é a 38^a em To, é o terceiro e último exemplo comum aos três cancioneiros e trata da imagem de Santa Maria que fala em testemunho entre um cristão e um judeu. A aparição da Virgem a Santo Ildefonso (*Santo Alfonso*), na cantiga 2, que vimos aqui, também está presente nos repertórios de Berceo e Coincy. Fica Claro, então, que os milagres mais famosos estão concentrados nessa primeira centena e que tal concentração será tanto maior quanto mais próximo estivermos do início, entre as primeiras cinquenta, por exemplo. Evidentemente que tal centena deve ser entendida pela numeração de To. Na primeira metade da centena, excluindo-se as cantigas de louvor 1, 10, 20, 30, 40 e 50, as restantes, que são de milagre, somam 46, sendo que os assuntos de 30 delas podem ser encontrados em pelo menos um dos outros três cancioneiros. Já na segunda metade, sob as mesmas condições, elas somam 24. O primeiro milagre cujo assunto não está presente em qualquer um dos três cancioneiros aparece apenas na 22^a cantiga.

Os números apresentados mostram claramente que a primeira centena contemplou, no aspecto mítico, as grandes histórias dos milagres de Santa Maria que corriam pela Europa. Em termos de quantidade, METTMANN (1986, p.10) dá idéia da dimensão da obra do Rei Sábio ao nos lembrar que

las Cantigas de Santa Maria se distinguen, sin embargo, en varios aspectos de las colecciones mencionadas. En primer lugar por su dimensión, por el número de milagros, 356, frente a 26 en Berceo, 38 en Adgar, 59 en Gautier.

Mas ao observarmos o primeiro **Livro das Cantigas de Santa Maria** (Cf. Cant. 209), com suas cem cantigas, vemos que ele tem 18 milagres em comum com Berceo, 14 com Adgar e 49 com Coincy. A grande concentração de milagres conhecidos nessa centena, projetada por D. Afonso, é um forte indício em favor da hipótese do seu valor votivo e poético. E a valoração poética aqui deve ser dimensionada por sua relação com os preceitos aristotélicos, em particular no tratamento mítico. Além da observação desses milagres em relação aos outros cancioneiros, chama a atenção o grande número de milagres em comum com Coincy, abarcando quase toda a produção do francês. Isso poderia ser visto apenas como um dado quantitativo, mas as relações que ligam os dois cancioneiros são de maior monta. A grande maioria dos estudiosos aponta Coincy como a mais importante das fontes da primeira centena das CSM. Por outras razões além da coincidência entre os milagres. METTMANN (1986, p.10) diz mesmo que

no solamente les ha servido de modelo en el caso particular de varias cantigas, sino es muy probable que haya sugerido el plan general de la colección alfonsina, pues también Gautier mezcla cantigas de milagro con otras de loor, y en algunos manuscritos de los Miracles no faltan ni miniaturas ni melodias.

Até na concepção geral do livro há procedimentos semelhantes, como aquele em que se destinam as cantigas de louvor para as dezenas. Mas as relações entre os dois cancioneiros, uma vez aprofundadas, irá revelar que, de acordo com FIDALGO (2002, p.47), que

o influxo directo dos textos franceses é especialmente evidente, por conter particulares detalles da narración que o rei só puido coller emprestados de Gautier, porque non existían nas versións latinas anteriores a eles (FIDALGO, 2002, p. 47).

Gautier, portanto, imprimira às suas narrativas, para além das fontes, modificações que foram seguidas por D. Afonso. Seja pelo aspecto da formação do repertório mítico das CSM de que aqui tratamos, seja pelas questões de todo este capítulo e mesmo de todo este estudo, consideramos muito importante a citação que a estudiosa galega Elvira FIDALGO (2002, p.47) faz de Walter METTMANN (1991), quando ele diz que as relações mais fortes entre D. Afonso e Gautier podem ser sentidas

no códice To, que contém as composições mais antigas que são refundições de milagres contados por Gautier de Conci. Este último foi a fonte mais importante para a primeira centena dos poemas afonsinos. E podemos também supor terem sido os Miracles de la Sainte Vierge do poeta francês que impulsionaram Afonso X a emprender uma obra similar. Dado que seguramente não era grande o número de pessoas do séquito real que possuía bons conhecimentos da língua francesa, não é despropositado afirmar que as cantigas cuja fonte são os Miracles tenham sido escritas pelo mesmo poeta.

É importante constatar que, à maneira da poética antiga, o repertório mítico servia ao poeta para o exercício de sua arte e que essa começaria justamente por essa escolha. Como vimos, na Idade Média os milagres eram os correlatos aos mitos da antigüidade, no sentido poético. Se o projeto devocional do qual partiu o Rei possuía uma concepção poética clássica, fica claro que os primeiros *cen cantares* são aqueles que receberam uma mais cuidadosa escolha de milagres, de seus *mythos*. |Se é o mesmo pensamento que norteará a construção das narrativas, os ritmos da versificação

e o uso das formas para a fraseologia e a música, deverá ser entre as cem primeiras Cantigas, registradas em To, que encontraremos maior apuro no tratamento de seus milagres no exercício da arte de trovar. Deixaremos essa investigação mais detalhada para outro momento e procuraremos discutir o provável projeto votivo inicial CSM.

1.4 - As grandes linhas de construção do *Livro das Cantigas*.

Fica cada vez mais evidente, partindo da discussão da constituição mítica até a presença de Coincy no cancionero afonsino, a importância de considerarmos a primeira centena como fundamental para o entendimento de uma presença autoral do próprio Rei dentro das CSM.

Sabe-se que compor cem cantigas em louvor da Virgem é o primeiro projeto de D. Afonso, que acabou por resultar no total das CSM. Ao se observar essa primeira centena, constata-se que ela possui marcas que servem para nos dar uma dimensão do trabalho de D. Afonso, na qualidade de autor, mesmo que ainda não possamos falar da composição específica desta ou daquela cantiga. Dentro das primeiras cem cantigas há marcas notórias que dão conta de uma organicidade que se pode atribuir ao Rei. Nisso acredita, entre outros, Jesus MONTOYA MARTINEZ, que no seu indispensável **Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X** (1999) cita Valeria BERTOLUCCI (1989), que reconhece como

giustamente famosa, e da tempo nota agli studiosi di letteratura miracolística, la splendida organicità della raccolta Alfonsina, la nitida simmetria delle sua articolazioni, che è possibile cogliere forse con maggior chiarezza proprio nelle piú ridotte

dimensioni della redazione toledana (BERTOLUCCI, 1989 *apud* MARTINEZ MONTOYA, 1999, p.23).

Devemos, pois, partir da idéia de que esse projeto, uma vez concebido como tal, possui marcas que são evidências da concepção de um mentor. Assim, para uma maior compreensão da autoria nos é dado partir da existência desse mentor e dos reflexos de sua ação na própria organização do cancionero e de seus marcos mais evidentes. Tal ação é diretamente relacionável a um intelectual formado pelas artes do *trivium* e do *quadrivium*; que, como astrólogo e alquimista, plasmou seu imaginário numa intensa simbologia relacional, estudou a retórica e a poética grega e latina, além de ter convivido, na corte de seu pai, com trovadores e jograis. A observação da própria construção dos códices torna-se a primeira constatação da mão atenta de um mentor com tal bagagem cultural. E D. Afonso, mais que qualquer outro em seu tempo, reúne essas características. Joseph SNOW, defensor da autoria afonsina, nos diz que

Alfonso ideó, diseñó el plan general de construcción, y embelleció com algunas trovas personales, las Cantigas de Santa Maria. Concibió el proyecto, le dio vida arquitectónica, forma y sentido, y un fondo narrativo muy original (SNOW, *apud* FIDALGO, 2002, p. 63.).

A primeira marca visível é a de se destinar as cantigas de louvor às dezenas. Nunca é demais lembrar a simbologia dos números que são relacionáveis a Santa Maria. O número 10, importante na simbologia medieval como sendo aquele que representa a totalidade, era, como nos reporta Elvira FIDALGO (2002, p.70), a *cifra perfeita que é asignada á divindade*. Relaciona-se, ainda, com o rosário e *aluda á 'Rosa Mytica' con que se invoca á Virxe na ladaíña, por eso non é casual que a*

cantiga 10 comence por 'rosa das rosas'... Além disso, 100 é o quadrado de 10 e o número do projeto primeiro, no que se refere aos seus *cantares*. Ao número 10 liga-se também o 5, que é o número do casamento entre céu ou princípio celeste (3) e da terra (a mãe) ou princípio terrestre (2).⁹ Por isso, Aquela que é advogada dos homens e que intercede por eles junto a Jesus Cristo, Santa Maria, tem o 5 como o seu número. Ela é a via terrestre de e para Deus pelo seu Filho, Jesus. O número 5 é também a metade de 10. É o centro entre aqueles números que são as unidades, ou seja, entre 1 e 9. O nome de Maria tem 5 letras, o que é o tema da cantiga 70 (To-80). Além disso, após a conclusão da centena, tal como vemos em To, temos 10 cantigas, 5 para as *Festas de Maria* e 5 para as *Festas de JesuCristo*. Nos códices E, T e F, que são entendidos como continuação de To, vê-se que as composições mais extensas são numeradas de forma a terem final em 5.¹⁰

Mas existem ainda outras marcas que têm de ser observadas a partir de seus temas e motivos, ainda que também sejam numéricas. Observando-se a abertura e a conclusão do projeto de *cen cantares*, temos que o *Prólogo B* e a *Petiçon* emolduram as cantigas propriamente numeradas. Entre esses limites, estão as cantigas 1 e 422, respectivamente a primeira e a centésima, em To, que na edição de METTMANN, são as de números 1 e 422. Além dessas, cabe mencionar a 403, que é a de número 50 em To, e que, por estar no centro da centena, mantém, como se verá, relações temáticas com as outras. Não é por acaso que omitimos aqui o chamado "Prólogo A". Essa

⁹ Cf. CHEVALIER, Jean / CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos** (1990, p. 241-245).

¹⁰ O princípio de colocar-se as cantigas mais extensas nas cantigas de unidade 5, adotado principalmente em T e E, não foi seguido de forma regular.

composição, na verdade, muito se distingue das cantigas que a sucedem e, falando dela, Elvira FIDALGO (2002, p. 52), nos recorda que

a primeira composición é a coñecida como Intitulatio (ou Prólogo A), cantiga sen música, que presenta ó autor do proxecto adornado de todos os seus títulos; dá noticia dun proxecto acabado (fez cen cantares e sões, v.25) e identifica á súa destinataria (fez a onrr'a e loor / Da Virgen Santa Maria, vv.20-21). Esta composición (...) vai seguida do índice das cantigas.

Nesse sentido, basta conferir os prólogos de praticamente todos os *libros* afonsinos do *scriptorium* para vermos que as mesmas palavras abrem cada um deles, como é o caso da **General e grand estoria**, escrito em 1ª pessoa:

Onde por todas estas cosas yo don Alfonsso, por la gracia de Dios rey de Castiella, de Toledo, de Leon, de Murcia, de Jahen, e del Algarbe, fijo del muy noble rey don Fernando e dela muy noble reyna donna Beatriz, despues que oue fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias delos fechos antiguos, escogi dellos los mas uerdaderos e los meiores que y sope (in: PEÑA, 1990, p.69).

Encontramos outros textos introdutórios como esse, na verdade praticamente idênticos, seja no **Lapidário** ou nos testamentos. Trata-se, pois, de uma declaração da autoria real pelo menos no que diz respeito à escolha e aproveitamento de matérias (*estorias*) recolhidas (*ayuntadas*) a seu mando. Joseph O'CALLAGHAN, em seu artigo *Image and Reality: The King Creates His Kingdom* (1990, p. 16), chama a tal preâmbulo *the royal intitulation*. Importantes constatações surgem daí: a de que as *cantigas* efetivamente começam no *Prólogo B* e também a de que ele é o verdadeiro *prólogo*. O chamado *Prólogo A* figuraria no códice como *Intitulatio*, tal como ele foi chamado por FIDALGO, que nos chama a atenção para o fato de que ele precede o índice. Ora, isso é um indício de que o *Prólogo A*, não sendo efetivamente uma

cantiga como as demais, parece ter sido colocado para abrir a obra e dizer de sua autoria. A série das cantigas efetivas, ou seja, aquelas que respondem formalmente por essa designação, começa depois do índice. O "Prólogo A" refere-se à composição das cantigas no passado, como algo que foi realizado. Além disso, esse suposto "Prólogo" não se presta àquelas funções estritas que claramente norteiam o projeto, ou seja, as de *louvar* a Virgem e de contar seus *milagres*. Trata, sim, de descrever o que vem a ser o livro, de dar conta de seu conteúdo e de seu autor. As cantigas, por sua vez, começam no Prólogo B e têm na *Petiçon* uma conclusão.

Pela relação que mostram ter entre si, o Prólogo B e a *Petiçon* seriam, portanto e inicialmente, marcos observáveis e que podemos apontar. No prólogo B o trovador abre o cancionero e se põe individualmente diante da Virgem, munido de sua arte, com a qual pretende honrá-la; na *Petiçon*, apresenta-se novamente sozinho, diante daquela que inspirara sua devoção, tendo em mãos a obra que prometera, rogando por sua interseção, sendo o prêmio almejado o expurgo dos seus pecados. Joseph SNOW, referido por FIDALGO (2002, p.63), propõe que vejamos D. Afonso dentro de dois pontos de vista, a saber: "como o trovador que louva sua dama e como o pecador prostrado diante da Virgem" (*apud* FIDALGO, 2002, p.63). O trovador do *Prólogo B* e o pecador da *Petiçon* se aliam a essa idéia.

O *Prólogo B* se inicia com uma consideração sobre o *trobar*, a arte que promoverá a realização do seu projeto votivo, e menciona também Santa Maria, o objeto de sua devoção. Esse é o início do livro e, em relação a ele, o *Prólogo B* funciona como um tema geral, da mesma forma que o refrão traz uma *razon* (ou tema)

e é a introdução de uma cantiga de milagre. Assim sendo, o trovador começa por apresentar o conhecimento (*trobar*) que tornará possível a realização do projeto:

Porque trobar é cousa en que jaz
entendimento, poren queno faz
á-o d'aver e de razon assaz,
per que entenda e sábia dizer
o que entend' e de dizer lle praz,
ca ben trobar assi s'á de ffazer.

(Prólogo B; 1-6)

Uma vez apresentadas as considerações sobre a arte que permitirá ao *trobador* “dizer / o que entenda” tendo efetivamente assuntos a dizer, a segunda estrofe surge com o agente que pretende realizar a obra; surge o 'eu' que, munido de tal razão, diz:

E macar eu estas duas non ey
com' eu querria, pero provarei
a mostrar ende un pouco que sei,
confiand' en Deus, ond' o saber ven;
ca per ele tenno que poderei
mostrar do que quero algua ren.

(Prólogo B; v. 7-12)

Mesmo humilde, o trovador sabe que detém uma capacidade, e, como é típico da humildade intelectual cristã da Idade Média, o saber, o bom e o bem vêm de Deus. O trovador, uma vez dispostas as razões de sua arte e as vontades do seu querer, põe-se diante do que quer e, claro, diante do fato de que *quer o querer* de Maria:

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 seu

Trobador e que queira meu trobar
reçeber, (...) (Prólogo B;13-20)

Seu saber vem de Deus, e o querer é o de Maria. Esse querer norteia, desde então, o que dela ele rogar:

Onde lle rogo, se ela quiser,
 que lle praza do que dela disser
 en meus cantares e, se ll'aprouguer,
 que me dé gualardon com' ela dá
 aos que ama; e queno souber,
 por ela mais de grado trobará.

(Prólogo B; 37- 42)

A primeira cantiga parece corroborar algo do espírito do *Prólogo B*, quando o trovador passa a cantar a sua dama e quer o seu prazer, e assim parece acontecer na medida em que trata do prazeres de Maria, ou ainda, dos *VII GOYOS QUE OUVES DE SEU FILLO* (C. 1; 2). Esses sete *gozos* seriam a anunciação, o nascimento, a visita dos Santos Reis, a ressurreição, a ascensão, a vinda do Espírito Santo e a assunção. Vejamos a primeira estrofe:

Des oge mais quer' eu trobar
 pola Sennor onrrada,
 en que Deus quis carne fillar
 bêeyta e sagrada,
 por nos dar gran soldada
 no seu reyno e nos erdar
 por seus de sa masnada
 de vida perlongada,
 sen avermos pois a passar
 per mort' outra vegada.

(C. 1; 3-12)

Vemos que há a reafirmação do propósito do trovador, apresentado no *Prólogo B*, que é o de “trobar pola Sennor onrrada”. A primeira estrofe da primeira cantiga é uma abertura temática, à maneira de um refrão, como vimos no *Prólogo B*. Ali se retorna ao trovador e ao seu querer, mas vemos também uma menção indireta ao

“gualardon”, ao prêmio ou recompensa pretendido, dado a partir das qualidades e das ações de Santa Maria, louvadas pelo trovador. Nunca é demais lembrar que a estrofe tem 10 versos,¹¹ provavelmente contemplando o prazer e a plenitude desses 7 gozos de Maria, sendo sete, como dissemos, também o número da perfeição quando é resultado de fases ou estágios, o que parece se adequar ao tema tratado.

Em relação ao projeto afonsino, vemos que a cantiga de n.o 403 (que é n.o 50 em To, portanto marco central da centena) trata do oposto ou do contraponto aos *gozos* de Maria, que seriam os seus *pesares*, como se lê no seu título-ementa: ESTA .L^a. É DOS SETE PESARES QUE VIU SANTA MARIA DO SEU FILO (C. 403; 1).¹² A fuga do Egito, a ausência de Jesus por três dias, a sua prisão, a *via crucis*, a crucificação, o sepultamento após o descenso da cruz e a separação quando da subida do Filho aos céus seriam, segundo a composição, os sete pesares. Eis a primeira estrofe:

Aver non poderia
lagrimas que chorasse
quantas chorar querria,
se m'ante non nenbrasse
como Santa Maria
viu con que lle pessasse
do Fillo que avia
ante que a levasse.

(C. 403; 2-9)

¹¹ Interessante notar que a cantiga no 400, feita bem depois do projeto dos *cen cantares* e, ao que parece, como uma nova conclusão, parece tentar equiparar-se à cantiga 1, pois possui também 10 versos com as mesmas dimensões.

¹² Essa cantiga não está presente em qualquer outro códice, mas somente em To. A numeração em 403 é, portanto, uma atribuição de Mettmann na sua edição crítica.

Tal como na primeira cantiga, o trovador aqui também se faz presente e, nesse caso, numa atitude de compaixão tamanha que não pode verter lágrimas o suficiente para tais dores. Também aqui se manifesta um querer, e um querer profundo, que é o de sentir a dor que Ela sentira. Nesse contraponto, se no início ele queria o querer de Santa Maria, num movimento de total entrega ao que Ela desejasse, aqui, diante dos pesares, pretende sentir a dor dela e numa proporção tamanha que suas lágrimas não são capazes de atingir tal sofrimento. Trata-se de uma maneira enfática de reportar as dimensões dessa dor e de seu compromisso com Santa Maria.

Resta-nos observar os marcos conclusivos, isto é, as cantigas 422 e 401, a *Petiçon*, que em To são 100 e 101, respectivamente. Se, em relação às cantigas iniciais - o *Prólogo B* e a primeira- pensarmos nos contextos que foram apresentados e nas suas interligações, temos que relacionar a elas a 422, a 100^a cantiga em To. Elas constituem-se nos limites da centena do projeto afonsino, o que faz com que tenham uma proximidade temática, como se verá. Nesse sentido, a 100^a cantiga relaciona-se com a *Petiçon*. Ambas tratam da expiação dos pecados, das culpas, do dia do juízo e, sobretudo, da humanidade e suas relações de prazer e dor. Tais *goyos* e *pesares* são significativos na medida em que eles enfatizam a dimensão humana da Virgem, que será cara à refinada retórica utilizada nas súplicas e nos arrependimentos.

Na cantiga 422 (To 100), vemos que tanto os gozos como os pesares de Maria aparecem citados. Manuel Pedro FERREIRA, em seu artigo *The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidences* (1994, p. 59), diz que a cantiga 100 de α / To is, *exceptionally, not a loor but a litany on the joys and sorrows of*

Mary. Conforme nos mostram as estrofes da cantiga n.º 1, que se referem à anunciação e à concepção:

E poren quero começar
 como foy saudada
 de Gabriel, u lle chamar
 foy: «Benaventurada
 Virgen, de Deus amada:
 do que o mund' á de salvar
 ficas ora prennada;
 e demais ta cunnada
 Elisabeth, que foi dultar,
 é end' envergonnada».

E demais quero-ll' enmentar
 como chegou canssada
 a Beleem e foy pousar
 no portal da entrada,
 u paryu sen tardada
 Jesu-Crist', e foy-o deytar,
 como moller menguada,
 u deytan a cevada,
 no presev', e apousentar
 ontre bestias d'arada.

(C. 1; 14-32)

O tema central do poema 422 (To-100) é o juízo final. O expediente usado pelo poeta para que Maria rogue por nós a seu Filho com suficiente intensidade para a remissão dos nossos pecados é, justamente, que Ela lembre a Jesus a Sua própria humanidade, que advém d'Ela, pois que por meio d'Ela se encarnou. Por isso, de forma indireta, necessariamente Ela terá de lembrar a Ele a Sua encarnação e a Sua concepção o que, não se pode esquecer, foram também *goyos* que Maria teve d'Ele. Assim, o poeta diz que o dia do juízo será quando Ele vier na carne que tomou de sua Mãe, para julgar o mundo com o poder de seu Pai. Quando Ele parecer a todos

ensandecido ou irado, Ela deve recordar-Lhe como foi n'Ela concebido e n'Ela encerrado:

U verrá na carne que quis fillar de ty, Madre,
joyga-lo mundo cono poder de seu Padre.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill'essa ora.

E u el a todos parecerá mui sannudo,
enton fas-ll' enmente de como foi concebudo.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora.

E en aquel dia, quand' ele for mais irado,
fais-lle tu emente com' en ti foi enserrado.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill'essa ora.
(C. 422; 4-12)

A cantiga 403 (To-50) também tem liames com a 422 (To -100). Para que possamos vê-los, podemos tomar como exemplo a passagem que conta o quarto "pesar" da Virgem, a *via crucis*, ao ver o seu belo Filho levar a cruz pesada, ferido e açoitado, tendo sua barba amarfanhada, e a turba a cuspir-lhe e apupá-lo. Quanto ao quinto "pesar", diz respeito à crucificação de Cristo, na qual Lhe deram vinagre e fel para beber, deitavam sortes sacrílegas sobre suas vestes e tanto fizeram que O levaram à morte, com o que tiveram prazer:

Do quarto foi coitada
u seu Fillo velido
viu levar a pesada
cruz, e el mal ferido
d'açoutes e messada
a barva e cospido,
e a gent' assuada
sobr' el en apelido.

O quinto pesar forte
foi quando o poseron
na cruz e por conorte
azed' e fel lle deron;
sobre seus panos sorte

deitaron e fezeron
 per que chegou. a morte,
 onde prazer ouveron. (C.403; 34-49)

Se, na cantiga 422 (To-100), o poeta roga a Maria que interceda por nós junto a seu Filho no dia do juízo, lembrando-Lhe sua humanidade e se, como vimos, a humanidade de ambos inclui os *goyos* que Ela viveu por seu Filho, certamente inclui também os seus *pesares*. A passagem anterior, retirada da cantiga 403 (To-50), que trata dos pesares de Maria, é lembrada na 422 (To-100) pelo poeta, ao suplicar à Virgem que, quando seu Filho vier muito forte e retumbante nos julgar, que Ela diga a Ele o que sofrera quando foi ferido pelos açoites. E, na seqüência, quando, no dia do juízo, cada um de nós trazer escrito na fronte o que fizemos, que Ela Lhe diga o quanto sofreu quando O puseram na cruz, pregaram as Suas mãos, deram-Lhe o fel e o vinagre para beber e O feriram com a lança..

Além de rememorar a crucificação, o poeta roga que Maria lembre a Seu Filho o que fo para Ela o sepultamento:

U verrá do çeo são mui fort' e rogado,
 di-ll' o que soffriste u d'açoutes foi ferido.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora.

U terrán escrito nas frontes quanto fezeron,
 di-ll' o que soffriste quand' o ena cruz poseron.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora.

E quando ss' iguaren montes [e] vales e chãos,
 di-ll' o que sentiste u lle pregaron as mãos.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora.

E u o sol craro tornar mui negro de medo,
 di-ll' o que sentiste u beveu fel e azedo.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora.

E du o mar grande perderá sa semellança,

di-ll' o que soffriste u lle deron cona lança.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora.

E u as estrelas caeren do firmamento,
 di-ll' o que sentiste u [foi] posto no monumento.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora.

(C. 422; 34-51)

Em suma, a cantiga n.º 1 apresenta os sete "gozos" ou prazeres de Maria, enquanto a 403 (T_o-50) apresenta os seus sete "pesares" ou dores. Na 422 (T_o-100), o trovador pede que a Virgem rogue por todos nós no dia do juízo, conclamando, para isso, a própria humanidade de Jesus, que recebeu d'Ela mesma, Santa Maria. Nesse sentido, sua intercessão por nós é mais do que atender as nossas súplicas. Seus *goyos* e *pesares*, vividos por Jesus, são marcos de sua humanidade e devem ser lembrados a Ele em favor de nós. Acreditamos que essa relação apontada entre as cantigas 1, 403 e 422 (ou seja, 1, 50 e 100 em T_o, respectivamente e, por conseguinte, também assim numeradas no livro dos "cen cantares") é, *de per si*, um ato lúcido e voluntário de composição daquele livro, indicando a presença de um mentor consciente - o próprio D. Afonso ?-, que deu a tais marcos características indicativas de seu projeto devocional. Emoldurando-os, temos, no início do livro, o *Prólogo B*, no qual o trovador se põe individualmente diante da sua *dama*, Maria, munido de sua arte para honrá-La; e, no fim, o seu correlato, a *Petiçon*, que o apresenta novamente sozinho, diante Daquela que inspirara seu amor e sua devoção, tendo já, em mãos, a obra que prometera e reclamando d'Ela o prêmio ("galardon") antes pretendido.

Na *Petiçon*, o Rei se apresenta lembrando passagens da sua vida, que são em verdade os seus *quereres*, colocados em composição com os seus *pesares*. Uma vez

que rogou, na cantiga 422 (To 100) pela humanidade de Maria e de seu Filho no dia do juízo, nesse limite final, volta-se sozinho à sua própria expiação. Com isso nos fornece também um resumo pessoal de sua trajetória, uma "autobiografia espiritual", valendo-me da expressão que Joseph SNOW (1987b, p.107) cunhou, quem sabe tendo em mente cantigas como essa. Nela temos a apresentação de *coitas*, ou seja, daquilo que representou sofrimento para o Rei, um verdadeiro "rosário" onde expõe suas lutas mais intensas. Estão aí presentes as questões e os conflitos que envolvem a sua fé, em especial a tensão entre as três religiões monoteístas, coexistentes, então, na Península, como podemos ver nesta passagem:

e que en este mundo | queira que os encreus
 mouros destruyr possa, | que son dos Filisteus,
 com' a seus eemigos | destruyu Machabeus
 Judas, que foi gran tempo | cabdelo dos judeus.

(C. 401;18-21)

Sabemos que, em relação aos mouros, a luta do soberano de Castela foi além das questões relativas a fé, representando os últimos passos da retomada cristã da Península Ibérica. Administrar tantos conflitos após tais campanhas empreendidas o leva a pedir forças à Virgem e a seu Filho para derrotar os mouros, seja em terra de Ultramar, Jerusalém, seja na Espanha:

(...)

e que contra os mouros, | que terra d'Ultramar
 teen e en Espanna gran | part' a meu pesar,
 me dé poder e força | pera os en deitar.

(C. 401; 29-31)

Já em relação à sua vida na corte, devemos nos lembrar que D. Afonso enfrentou a revolta dos nobres, em 1272, liderada pelo seu irmão, Felipe, além de

outras dissensões que acabariam por destituí-lo do trono e ver, contra ele, seu filho Sancho, que assumiria o reinado. Parece certo que esse último episódio não teria ainda ocorrido à época da *Petiçon*, mas com ele podemos dimensionar quão grandes eram os problemas existentes entre o Rei e sua corte. Ainda que não mencione especificamente, em sua coletânea, tais conflitos ou seus agentes, vemos que apresenta na cantiga o seu desgosto por inúmeras outras aflições, indisposições, intrigas e ressentimentos, que ensejam pedidos de proteção, e das queixas que guardam certa semelhança com o que vemos nas suas cantigas de escárnio e mesmo em outras das CSM, em especial a de número 300.¹³ As estrofes IV e V da cantiga 401 bem o demonstram. Na quarta estrofe, ele pede a Santa Maria que rogue ao Filho que lhe dê poder contra seus inimigos, mas também pede pelo bom convívio com os amigos e pela prevalência da justiça entre seu povo. Na quinta estrofe, seu rogo é para que, enquanto viver, pratique o bem, para que ele e os bons sempre tenham o amor de Maria e de seu Filho e para que reine em nome d'Ele, protegido dos falsos, dos traidores e maus conselheiros:

Outros rogos sen estes | te quer' ora fazer:
 que rogues a teu Fillo | que me faça viver,
 per que servi-lo possa, | e que me dé poder
 contra seus eemigos | e lles faça perder
 o que teen forçado, | que non deven aver,
 e me guarde de morte | per ocajon prender,
 e que de meus amigos | veja senpre prazer,
 e que possa mias gentes | en justiça teer,
 e que senpre ben sábia | enpregar meu aver,
 que os que mio fillaren | mio sábian gradeçer.

¹³ Mas que lles dé galardões/ ben quaes eles merecen,/ porque me tan mal gradecen/ meus cantares e meus sões (...)
 E ar aja piadade /de como perdi meus dias/ carreiras buscand' e vias /por dar aver e herdade /u verdad' e /lealdade /per ren nunca puid' achar,/ mais maldad' e /falssidade,/ con que me cuidan matar (Cant. 300; 50-53; 61-70).

E ainda te rogo | Virgen, bõa Sennor,
 que rogues a teu Fillo | que, mentr' eu aqui for
 en este mundo, queira | que faça o mellor,
 per que del e dos bõos | sempr' aja seu amor;
 e, pois Rey me fez, queira | que reyn' a seu sabor,
 e de mi e dos reynos | seja el guardador,
 que me deu e dar pode | quando ll' en prazer for;
 e que el me deffenda | de fals' e traedor,
 e outrossi me guarde | de mal consellador
 e d'ome que mal serve | e é mui pedidor.

(C.401; 32-51)

Tal como nas estrofes apresentadas, o suplicante prossegue pedindo a guarda de Maria contra os pecados, que, por sinal, são tratados genericamente. Assim, pede contra os mal agradecidos, os que não retribuem o bem que lhes fazem, os que erram sem se envergonhar, os que querem ajuizar sem ponderar, ou aconselhar sem comedimento:

E pois ei começado, | Sennor, de te pedir
 merçees que me gães, | se o Deus por ben vir,
 roga-lle que me guarde | de quen non quer graçir
 algo que ll' ome faça | neno ar quer servir,
 outrossi de quen busca | razon pera falir,
 non avendo vergonna | d'errar nen de mentir,
 e [de] quen dá juyzio | seno ben departir
 nen outro gran consello | sen ant' i comedir,
 e d'ome mui falido que | outro quer cousir,
 e d'ome que mal joga | e quer muito riir.

(C. 401; 52-61)

A estrofe VII, da mesma forma que a anterior, continua o rol dos pecados dos quais quer se defender o suplicante, praticados por supostos pecadores. São mencionados, então, os que se vangloriam de feitos que não fizeram, os mesquinhos, os que fazem pouco e muito alardeiam; os trapaceiro, os delatores, os que falam sempre em lealdade, mas são desleais. A respeito desses pecados, que sujeitam a

natureza humana, fica-nos a suspeita de devem ter sido escolhidos na medida de tudo que o Rei enfrentou nas querelas de sua vida palaciana. A estrofe VII, abaixo transcrita, reforça essa idéia:

Outrossi por mi roga, | Virgen do bon talan,
 que me guard' o teu Fillo | daquel que adaman
 mostra sempr' en seus feitos, | e daqueles que dan
 pouco por gran vileza | e vergonna non an,
 e por pouco serviço | mostran que grand' affan
 prenden u quer que vaan, | pero longe non vam;
 outrossi que me guardes | d'ome torp' alvardan,
 e d'ome que assaca, | que é peor que can,
 e dos que lealdade | non preçan quant' un pan,
 pero que sempr' en ela | muito faland' estan.

(C. 401; 62-71)

Nas estrofes finais, da mesma cantiga 401, D. Afonso volta a se mostrar, trazendo para si os vetores dos bens espirituais e terrenos que pede, e rogando a Mria que o impeça de cometer pecados tais como os que antes arrolara e combatera. Na estrofe VIII, ele pede para si mesmo "siso", afim de que não caia em pecado mortal e não tema o fogo do inferno. Além disso, pede-Lhe que o defenda daqueles que são desleais:

E ainda te rogo | Sennor espiritual,
 que rogues a teu Fillo | que el me dé atal
 siso, per que non caia | en pecado mortal,
 e que non aja medo | do gran fog' infernal,
 e me guarde meu corpo | d'ocajon e de mal
 e d'amig' encuberto, | que a gran coita fal,
 e de quen ten en pouco | de seer desleal,
 e daquel que se preça | muit' e mui pouco val,
 e de quen en seus feitos | sempr' é descomunal.

(C. 401; 72-80)

Antes que prossigamos na análise das estrofes seguintes, cabe comentar também que o autor constrói sua súplica, por quase toda a cantiga, com o verbo "rogar", usado na

figura do *dobre*. Assim, o Rei "roga" a Santa Maria que "rogue" por ele a Jesus, procedimento esse que se repete em várias estrofes:

(...) rogo-te que a Deus,
 teu Fillo, por mi rogues (...)
 (C. 401; 13-14- grifos acresc.)

E al te rog' ainda | que lle queyras rogar
 (...)
 (C. 401; 22, - grifos acresc.)

Outros rogos sen estes | ti quer' ora fazer:
 que rogues a teu Fillo | (...)
 (C. 401; 32-34- grifos acresc.)

E ainda te rogo | Virgen, bõa Sennor,
 que rogues a teu Fillo (...)
 (C. 401; 42-43- grifos acresc.)

Na penúltima estrofe, ele se confessa, assumindo pecados como os que vira nos outros, mas que agora recaem sobre si próprio: que ele mesmo possa proteger-se do pecado, dos erros e que seja capaz de fazer o bem, usando melhor aquilo que possa doar ao próximo. Vê-se aqui uma grande sofisticação poética no uso do *dobre*, que fora antes usado com o verbo "rogar", e que aqui recai sobre outros verbos, relacionados com o resgate daqueles erros dos quais o Rei quer se defender:

poren te rog' e peço, | pois que teu Fillo Rey
 me fez, que del me gães | siso, que mester ey,
 con que me guardar possa | do que me non guardey,
 Per que d'oj' adeante | non erre com' errey
 nen meu aver enpregue | tam mal com' enpreguey
 en algus logares, | segundo que eu sey,
 perdend' el e meu tempo | e aos que o dey;
 mas des oi mais me guarda, | e guardado serey.
 (C. 401; 84-91- grifos acresc.)

Uma vez que caminhamos até aqui na observação da *Petiçon*, acreditamos que ela traz um trabalho poético-retórico semelhante ao que temos em algumas das

cantigas de milagre, nas quais os episódios são divididos em passos e elementos que acabam por formar simetrias ou, ao menos, dividem a cantiga em partes semelhantes e correlatas. Nessa cantiga, as estrofes II e III, que vimos anteriormente, tratam de assuntos diretamente ligados ao Rei, para os quais ele mesmo pede força para enfrentar, tanto a questão religiosa que o situa contra os mouros ou os judeus, como a questão política, para vencer aqueles nas batalhas pela Reconquista. A chamada "parte central" começa com a estrofe IV, que trata de inimigos e de amigos que, ainda que genéricos, são ligados diretamente às expectativas do suplicante. As outras estrofes que complementam essa parte, a V, a VI e a VII, trazem uma amostragem de pecados e pecadores sob seus diversos tipos, tratados também de forma genérica. As estrofes VIII e IX parecem guardar algo de comum com aquelas iniciais, II e III: ambas se voltam aos problemas do próprio Rei, considerando nas primeiras suas lutas, e, nas últimas, os seus pecados.

A forma de distribuição daqueles conteúdos pelas estrofes promove, assim, uma simetria que divide a cantiga: de um lado aquilo que é mais *real*, posto que são tratadas coisas e combates acontecidos; de outro o que é *ideal*, que poderia ser resumido como os pecados humanos e sua superação. Há também, por isso, um trajeto daquilo que é real ao que é ideal, e os últimos passos aproximam D. Afonso e Santa Maria, nas estrofes derradeiras. Outro deslocamento interessante se dá sobre o tema dos pecados, a princípio mostrados na generalidade dos outros, ou ainda, de todos os homens, e que depois recaem sobre a pessoa do suplicante. Poderíamos visualizar assim a distribuição que foi descrita:

I	II / III	IV / V	VI / VII	VIII / IX	X
A Obra do trovador	contendas pessoais: (judeus) mouros	Amigos e inimigos; Fazer o bom e o justo	Pecados e pecadores; Evitar o mal e o erro	contendas pessoais: os próprios pecados e os de outrem	O Prêmio da Virgem
real			ideal		

Importante, para todas as considerações anteriores e as que trataram da distribuição das estrofes em partes correlatas, está a relação entre as estrofes inicial e final, pontos limites que emolduram o conjunto de estrofes. A primeira estrofe serve ao poeta para a apresentação do seu projeto completo, que reclama um prêmio. Na conclusão da *Petiçon*, vemos que o Rei pediu, primeiro, que Jesus lhe conceda que vá ao paraíso e que veja Santa Maria; e, depois, que o acuda aqui na terra em suas aflições, o que seria já um bom prêmio:

Tantas son as merçees, | Sennor, que en ti á,
que porende te rogo | que rogues o que dá
seu ben aos que ama, | ca sey ca o fará
se o tu por ben vires, | que me dé o que ja
lle pedi muitas vezes; | que quando for alá
no parayso, veja | a ti sempr' e acá
mi acorra en mias coitas | por ti, e averá
me bon galardón dado; | e sempre fiará
en ti quen souber esto | e mais te servirá
por quanto me feziste | de ben, e t'amará.

(C. 401; 84-91)

Não se pode deixar de ver aqui um paralelo com o Prólogo B. Isso fica mais claro ao observarmos também a sua última estrofe.

Onde lle rogo, se ela quiser,
que lle praza do que dela disser
en meus cantares e, se ll'aprouguer,
que me dé gualardon com' ela dá
aos que ama; e queno souber,
por ela mais de grado trobará.

(Prólogo B; 37- 42)

Se no *Prólogo* o poeta manifesta seu desejo de ser o trovador de Santa Maria, na *Petiçon* ele se dirige diretamente a ela. A ligação entre essas cantigas muito se acentua quando vista a partir da última estrofe de ambas, onde temos a menção ao “galardon” que pretende o trovador. No *Prólogo* ele promete sua obra pelo prêmio e na *Petiçon*, uma vez que ele a compusera e que tantas coisas já vivera, apresenta o que quer por: estar com sua Dama no paraíso e contar com seu socorro enquanto viver. Cabe comentar o interessante recurso poético de que o trovador lança mão e que demonstra a ligação entre essas duas cantigas. As estrofes do *Prólogo* possuem o padrão rímico a/a/a/b/a/b, que terá realizações diferentes para cada uma das rimas, sendo que na última estrofe temos "-er"/"-er"/"-er"/"-á"/"-er"/"-á". Os dez versos da *Petiçon* possuem uma mesma rima, que será diferente em cada estrofe. Justamente na última delas encontramos a final "-á", a mesma que termina o *Prólogo*. Vemos, verso a verso, que o que é mencionado no *Prólogo* reaparece de forma semelhante na *Petiçon*:

(...)
que me dé gualardon com' ela dá
aos que ama; e queno souber,
por ela mais de grado trobará.

(Prólogo B; 40- 42 - grifos acresc.)

(...), e averá
me bon galardon dado; | e sempre fiará
en ti quen souber esto | e mais te servirá
por quanto me feziste | de ben , e t'amará.

(C.401;84-91 - grifos acresc.)

Chama a atenção a diferença entre os últimos versos de ambas. Se o prêmio que pretendia, a princípio, passava pela conquista do amor d'Ela através do bem *trovar*, verbo com que termina o *Prólogo*, já na *Petiçon*, tendo composto a obra ele se torna o exemplo para os que querem ser premiados, e que, para isso, se dispõem a assumir, como ele, o serviço amoroso da Virgem.

Resta comentar algumas relações numéricas entre o *Prólogo B* e a *Petiçon*. As estrofes do *Prólogo B* possuem 5 versos. Como se sabe, é o número de Santa Maria, e é a metade de 10, número da perfeição. Já a *Petiçon* traz 10 estrofes de 10 versos, perfazendo a centena, que é o número de cantigas prometido e motivação para essa *Petiçon*, através da qual o trovador reclama seu prêmio. As estrofes do *Prólogo* eram, por sua vez, 7, que é o número da perfeição, alcançada por fases ou estágios, que serão então seguidos pelo trovador, desde aí, até concluir sua obra. Cada hemistíquio dos versos da *Petiçon* possui 7 sílabas, e 7 é também o número de versos das estrofes do *Prólogo B*. Os versos desse prólogo podem, segundo a contagem que adotamos, ter 11 sílabas, se considerarmos o final tônico como uma sílaba dupla. Caso contrário, estariam ali 10 sílabas por verso, o que nos parece resultado de uma contagem anacrônica.¹⁴

Vimos, a partir da análise dos marcos que estabelecemos no primeiro livro das **Cantigas de Santa Maria**, nas relações entre seu início, seu meio e seu fim, que uma operação poética coerente parece mesmo definir os *cen cantares* iniciais como um projeto pensado e trabalhado, que, uma vez concluído, se estendeu, no sentido da criação de outros poemas, como atestam os códices E, T e F. Mais do que isso, o tratamento poético destinado a tal projeto mostrou-se de uma sutileza que bem pode,

¹⁴ Foi A. F. Castilho quem introduziu o modelo francês de contagem, aquele que não incluía a átona final dos versos graves. Sua proposição seguia uma inclinação romântica, de origem francesa, que quebrava a tradição da lírica portuguesa. Desde a poesia trovadoresca usava-se o modelo que poderíamos chamar de castelhano, que conta as sílabas integralmente nos versos graves e considera as tônicas finais dos versos agudos como duplas, como bem descreve SAID ALI no seu livro **Versificação Portuguesa** (1949), cuja 2ª edição saiu em 1999. Said Ali polemiza as idéias preconizadas por Castilho e remonta ao período dos cancioneiros para comprovar sua tese.

como já dissemos, ser obra de uma mente versada nas *artes* que dão conta de tal refinamento, para quais o Rei sábio certamente era capacitado. No entanto, ainda que isso possa ser um indício da autoria afonsina, é necessário averiguarmos o problema do autor a partindo do olhar medieval, certamente diverso daquele que temos hoje. é o que procuraremos fazer no ítem seguinte.

1.5 – Elementos para uma investigação do problema da autoria nas *Cantigas de Santa Maria*.

A questão da autoria das CSM sempre gerou inúmeras controvérsias, tornando-se recorrente nos diversos trabalhos daqueles que estudam a obra afonsina. De antemão se pode dizer que essa busca da autoria tem importância relativa, uma vez que a concepção de autor na Idade Média não era a mesma que a da era moderna, quando aparece calcada na individualidade. Por isso é necessário, inicialmente, que pensemos no conceito de autor segundo o que dele se sabe na Antigüidade e na Idade Média. Podemos começar pela lembrança da poética desses períodos, da qual tratamos neste capítulo quando propusemos a relação existente entre o mito grego e o milagre cristão, histórias nas quais não interessava o autor, senão o trabalho poético que era feito sobre os temas respectivos. A compreensão do conceito de autor na Idade Média merece um aprofundamento ainda maior. Para isso, vamos nos reportar a MARTINEZ MONTOYA (1999), quando nos recorda que *la profunda religiosidad de la Edad Media ilumina conceptos e atitudes* (p.52). Discorrendo sobre a autoria ou a possibilidade de um autor das CSM, o estudioso espanhol trata do autor medieval numa relação semelhante àquela que envolve as composições do Antigo e do Novo

Testamentos, os quais seriam da autoria de Deus, ainda que pelo registro de outros. O mesmo paralelo se estabelecia com relação às tábuas das lei, ditadas a Moisés. Aqueles que se encarregaram da transmissão dessa Palavra, em qualquer instância, estariam inspirados pelo Espírito Santo, e a autoria transitaria entre a menção, que era humana, e o saber, que vinha de Deus.¹⁵ Essas noções que estão presentes, de maneiras diversas, tanto na teologia patrística quanto na escolástica. Tal era a norma que regia essa *ars dictaminis*, onde se via

el 'dictar' medieval como operacion inteligente... donde unos empleados que poseen el arte del dictado, es decir, de redactar, según las reglas, el material, la idea propuesta por el gobernante (CURTIUS. E., apud MARTINEZ MONTOYA, 1999, P.50).

Assim, o soberano ditava a um redator o que pensava, e também suas propostas e diligências; do mesmo modo projetava realizações diversas e as mandava fazer por outras mãos. Seria a tarefa do autor o conceber a idéia, o ditar-lhe a factibilidade, o apresentar um plano para a sua produção e o coordenar a execução do projeto. Nesse sentido, parece-nos, não há como desconhecer que D. Afonso é, desde já, um verdadeiro autor. Pode ser que a difícil tarefa de considerar e provar o Rei como autor, dentro de uma personificação que esteja marcada nas estrofes e nos versos dessa ou daquela cantiga, não seja mesmo cabível. Isso representa um tipo de satisfação que está mais ligada ao nosso tempo do que daquele em que D. Afonso viveu. No entanto, pode ser que a diferenciação entre partes do conjunto das cantigas guarde essa

¹⁵ D. Afonso reitera essa idéia no *Prólogo B* (v. 12), como visto anteriormente, assim como em outras de suas obras, como teremos chance de constatar.

possibilidade, senão de encontrarmos um autor, a de revelarmos aspectos mais apurados da riqueza poética trabalhada nas CSM.

Creemos que D. Afonso pode, segundo os conceitos de sua própria época, ser apontado como autor das CSM. E sobre as atividades que envolveram o exercício dessa autoria, tanto METTMANN (1986) como Jesús MARTINEZ MONTOYA (1999) citam os dez anos de permanência, na corte de D. Afonso, de Guiraut Requier (1254-1292), trovador que também compôs cantigas de louvor a Santa Maria. Dele ficaram relatos que dão conta de que na corte de Castela de então *se estaba colectando con un critério riguroso las Cantigas de Santa Maria, el cancionero marial más copioso de toda la história* (in MARTINEZ MONTOYA, 1999, p.21). Pelos relatos que fez Requier, sabe-se também que *desde comienzos de su reinado, Alfonso había iniciado una labor de promoción poética sin precedentes* (Id. Ibid.). Sabemos que o pensamento enciclopédico de D. Afonso está por trás da produção do *scriptorium* de Toledo, como também é fácil imaginar que ele também geria as atividades poéticas de sua corte. É o que talvez nos deixam entrever, por exemplo, as iluminuras do códice "dos músicos" (E), que registram, em detalhes, tanto os inúmeros instrumentos como os próprios executantes que, ao que parece, formavam o grupo musical afonsino. Pode-se ver ali, tanto pela roupa como pela própria tez, que os músicos eram mulheres e homens, e que havia os de origem árabe e judaica.¹⁶ Quase se pode dizer que cada um daqueles músicos foi retratado não de forma genérica, mas tinha um modelo real. É certo que as atividades do *scriptorium* atestam o grande mentor que foi D. Afonso. E

se ele o foi também das atividades culturais de sua corte, aquelas figuras parecem vindas diretamente do seu tempo e lugar, como testemunho do referido *labor de promoción poética sin precedentes* ao qual se referiu Requier. É sabido que a convivência do Rei de Leão e Castela com as artes poéticas é anterior ao seu reinado, como nos lembra MARTINEZ MONTOYA (1999) ao dizer que D. Afonso

había vivido una intensa vida cortesana en los tiempos de su padre, quien, como se dice en el Septenario, unfanábase de "omnes de corte que ssabian bien de trobar e cantar, e de joglares que sopiessen bien tocar estrumentos" (p.21).

Diante da reconhecida qualidade intelectual de D. Afonso, versado que era nas artes do *trivium* e do *quadrivium*, do seu gosto por jogos, do seu interesse generalizado pela cultura, é possível imaginar que mantivesse também músicos, trovadores ou jograis que realizassem audições musicais sob seu mando e, quem sabe, sob sua direção. Na segunda das **Sete partidas**, encontramos um tópico que trata do passatempo *palaciego*, onde se coloca a importância de *ouvir cantares e sonos de estrumentos* (in MARTINEZ MONTOYA, 1999, p. 21). Quem sabe não poderíamos imaginar o Rei também como compositor ou até como instrumentista nas apresentações musicais em sua corte?

A responsabilidade pelas práticas culturais não era somente uma determinação legal a ser disseminada dentro do reino. Pelo que se pode depreender da documentação da época, sobre o próprio Rei deveria recair uma significativa parte dessa responsabilidade. Na *Partida segunda*, Título V, Lei XVI, a ementa nos diz: *Como el*

¹⁶ A cantiga 120 de E, por exemplo, vem encabeçada por uma iluminura onde vemos dois alaudistas, um dos quais trajando turbante e roupa característica árabe.

Rey debe seer acucioso en aprender leer, et de los saberes lo que pudiere (in: PEÑA, 1999, p. 126) A seqüência do texto aprofunda o teor desses dizeres, citando reis prototípicos como Salomão e David, assim como o importante intelectual medieval Boécio. Assim, ainda segundo aquela mesma *Partida*, Boécio,

que fue muy sábio caballero, dixo que non conviene tanto a otro home como a rey de saber los buenos saberes, porque la sabidoria es muy provechosa a su gente, com que por ella han de ser mantenidos con derecho, ca sin dubda nunguna tan grant cosa como esta non la podrie ningunt home cumplir, a menos de buen entendimento et de grant sabidoria. (Id. Ibid).

Em vista desse compromisso de cunho jurídico com o saber e a arte, manifesto nas **Sete Partidas**, lembramo-nos daquele Rei-filósofo do qual Platão trata na *República*. O século XIII, tal como diz Elvira FIDALGO (2002, p.34) citando LE GOFF, *é o século enciclopédico por excelência*. Nesse sentido, o resgate promovido pelo próprio *scriptorium* de Toledo traz idéias e práticas advindas da Antigüidade Grega que certamente eram caras ao Rei Sábio. Não seria incorreto dizer que D. Afonso, mais que qualquer outro, procurou ser o Rei-filósofo. Por isso, não é de se espantar a passagem seguinte, que traz uma mirada tipicamente platônica, e onde inferimos uma importante relação entre seu enunciado e o que dele está manifesto nas

Cantigas de Santa Maria:

onde el rey depreciasse de aprender los saberes, despreciaria a Dios de quien vienen todos, segunt dixo el rey Solmon, que todos los saberes vienen de Dios et con el son siempre, et aun despreciaria a si mesmo; ca pois que por el saber quiso Dios que se estremase el entendimiento de los homes de las otras animalias (in: PEÑA, *op. cit.*, 126).

Tais palavras nos trazem à mente um trecho do *Prólogo B*;

E macar eu estas duas non ey
 com' eu querria, pero provarei
 a mostrar ende un pouco que sei,
confiand' en Deus, ond' o saber ven;
 ca per ele tenno que poderei
 mostrar do que quero alga ren.

(Prólogo B; 7-12 - grifos acresc.)

Podemos dizer, então, que a procura do saber e do conhecimento se vê contemplada de forma evidente nos livros de D. Afonso e o envolve de maneira inquestionável, o que a literatura deixada pelo *scriptorium* comprova sobejamente. Em se tratando das atividades poéticas, resta indagar se o Monarca, além de as inspirar e dirigir, também atuava, como lírico, como compositor ou como instrumentista.

De qualquer forma, podemos inferir que D. Afonso constituiu-se no mentor das atividades culturais do seu reino e, segundo os conceitos que vimos anteriormente, era o autor dos livros que mandava fazer. Nas muitas publicações que tratam do tema da autoria nas CSM, das quais podemos citar autores da monta de Solalinde, Mettmann, Martínez Montoya, Parkinson, Snow, Keller, Fidalgo ou Peña, sempre deparamos com julgamentos que conferem com a seguinte citação, tirada da *General Estoria*:

El rey faze un libro, non porque el escriua con sus manos, mas por que compone las razones del, e las emienda, et yegua, e enderesça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escriue las qui el manda, pero dizimos por esta razon que el rey faze el libro (General Estoria in MARTINEZ MONTOYA, 1999, p.47).

Essa passagem nos remete àquela relação entre Deus e os que foram seus veículos na constituição do Antigo e do Novo Testamentos. Para que o Rei fizesse um livro era preciso que ele constituísse uma equipe de colaboradores. A *ars dictaminis* implica colaboradores capacitados. Se Deus é o mentor das Escrituras,

se valió de hombres elegidos, que usaban de todas sus facultades e talentos; de este modo, obrando Dios en ellos y por ellos, con los verdaderos autores, pusieron por escrito todo y sólo lo que Dios queria" (Idem, p.52-3).

Essa passagem é tirada da versão espanhola do *Comentário a la constitución Dei Verbum*, publicado após o Concílio Vaticano II (1965), que MARTINEZ MONTOYA cita para melhor aclarar a questão do autor medieval, não esquecendo de mencionar que o mesmo teor dessas palavras é reeditado nos diversos concílios e nos *Statuta Ecclesiae*, o que quer dizer, inclusive, que manteve e ainda mantém a sua vigência. Do ponto de vista literário, consideramos importante também quando o notável espanhol cita Pierre Le Gentil, que escreveu em suas reflexões sobre a criação literária na Idade Média que

Il est clair que l'homme médiéval ne songe pas à s'émanciper des tutelles qui s'exercent sur lui, Il ne sort pas de son monde et réagit à l'unisson de la collectivité qui l'entoure. Au sein d'une société féodale et chrétienne, il respecte l'ordre établi, comme il obéit à la révélation qui détermine sa foi"(Idem, p.53).

Tudo isso nos ajuda a perceber que não haveria uma pretensão de autoria localizada no autor enquanto indivíduo. E o homem medieval se via inscrito em um universo cujos limites não teriam, no que diz respeito ao reconhecimento individual, qualquer grande implicação. Se pensarmos isso em relação ao contexto das CSM, até por ser uma obra votiva, teríamos de voltar nossa mirada para a fé que moveu sua composição, para a relação autoral de D. Afonso com seus colaboradores e para as funções que cada uma dessas parcelas teve naquele produto.

O certo é que pensamos no autor D. Afonso, segundo as características aqui apontadas, quando nos reportamos às análises apresentadas anteriormente, do *Prólogo*

B, das cantigas 1, 403 (To -50), 422 (To -100) e 401 (To -101), conhecida como *Petiçon*. Tais análises diziam respeito à concepção do livro dos *cen cantares*, sendo aquelas cantigas, que são as do início, do meio e do fim, marcos importantes, cujas significativas relações procuramos demonstrar. Nunca é demais lembrar que tais análises foram feitas a partir de relações temáticas e poéticas. A moldura que aquelas cantigas representam para o conjunto dos *cen cantares* mostra-se repleta de contextos temáticos e de simbologias. Essas primeiras leituras analíticas procuraram mostrar que existem diretrizes traçadas para a composição do livro e que por elas responde um mentor. Seria, portanto, uma maneira de entender a autoria, partindo da construção efetiva do livro, que mostra um requinte que está longe de ser ocasional. Sabemos também que o livro é um projeto movido por uma devoção legítima, como procuramos demonstrar. E a devoção parte de um Rei que reúne qualidades intelectuais e artísticas cujos reflexos bem podem ser responsáveis por aquele requinte composicional. Assim, nesse sentido, desde já temos um autor. Além disso, e considerando um fato ainda mais concreto, devemos levar em conta a existência do *scriptorium* de Toledo. D. Afonso, munido do desejo de compor o mais pessoal de seus livros, iria realizar esse produto, o livro, fazendo trabalhar toda uma equipe. Trabalhar um livro seria, segundo essa evidência, copiar, diagramar, escrever as letras, eventualmente juntar dados, etc. Entendemos que, entre os sentidos que podemos inferir de "compor razões", estaria o de compor aquilo que viria a ser o conteúdo do livro: os poemas, os temas, as idéias e até a estruturação de poesias segundo uma forma dada. Se o Rei mandava fazer o livro,

podemos entender se referia ao objeto material livro, o suporte físico para as razões a serem expressas nesse objeto, e que não se poderiam confundir com o próprio objeto.

Antonio GARCIA SOLALINDE afirma que D. Afonso vai além de meramente mandar fazer o livro, quando cita aquele prólogo do "*Libro de la Esfera*", do qual infere que

Alfonso el Sabio tenía, portanto, participación inmediata en dos momentos de la génesis de sus obras: en el primero dirigía su composición, y en último, ya acabada a obra, la corregía. Queda entre estos dos extremos la redacción misma de las obras, acerca de la cual indica la primera de nuestras citas que el rey la encargaba a otros, aunque no es tan decisivo este dato para que podamos suponer que nunca se reservó esta misión importante (in Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras. Revista de Filología Española, 1915 p. 288. / in: MARTINEZ MONTOYA, 1999, p. 48).

Se queremos discutir a autoria das CSM, é aceitável levar em conta que há quem veja em D. Afonso o possível compositor de parte das cantigas e que procure investigar sinais de sua criação nas peças que compõem o cancionero. Juan Gil de Zamora, autor do *Liber Mariae*, confessor de D. Afonso e professor de música de seu filho Sancho, escreve na biografia que fez do Rei:

ad preconium Virginis gloriose multas et perpulchras compusuit cantinelas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas (in: FIDALGO, 2002, p.59).

Muitos daqueles que defendem a autoria afonsina procuram se apoiar nessa passagem, segundo o comentário de Elvira FIDALGO. Mas nem mesmo ela, apesar da atribuição que sugere, pode ser vista como uma confirmação da autoria individual. Para que busquemos esse sentido de autoria, teríamos de pensar em D. Afonso como um trovador. Já vimos que seu convívio com *juglares* e *trobadores* vinha do tempo da

corde de seu pai, D. Fernando, e temos, na inteligência da construção do *Prólogo B*, que a ele se atribui, um enorme domínio do conceito e da forma do *trobar*. No correlato final àquele *Prólogo*, a *Petiçon*, também atribuída ao Rei, vimos um uso do *dobre* revestido de grande intensidade simbólica, além de relações entre os números de suas estrofes e versos, fatos que apontam para certo virtuosismo poético.

Mas também podemos pensar em outras formas do fazer trovadoresco sobre as quais D. Afonso atuou, como as cantigas de amor ou as de escárnio e mal-dizer. Já por princípio, são formas que podemos chamar de autorais, posto que seu registro parte de motivações internas e especificamente direcionadas, seja honrar uma dama, seja vencer algum oponente, seja uma queixa ou uma sátira específica. Nesse sentido, ainda mais o seriam as *tenções*, posto que eram registros de disputas diretas, à maneira dos *repentes* que nos são familiares. Assim, sabendo-se que ficou de D. Afonso o registro tanto de cantigas de amor, como de escárnio e mal-dizer, como de *tenções*, isso seria suficiente para acreditar que ele era, efetivamente, um trovador. E seria estranho que essa autoria não pudesse ser reivindicada também para a sua obra votiva. MARTINEZ MONTOYA (1999) diz que *la obra considerada por todos como mas personal, las Cantigas de Santa Maria, no está exenta de contribuciones diversas* (p. 44). Apesar dessa consideração nos parecer óbvia, ele prossegue dizendo que *las mismas afirmaciones inequivocas de la actividad creadora del proprio rey muestran la otra cara de la moneda* (p.44). Por isso podemos entender, também, que se há a intervenção de outros, é lícito que pensemos haver também a do próprio Rei. Pelo epíteto de "Sábio" certamente respondem suas numerosas capacidades e entre elas a de

trovador ativo. O espanhol MARTINEZ MONTOYA (1999, p.35) sugere que algumas das cantigas poderiam, *de per si*, ser apontadas como composições de D. Afonso e o faz em conformidade com a visão de METTMANN, sugerindo que seriam dele o

Prólogo B, la Petición final, las cantigas 10, 60, 130, 200, 279, 300 y 400... ocho o diez, pero decisivas para poder afirmar que a él se debe la arquitectura laudativa y personal que tiene el Cancionero marial (Op. cit., p.35).

Vemos que, descartada a cantiga 279, todas as demais acima citadas são cantigas de louvor. Isso nos traz até as cantigas decenais, que são, além das que procuramos mostrar anteriormente, marcas evidentes de construção do livro afonsino. Se D. Afonso é mesmo o mentor e o organizador de seu projeto, e se, como vimos, os marcos anteriormente analisados evidenciam a mão do projetista, as cantigas decenais são outro indício de sua presença. Assim, é lícito que pensemos em grande parte delas como de autoria afonsina, até por serem propriamente laudatórias, supostamente importantes para o devoto. Procederemos a análises de aspectos delas nos capítulos seguintes, e desde já podemos afirmar que apresentam aspectos poéticos de grande refinamento.

Assim como proceder a análises das cantigas decenais é um passo que vai além do que pretende este capítulo, acreditamos que a comprovação das qualidades distintivas da primeira centena em relação às demais seja motivo para análises específicas e que serão realizadas oportunamente. No tópico em questão, o da autoria, acreditamos que a pesquisa pode trazer muitas luzes quanto à presença ativa do Rei na composição das CSM. No entanto, não se trata somente de nos atermos à autoria segundo as marcas gerais da constituição do livro, ou ainda de meramente qualificar

esta ou aquela cantiga como sendo de D. Afonso. Trata-se de buscar o que nos podem revelar as evidentes diferenças existentes entre a qualidade das cantigas num e noutra ponto do conjunto, sobretudo na elaboração dos parâmetros que as compõem. Todo este capítulo, no entanto, procurou mostrar a gênese não só das CSM em geral mas particularmente da parte daquela produção que corresponderia aos mais altos propósitos poéticos que se inserem no projeto afonsino. Do repertório de milagres ao tratamento dado às cantigas que desenham os seus limites, o códice de Toledo pode ser visto como sendo essa parte, em particular porque se entende que contém a centena original e mais as primeiras extensões, que são as dez "cantigas de festas", e mais um apêndice com outras 16 de milagres.

Em relação ao conjunto total, a primeira centena traz um grande número de experiências inéditas e únicas. Elas são verificáveis na versificação, na construção da narrativa, que é ricamente norteadas por recursos retóricos, estilísticos e mesmo aritmético-geométricos, além das construções imaginativas que vemos nas melodias. Isso quer dizer que esses parâmetros constitutivos da cantiga afonsina são trabalhados de formas muitas vezes exclusivas, que integralmente dizem respeito ao tema e ao assunto ali contemplados.

É certo também que muitos dos aspectos apresentados na composição das cantigas podem ser ensinados. Se, por exemplo, usar de uma determinada combinação rítmica das sílabas para realçar partes da narrativa é uma possibilidade composicional que podemos identificar, quem sabe ela não seria passível de ser ensinada para tornar-se do conhecimento de todos? Isso quer dizer que, mesmo que compreendêssemos

aqueles diversos processos de composição, não teríamos garantida a identificação de seu autor. A combinação de aspectos, usos e procedimentos entre os tantos possíveis dentro da cantiga pode revelar uma sofisticada combinação a ser desvendada na busca da autoria. Mesmo que saibamos tratar-se de uma tarefa árdua, devemos nos lançar a ela, ainda que seja para melhor revelar a construção das CSM e de seus meandros poéticos.

O segundo capítulo procurará mostrar os aspectos da vida de D. Afonso que explicam a forte presença do Monarca nas duas centenas finas das CSM. Tal presença mostrou-se gradativa, partindo do cenário em que aconteciam os milagres, pois os peninsulares aumentaram paulatinamente desde a segunda centena. Claro que isso é compreensível, na medida em que To contemplou os mais famosos milagres difundidos pela Europa, outros surgiram de cenários ibéricos. Mas, além disso, a presença de D. Afonso e de seu tempo também acompanha esse deslocamento. Os milagres agora envolvem o Rei Sábio em sua trajetória, marcada pela Reconquista, pela luta e convivência com os mouros, pelo repovoamento cristão do sul e pelas querelas envolvendo, entre outros, os da sua própria corte. Não só a presença do Rei torna-se maior, como atinge seu ápice nas Cantigas de Santa Maria do Porto, sendo esse cenário, o porto em Cádiz, o último momento da produção afonsina. Nesse caminho, teremos a oportunidade de ver também as diferenças de formulação poética que apresentam os conjuntos inicial e final.

Capítulo 2

O caminho até el Gran Puerto de Santa Maria: os passos do Rei Sábio.

“...da Reynna dos ceos tiia bando / contra mouros e crischãos maos”
(C. 345; 12-13)

Os primeiros “cen cantares” dedicados a Santa Maria por D. Afonso podem mesmo gerar opiniões controversas quanto ao detalhamento de seu projeto (ver introdução, p.1-2). No entanto, para esse estudo e particularmente para este capítulo, importa-nos a constatação de que T₀, por si mesmo, representa um marco cronológico, uma vez que aquelas são as cantigas iniciais, dentro da totalidade do cancionero. E é em relação a elas que podemos definir a posição oposta de um outro conjunto: aquela que ocupam os milagres que encerram, ao menos para nós, as CSM. Esse outro conjunto é constituído pelas chamadas cantigas de Santa Maria do Porto, desde já CSMP. São milagres que acontecem em Cádiz, o último reduto que D.Afonso tomou definitivamente dos mouros. Entre esses pontos inicial e final ocorre uma gradativa mudança, que parte de milagres famosos de toda a Europa para uma presença cada vez maior dos da Península, e entre esses aqueles que se ligam diretamente ao Rei Sábio e a contemporaneidade de seu reinado. Esse capítulo pretende mostrar esse trajeto, o que nos servirá para observar também o tratamento de questões importantes que envolvem a composição do cancionero.

2.1 – Porto de Santa Maria: cantigas num novo lugar.

O Porto de Santa Maria, localidade que abarca aquelas cantigas finais, está em 24 milagres, sendo o cenário que reúne o maior número de cantigas do cancionero. Os milagres de To, como vimos no primeiro capítulo (ítem 1.3, p. 28-37), reúne os milagres marianos mais conhecidos da Europa. Isso equivale a dizer que aqueles milagres remontam a tempos imemoriais, visto que muitos deles são histórias pagãs advindas de diversas partes do continente e convertidas em milagres marianos. O Porto de Santa Maria, por sua vez, é direta e contemporaneamente ligado ao Rei e às suas ações político-militares. Foi isso que o tornou um lugar de ocupação cristã e onde foi construída a Igreja que se tornou local de peregrinação. Segundo palavras de METTMANN (1986: 11-12), as CSMP são, portanto,

de especial interés al permitirnos seguir en sus detalles el proceso de formación de las leyendas, que coincidió más o menos con la elaboración de las cantigas correspondientes. El lugar fue definitivamente incorporado al dominio cristiano por el mismo Alfonso, después de haber sido conquistado una primera vez por Fernando III.

A instância *mítica* dos milagres desse grupo de cantigas está diretamente ligada a D. Afonso, pois essas narrativas se referiam a situações que envolviam não somente o espaço público, político, do Rei, como também seu espaço privado. Em verdade, esses milagres se associam a D. Afonso de forma direta e pessoal. Algumas têm o Rei como protagonista, outras referem-se a pessoas de sua família, de sua corte, a alguns de seus serviçais e também a pessoas que ali acorreram após a Reconquista. Ações ou

deliberações de D. Afonso são ali narradas, em particular as que envolvem a construção da igreja dedicada a Santa Maria.

Sobre a abrangência do cancionero afonsino, Connie SCARBOROUGH (2000) comenta, na introdução que fez ao livro **Songs of Holy Mary of Alfonso X, The Wise: a Translation of The *Cantigas de Santa Maria***., de Kathleen Kulp-Hill, que Santa Maria é retratada não só dentro de uma impressionante compilação dos mais importantes milagres marianos da Idade Média, mas também como uma aliada do Rei, na Reconquista:

the Virgin in the CSM is also portrayed as an agent of the Reconquest against the Moors in several Alfonsine miracles. She also appears an ardent supporter of Alfonso's political aims, such as the founding and defense of the town of Puerto de Santa Maria (p.XX-XXI).

A presença do tema da Reconquista dentro das CSM aponta, portanto, também para finalidades de cunho político, e Santa Maria é entendida mais do que como uma simples aliada do Rei: é o seu apoio, o seu sustentáculo na determinação e na promoção da ocupação cristã daquelas terras ao sul. Não é por acaso, como nos lembra SNOW (1998-99), no seu artigo *Alfonso X, cronista lírico de El Puerto de Santa Maria*, que o Rei *no protagoniza las cantigas de milagros acaecidos en otros santuarios* mas no de Santa Maria do Porto *figura Alfonso destacadamente en doce de ellas, exactamente la mitad* (p. 29).

Dada a contemporaneidade dos relatos e dos aspectos ali presentes a serem levados em conta, sejam eles poéticos, emocionais ou devocionais, SNOW entende

essas cantigas como uma *crónica lírica*, que ele chama também de *cancionero del Puerto* (*Op. Cit.*: 30). Portanto,

Alfonso X crea un grupo de cantigas especial que refleja el interés activo y personal del monarca en las actividades fundacionales de la ciudad cristiana de El Puerto de Santa Maria (Ibid.: 31).

Há mesmo um documento, em alguns aspectos controverso, conhecido como *Carta-Puebla* que, a despeito de ser comprovadamente uma cópia do século XV¹⁷, dá conta de uma determinação jurídica do Rei para a ocupação cristã do *Porto*. Alguns aspectos Jesús MONTOYA MARTINEZ faz um estudo desse documento em seu artigo *La "carta fundacional" del Puerto de Santa Maria y las Cantigas de Santa Maria* (1994). Apesar de a história confirmar a ocupação cristã desde 1255, a tomada de *Alcanatir* por D. Afonso em 1260, e a existência do *Castillo de San Marcos* e da Igreja dentro dele entre 1264 e 1275, a data da *Carta-puebla* é 1281, sendo, portanto, muito tardia. As razões pelas quais o documento tem essa data envolvem muita discussão, mas talvez digam respeito a intenções posteriores do Rei. De qualquer maneira, MONTOYA MARTINEZ apresenta trechos da chamada *Carta-Puebla otorgada a El Gran Puerto de Santa Maria por Alfonso X, el Sabio*, e os compara a trechos das CSMP:

(...) *entendiendo e conociendo que dos cosas que son de todas las otras que deuen fazer los reyes, la una plouar las tierras yermas aquellas que convienen que sea pobladas, porque la tierra sea por ende mas rica e abundada, e la otra labrar las fortalezas que son por labrar porque se puedan por ende mejor*

¹⁷ Embora essa cópia seja a mais antiga, datada de 1417, outras foram feitas ao longo dos séculos. Há uma do século XVI na qual consta a descrição do original do qual foi feita, que aparece ali como sendo *pergamino de cuero sellado con su sello de oro e pendiente con hilos de seda de colores*. De qualquer forma, o original se encontra perdido (Cf. MONTOYA MARTINEZ, 1994: 100).

guardar e defender... (*Carta-Puebla*, 235, 8-11, *apud*, MONTROYA MARTINEZ, 1994, destaques desse autor: 101).

No *Cancionero del Puerto*, temos versos que citam as intenções do Rei:

Ca entendeu ben que Cádiz | mais toste probad' ouve[s]se
(C. 328; 75)

Quand[o] el Rey Don Affonso | probava aquel logar
(C. 371; 10)

Há mesmo uma citação que indica que a vinda de D. Afonso para Sevilha estava vinculada ao propósito do povoamento e da guarda do território:

E dest' un muy gran miragre aveo ua vegada
na çibdade de Sevilla, u fazia sa morada
el Rey por guardar a terra e que fosse ben pobrada
e ouvesse per mar frota, per que fosse mais temuda.
(C. 376; 10-13)

Todo o período da permanência em Sevilha serviu para que a situação geopolítica do reino fosse pensada e articulada por D. Afonso, com ênfase na repartição da terra e organização do reino. A tomada definitiva de Cádiz aconteceu após a batalla de Salé, em 1260. Durante os anos dessa campanha (1255-1262) o Rei continuou atraindo para lá um contingente cristão com vistas a uma cruzada na África. As intenções de D. Afonso foram também as de seu pai já que, como nos lembra Joseph O'CALLAGHAN em *Image and Reality: The King Creates His Kingdom* (1990:15),

The goals that Fernando III set for his son therefore were clear: the completion of the reconquest of Spain and North Africa and, by implication, the assumption of the title of emperor of Spain.

A data da *Carta*, 1281, e os locais que cita para o seu envio e convocação, indicam aquelas pretensões de proceder à cruzada. De qualquer forma, parece que ela foi enviada a muitos, e buscou o apoio

A afinidade entre os textos, denotada pela escolha lexical, pode ser observada também em trechos descritivos:

e tiene de la una parte la Grand Mar que cerca todo el mundo e que llaman oceano, e el grand río de Guadalquivir, e de la otra el mar Mediterraneo e el río Guadalete (...) (Carta-235, 13-16. ídem)

(...) este logar é posto | ontr' ambos e dous os mares,
o grand' e o que a terra | parte per muitos logares,
que chaman Mediterraneo; | deis i ambos e dous pares
s'ajuntan y con dous rios (...)

Guadalquivir é uu deles, | que éste mui nobre rio
en que entran muitas aguas | e per que ven gran navio;
o outro é Guadalete, | que corre de mui gran brio
(C. 328; 20-23; 25-27)

Jesús MONTOYA lembra ainda que a descrição é repetida, de forma aproximada, na cantiga 364:

(...) eno gran Port' aveo
(...) que cabo do Mar Terreo
éste e cabo do Grande, | que ten a terra no seo
e cerca todo o mundo, | segun diz a escritura.
(C. 364; 6-9)

A aproximação entre as CSMP e a *Carta-Puebla* nos dá conta do envolvimento pessoal de D. Afonso e do seu reinado naqueles projetos. Em relação às CSM, as de *Santa Maria do Porto* representam o aspecto mais extremo de tal envolvimento, limite maior do deslocamento da narrativa dos milagres em direção à Península.

Como vimos, To é o códice que contém a primeira centena, que parece ter sido um projeto pensado e acabado. A extensão desse primeiro projeto em novos grupos de cantigas é uma história que se reflete na elaboração dos códices. Após a primeira centena, que hoje conhecemos em To, a segunda encontra-se em T e as ampliações

seguintes em E. Quanto a F, ficou inacabado. O cancionero mariano de D. Afonso, tal como nos ficou, parece corroborar o que disse Stephen PARKINSON, no seu artigo *As Cantigas de Santa Maria: estado das cuestións textuais* (1998a), quando conclui que *o paso final na ampliación do proxecto previu un número de catrocentas cantigas* (p.188). Elvira Fidalgo (2002), por outro lado, diz que *non coidamos que 400 fora a cifra última que Alfonso X escollera para rematar a súa obra*, mas infere possíveis relações simbólico-numéricas, lembrando que

segundo Chevalier, o número 400 é o número-limite, resultante de multiplicar 20 (combinación do número da ambivalência e de dez) por 5 e por 4 e que, segundo Curtius, da multiplicação de 4 por 10, dous números perfeitos (que no caso das CSM ainda se habería de multiplicar novamente por 10)(p. 70).

Símbolo por símbolo, a 5^a centena seria um marco ainda mais adequado à simbologia mariana, tal como vimos no capítulo 1 (ítem 1.4, p. 39-40). A estudiosa de Galícia pondera ainda que D. Afonso *pode que aínda tivera a pretensión de compoñer algún centenar máis, que chegaría a completar se a morte non o sorprendera* (FIDALGO 2002: 71). Martha SCHAFFER (2000:187) diz acreditar que as quantidades projetadas para cada fase da coleção se justificam pelos manuscritos e

that the book projects preserve colletions of 100, 200 and 400 songs, each successively incorporating its smaller predecessor in toto, pehaps with the notion of doubling it.

Ainda que advirta o leitor de que sua leitura é conseqüência de uma trama com laivos de fantasia, David WULSTAN (2000a) chega à conclusão de que o projeto *surely of 500 (projected in 1278), never came to fruition, though they were subsumed in the other extant MSS* (p.180). Sem inferir qual das possibilidades, isoladas ou

combinadas, é a mais plausível, o certo é que se pode entender, como nos lembrou SCHAFFER, que as ampliações da coleção estão, de fato, registradas nos seus manuscritos e que as CSMP estão em E. As ampliações foram mudando a geografia e a tipologia dos milagres em função de acontecimentos, e esses vieram a tornar-se importantes dentro das temáticas e das funções das CSM. O esforço último em direção a tais mudanças apresenta-se, principalmente, em E. Em relação aos três códices que sucederam aos “cen cantares”, T, F e E, é conveniente que citemos aqui as conclusões de Manuel Pedro FERREIRA, no seu indispensável artigo *The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidences* (1994):

Considering that the manuscripts T and F constitute together a single editorial project; that F is not only incomplete but seems to have been started in adverse circumstances; and that E reflects, in the last one hundred songs, the same disorganization found in F - it is reasonable to propose, tentatively, that T was copied in the early 1280s; F, after Alfonso's death in 1284; while E was probably started before 1284 and finished after this year (p.72).

Pelo que se pode observar, E parece mesmo refletir um esforço para que se completasse uma coleção de cantigas que já existia em *rotuli* e que deveria ser concluída, por questões de tempo, numa versão menos luxuosa do que T / F. MONTOYA MARTINEZ sugeriu que D. Afonso projetara E porque T estaria destinado ó *Papa*, para reforzar a sua candidatura a emperador (Apud PARKINSON, 1998a: 188). Outras versões propõem que a proximidade da morte do Rei o levou a pretender o registro e a ampliação do conjunto numa versão menos luxuosa, ainda que ficasse mantida a determinação de terminar a versão "rica", no caso E, o que acabou

por não acontecer. O formato de E deveria ser suficientemente homogêneo e conter quatro centenas, além dos *Prólogos*, da *Petiçon e* das cantigas das *Festas*. Portanto,

para chegar a este número era necesario ir á procura de milagres: atopamos historias cada vez máis recentes, incluíndo a colección das cantigas relacionadas coa igrexa de Santa María do Porto (o actual Puerto de Santa Maria) rematada en 1268 (PARKINSON, 1998a: 188).

A última centena de cantigas, registradas em E, mostra um outro detalhe que parece dar conta da urgência na composição do códice: a repetição de 9 cantigas, sete delas dentro da última centena e duas além dela, incluídas entre aquelas que são as das *Festas de Maria*¹⁹. PARKINSON (1998a) diz que E *é case completo mais incorpora sete cantigas duplicadas, testemuño claro dun esforzo desesperado de se achegar á fin* (p.188). Mas a história que se pode ler nas cantigas finais contém mais que o mero esforço em se completar aquele códice. O gradativo deslocamento em direção aos milagres Peninsulares transformou o trato poético-retórico que tínhamos no princípio da produção, talvez porque a função das cantigas também mudara. A forte mensagem política e pessoal do Rei Sábio, que se estende pelas duas centenas finais, é também resultado de um esforço que vai além da mera conclusão dos códices. Por isso, para compreender essa trajetória, é importante conhecer um pouco da história do reinado afonsino.

O reinado de D. Afonso foi sempre marcado por conflitos e percalços. Além disso, como afirma Robert BURNS, no seu artigo *Stupor Mundi: Alfonso X of Castile*,

¹⁹ A correspondência das repetições é a seguinte: 165 = 395; 187 = 394; 192 = 397; 210 = 416 (das festas de SM); 267 = 373; 289 = 396; 295 = 388; 340 = 412 (das festas de SM); 349 = 387.

the Learned (1990), a história mostra que *Alfonso was not a popular king* (p.3). Ele nos lembra que

his first decade on Castile's throne was bellicose, with armed adventures against Portugal on the west, Navarre and English Aquitaine on the north, and Morocco on the south (which he invaded at Sale in 1260). (Id., ibid.)

O envolvimento em conflitos tão diversificados deve ser imputado às tradições reais que antecederam Afonso X e que tinham duas origens. Em primeiro lugar, sua ascendência dos Reis da Suábia levou-o a reclamar, assim como o fizeram antepassados seus, o título de Imperador dos Romanos. Em segundo lugar, o antigo reino Visigodo, com o qual também possuía liames reais, se estendia até o norte da África, conduziu-o também a outras disputas. Assim, tal como menciona Joseph O'CALLAGHAN no seu artigo *Image and Reality: The King Creates His Kingdom* (1990:15), D. Afonso aspirava também ao título de Imperador da Espanha:

The Hispanic imperial tradition considered the kings of Leon as heirs of the Visigoths and, as such, responsible for reconstituting their kingdom by the reconquest of the whole of Spain and also of North Africa, regarded as having once been part of the Visigothic realm.

Associadas a outras motivações, essas certamente nortearam suas conquistas e seu reinado. Foi em função também de tais idéias que ele investiu suas forças na expansão do seu reino e de seu poder, pretendendo terras além dos Pirineus e em direção à África. D. Afonso procurou cumprir essa moção, que já fora negociada junto ao Papa por seu pai, Fernando III, o Santo. A batalha de Salé, reconhecida como marco na tomada do sul em 1260, foi na verdade acontecida no Marrocos, onde está aquela cidade, e garantiu, assim, a segurança das terras reconquistadas. Com o apoio

que conseguira, ao retornar ainda pôde conquistar o reino Islâmico de Niebla, em fevereiro de 1262. Além de conquistas territoriais e militares, houve um enorme investimento no pleito do reconhecimento papal do título de Imperador dos Romanos, pelo qual concorria com Ricardo de Cornualha. Em nome dessa disputa, foram feitas alianças, tramados vários casamentos e muitas campanhas fora da Península, sobretudo entre partidários gibelinos. Não obstante o aporte histórico e até mesmo o favoritismo do Rei de Castela,

Richard of Cornwall, brother of King Henry III, was chosen by several electors in January 1257. Alfonso X was elected by another faction on April 1, and German representatives offered the crown to him at Burgos in August 1257 (O'CALLAGHAN, 1990: 25).

Ricardo de Cornualha morreu em 1272. D. Afonso volta a investir alto pelo título de imperador, mas a insatisfação dos nobres de sua corte levou ao protesto de Burgos, em 1272, que persistiu numa revolta que durou até 1274 e que tinha no irmão do Rei, Felipe, um dos líderes. Mas, tal como nos lembra O'CALLAGHAN,

meanwhile Pope Gregory X encouraged the German princes to elect Rudolf of Habsburg on 1 October 1273. Rudolf's promise to lead a crusade to liberate the Holy Land - a promise that was never kept - won him papal approbation (Íd., ibid.).

D. Afonso fica inconformado com a derrota, convocando os nobres a Burgos, em 1274. Consegue apoio para ir de novo além-Pirineus para buscar adesões e para apelar ao Papa Gregório X, com quem se reuniu em Beaucaire, sul da França, em maio de 1275. Assume o reino o infante D. Fernando que, numa batalha contra uma ofensiva dos mouros, morre, *but the king's second son Sancho assumed command and regrouped his disheartened troops (p.26).*

Apesar de contar com apenas 17 anos, Sancho passa a disputar com Afonso La Cerda, filho daquele seu falecido irmão, a sucessão real. Foi esse o quadro que encontrou D. Afonso ao regressar de sua viagem, que resultara num fracasso. Depois de uma reunião da corte, o Rei apóia o filho, que é aceito como sucessor. Apesar disso, como comenta O'CALLAGHAN,

Given the French king's insistence on upholding his nephew's [Afonso La Cerda] rights, Alfonso nevertheless agreed in November 1276 to allow the issue to be adjudicated before his own court, but Philippe failed to ratify that agreement (p.27).

Investidas dos mouros levaram D. Afonso ao sul e ele conferiu ao filho Sancho a responsabilidade de governar Leão e Castela em 1278. O Rei tomou medidas impopulares em função da defesa daquelas terras e atraiu contra si o descontentamento de diversos setores do seu reino. Felipe III de França, diante do crescente poder de Sancho, exigiu compensações para Afonso La Cerda. Considerou pouco a doação do reino de Jaén para seu sobrinho; já Sancho a considerou demais. Segundo O'CALLAGHAN,

The king made a grave mistake, however, when he indicated his intention to allow Alfonso de la Cerda a share in the inheritance. Sancho objected strenuously to any diminution of the realm, insisting that unity must be preserved (p.28).

Em abril de 1282, em Valladolid, Sancho reuniu os mais importantes nobres, que decidiram destituir Afonso X de seus poderes sobre o reino, passando-os ao filho. Por intercessão de opositores, entre eles o irmão do Rei, D. Manuel, *Alfonso was left with the empty title of king (p.28)*. D. Afonso, Rei sem reino, no seu último testamento

rejeita Sancho, declara La Cerda seu herdeiro e deixa aos outros filhos os reinos de Sevilha e Múrcia.

Conhecer tais detalhes históricos da trajetória do Rei Sábio nos parece importante na medida em que isso nos permite ver ou inferir como, diante de tantos conflitos e dissidências, as cantigas das duas últimas centenas podem ter sido um instrumento de divulgação e de recuperação da imagem real, sobretudo para a própria corte. Tais cantigas trazem esses conflitos refletidos em alguns de seus assuntos, além de muitas delas promoverem a imagem real. Afinal, as narrativas medievais são exemplares, ou seja, delas deve ficar um conteúdo dogmático e a identificação da audiência com os protagonistas. Esses, em sua humanidade, em sua vivência emblemática, encarnam a correlata humanidade da audiência. O trabalho retórico-poético das CSM tem também esse perfil, que bem descreve a estudiosa Elvira FIDALGO (2002: 136), quando diz que as CSM

terán, desde o puncto de vista da disposición interna do contido, a mesma estrutura do sermón cicelado pola Ars praedicandi na universidade parisiana: unha lección xeral, de valor universal expresada de maneira case lapidaria para facilitar a súa impresión no espírito do oínte e a súa explicación actualizada e singularizada por feitos concretos en personaxes cos que o propio oínte pode facilmente identificarse.

Para entender assuntos, imagens e o tratamento que lhes foi dado nas duas últimas centenas, devemos nos lembrar que o caminho até os milagres Peninsulares foi gradativo e a presença do Rei, ela mesma, mudou à medida em que avançou-se na composição das CSM. É lícito supor que as CSMP são o limite derradeiro desse caminho, mas que não são menos importantes os passos que as precedem.

2.2 – A presença de D. Afonso nos milagres peninsulares (terceira centena)

A cantiga 209 inicia a presença afonsina nessa terceira centena e começa por mostrar como o Rei é curado de uma enfermidade pelo contato com o *Livro das Cantigas de Santa Maria*. Essa sua presença no repertório é especialmente significativa, pois procura mostrá-lo e à sua devoção numa cura pelo objeto que talvez lhe fosse mais caro. Isso é significativo porque esse “livro” fora por ele composto, movido por sua devoção e o milagre narrado o transforma em veículo de uma cura mariana. O assunto da cantiga é datável, pois se sabe que a permanência de D. Afonso na cidade de Vitória se deu entre agosto de 1276 e março de 1277 (Cf. METTMANN, 1986, vol. II: 259). Não sabemos quando foi composta a cantiga mas, apesar do acontecido ter sido posterior à chamada revolta dos nobres (1272-74) e pouco anterior ao início da ascensão de Sancho (1278), a narrativa não traz menção a qualquer turbulência. No entanto, cabe alguma atenção às estrofes finais. Em primeira pessoa, o narrador (D. Afonso), após descrever suas dores, faz seu pedido para que lhe tragam o “livro”, e como esse lhe tirou toda a enfermidade, comenta:

Quand' esto foi, muitos eran no logar
 que mostravan que avian gran pesar
 de mia door e fillavan-s' a chorar,
 estand' ante mi todos come en az.
 (*refrão*)

E pois viron a mercee que me fez
 esta Virgen santa, Sennor de gran prez,
 loárona muito todos dessa vez,
 cada u põendo en terra sa faz.

(C. 209; 37-40; 42-45)

Parece-nos significativo que ele afirme que *muitos* pareciam pesarosos por sua doença, como se nem todos assim sentissem; o *muitos* parece distinguir um grupo entre *todos*. Em seguida, ao loar Santa Maria, todos o fizeram, *dessa vez*, com a face no chão.

D. Afonso, na terceira centena, tem na cantiga 235 uma presença muito menos sutil. Ele aparece ali também enfermo, como mostra o título-ementa:

[E]STA É COMO SANTA MARIA DEU SAUDE AL REY DON
AFFONSO QUANDO FOI EN VALADOLIDE ENFERMO QUE FOI
JUYGADO POR MORTO.

(C. 235; 1-2)

Para se contar a doença que atingiu o Rei, ou ainda, sob o pretexto de contá-la, são rememorados vários dos desentendimentos que D. Afonso enfrentou, não sem antes colocar-se Santa Maria a seu lado:

E desto que lle pedia | tan muito a afficou
por esto, que hua noite | en sonnos llo outorgou,
ond' ele foi muit' alegre, | tanto que ss' el espartou,
e loou porend' a Virgen, | a Sennor espirital.
(*refrão*)

Pois passou per muitas coitas | e delas vos contarei:
Hua vez dos ricos-omes | que, segundo que eu sei,
se juraron contra ele | todos que non fosse Rey,
seend' os mais seus parentes, | que divid' é natural.
(*refrão*)

E demais, sen tod' aquesto, | fazendo-lles muito ben,
o que lle pouco graçian | e non tiyan en ren;

(C. 235; 15-18; 20-23; 25-26)

Nesse trecho da narrativa é exposta, primeiramente, a proteção de Santa Maria, a relação espiritual que liga o Rei a Ela. Por envolver um sonho, uma visão, e ainda outros pontos em comum, a história talvez seja a mesma do milagre da cantiga 295,

que será estudado adiante. A 295 será, aliás, uma das repetidas na última centena (com o n.o 388). Voltando à 235, menciona-se em seguida a rebelião dos nobres, de 1272 a 1274. Não é omitida a traição dos parentes do Monarca, já que seu irmão Felipe era um dos líderes da revolta. Mas, diante de tais contrariedades,

(...)conortou-o a Virgen | dizendo: "Non dés poren
nulla cousa, ca seu feito | destes é mui desleal.
(*refrão*)

Mas eu o desfarei todo | o que eles van ordir,
que aquilo que desejan | nunca o possan conprir;
ca meu Fillo Jhesu-Christo | sabor á de sse servir,
e d'oi mais mui ben te guarda | de gran pecado mortal".
(C. 235; 27-28; 30-33)

Santa Maria surge em fala direta e dirige-se ao Rei, mostrando-se como sua guardiã. Reafirma-se e aprofunda-se a demonstração da grande ligação espiritual e do apoio sugeridos anteriormente (v.15-18). O narrador prossegue, lembrando que

Tod' aquesto fez a Virgen, | ca deles ben o vingou;
e depois, quand' en Requena | este Rey mal enfermou,
u cuidavan que morresse, | daquel mal ben o sãou;
(C. 235; 35-37)

Esse outro acontecimento está ainda dentro dos conflitos com os nobres. D. Afonso esteve em Requena (Valência) com seu sogro, Jayme I, que já o auxiliara nas batalhas em Murcia, quando o Sábio era ainda príncipe. Nesse momento, para lidar com os nobres insurreitos, D. Afonso necessitava negociar o apoio e a mediação daquele Rei, que, por seu lado, já enfrentara a nobliarquia aragonesa (Cf. O'CALLAGHAN, 1990: 20). Também ali o Rei de Castela aparece penalizado pela doença, assim como

(...) quando da terra | sayu e que foi veer

o Papa que enton era, | foi tan mal adoecer
 que o teveron por morto | dest' anfermidad' atal.
 (C. 235; 41-43)

Trata-se do encontro em Beaucaire, sul da França, em maio de 1275. Afonso tentou, em vão, defender o título de Imperador dos Romanos e procurou, junto ao papa Gregório X, que fosse revogada a nomeação de Rodolfo de Habsburg, conforme já mencionado anteriormente. Depois vai a Montpellier, onde muitos físicos tentaram curá-lo ainda que “cada huu ben creu / que sen duvida mort'era” (v.46-47). Foi “curado” por Santa Maria e retornou então a Castela, vindo pela Catalunha.

O narrador assim comenta a recepção ao Rei, quando de sua chegada a Castela:

E pois entrou en Castela, | veeron todos aly,
 toda-las gentes da terra, | que lle dizian assy:
 "Sennor, tan bon dia vosco". | Mas depois, creed' a my,
 nunca assi foi vendido | Rey Don Sanch' en Portugal.²⁰
 (*refrão*)

Ca os mais dos ricos-omes | se juraron, per com' eu
 sei, por deitaren do reyno | e que ficasse por seu,
 que xo entre ssi partissen; | mas de fazer lles foi greu,
 ca Deus lo alçou na cima | e eles baixou no val.
 (C. 235; 55-58; 60-63)

Os nobres, que certamente o apoiaram pensando nos favores que decorreriam do seu título de Imperador, voltam a combatê-lo quando regressa sem ele. O Rei então se recolhe

E depois, quand' en Bitoria | morou un an' e un mes,
 jazendo mui mal doente, | contra el o Rey frances
 se moveu con mui gran gente; | mas depois foi mais cortes,
 ca Deus desfez o seu feito, | com' agua desfaz o sal.
 (C. 235; 65-68)

²⁰ *Sancho II de Portugal, destituído por el papa Inocencio IV* (METTMANN, 1986, vol.II: 314).

O *Rey Francês* é Felipe III, que defendia os direitos de Afonso La Cerda, ao que já nos referimos. Pode-se dizer que o momento ali descrito, que pudemos também observar na cantiga 209, é o do início da ascensão de Sancho e, parece claro, uma composição como essa visava a confrontar os movimentos dissidentes do reino e trazer certo desconforto moral aos que combatiam D. Afonso. Das 21 estrofes dessa cantiga, 15 tratam de informar-nos dos diversos problemas enfrentados pelo Rei antes que tenhamos a narrativa do milagre em Valladolid. A volta de Vitória a Castela é o último episódio citado neste longo relato, que é concluído após a já mencionada superação daqueles problemas com Felipe III, “ca Deus desfez o seu feito, com' agua desfaz o sal” (v. 68)

E depois de muitos maes | o sãou, grandes e greus,
 que ouve pois en Castela, | u quis o Fillo de Deus
 que fillasse gran vingança | daqueles que eran seus
 eemigos e pois dele. | E ben com' ard' estadal
 (*refrão*)

Ardeu a carne daqueles | que non querian moller;
 os outros pera o demo | foron e, sse Deus quiser,
 assi yrá tod' aquele | que atal feito fezer,
 e do mal que lles en venna, | a mi mui pouco m' incal.
 (C. 235; 70-73; 75-78 - grifo meu)

Não deixa de impressionar que, depois desse longo relato no qual se fala do Rei na terceira pessoa, o narrador venha à cena, agora em primeira pessoa, e manifeste seu desprezo aos que enfrentaram o Rei, conforme mostra o grifo (v.78).

As estrofes que se seguem ao relato contam então o milagre, no qual D. Afonso é acometido por uma doença e em Valladolid é curado

E tod' aquesto foi feito | dia de Pascua a luz
 per ela e per seu Fillo, | aquel que seve na cruz
 que tragia nos seus braços, | que pera nos sempr' aduz

a ssa merce' e ssa graça | no perigo temporal.

Tod' aquesto faz a Virgen, | de certo creed' a mi[n],
 pera dar-nos bõa vida | aqui, e pois bõa fin;
 e porende a loemos | que nos meta no jardin
 de seu Fill' e que nos guarde | do mui gran fog' yfernal.
 (C. 235; 100-103; 105-108)

Restaria ainda nos perguntarmos, depois de tais relatos, se as palavras do título-ementa, “foi juygado morto”, não se referiam à sua situação no reino e a Páscoa não apareça aí como sinal de uma ressurreição sob a intercessão de Santa Maria. De qualquer forma, Valladolid foi o local onde, pouco tempo depois, Sancho reuniu-se aos nobres e depôs seu pai.

Outra cantiga que menciona o Rei, a 279, era, em To, a X do apêndice. Essa cantiga, tal como as cantigas 41, 143 e 308²¹, assemelha-se a uma ladaínha, com um verso do refrão entre os da estrofe, um verso de confirmação. É concisa, não descritiva, e menciona uma doença que teve o Rei, sem precisar quando ou onde. O verso que se repete, “Santa Maria, valed', ai Sennor”(v.4), reforça o expressivo tom de queixa e súplica, que pode ter sido importante para a posição que acabou por ocupar no remanejamento das cantigas de To em relação a E.

Além de narrativas que falam diretamente de D. Afonso há as que o citam indiretamente. Se o Rei aparece explicitamente na cantiga 235 e faz uma remissão de todas as questões que enfrentara diante de sua corte, na cantiga 295 temos uma história cujo protagonista é um rei não identificado mas que, no entanto, age como agiria D. Afonso e, portanto, não há como não pensar senão nele. A cantiga está em ambas as centenas, já que se repete na última (n.o 388). Vejam-se o título-ementa e o refrão:

COMO SANTA MARIA APAREÇEU EN VISION A UN REY QUE A SERVIA
EN TODAS AQUELAS COUSAS QUE EL SABIA E PODIA, E SEMELLAVA-
-LLE QUE SE OMILDAVA CONTRA EL EN GUALARDON DO SERVIÇO
QUE LLE FEZERA.

*Que por al non devess' om' a | Santa Maria servir,
deve-o fazer por quan ben | sabe serviço gracir.*
(C. 295; 1-6)

O título-ementa menciona o serviço do rei e o “gualardon” que lhe dá Santa Maria, elementos que nos recordam o *Prólogo B* e a *Petiçon*. A gratidão da Virgem, expressa no tema do refrão, completa o assunto do título-ementa e um exórdio liga isso ao início da narrativa:

E daquest' un gran miragre | vos quer' ora retraer
que mostrou Santa Maria, | per com' eu pud' aprender,
a un Rei que sas figuras | mandava sempre fazer
muit' apostas e fremosas; | e fazia-as vestir
(*refrão*)

De mui ricos panos d' ouro | e de mui nobre lavor,
e pōya-lles nas testas | pera parecer mellor
corõas con muitas pedras | ricas, que grand' esprandor
davan senpr' aa omagen | e faziana luzir.
(*refrão*)

E outrossi nas sas festas | ar fazia-lle mudar
senpr' outros panos mais ricos | pola festa mais onrrar,
e ben assi as fazia | pōer sobelo altar;
(C. 295; 7-10; 12-15; 17-19)

O fato de o narrador estar em primeira pessoa e referir-se a um rei em terceira pessoa e que é, de fato, D. Afonso, faz com que o efeito de sua presença seja amplificado. A narrativa utiliza também um efeito ascendente a partir dos elementos que vão informando o desvelo daquele rei pela Virgem, que começa pelos panos com que a vestia, passa pelas coroas com as quais a cingia e como a fazia elevar ao altar.

²¹ Essa forma de estruturação encontra-se também em cantigas de louvor, a saber: 120, 250.

Não parece ser por acaso que é aqui nesse ponto que as pistas que levam a D. Afonso tornam-se evidências, quando a narrativa prossegue e nos diz que aquele rei:

demais trobava per ela, | segund' oý departir.
(*refrão*)

Des i aqueles cantares | eran dos miragres seus
muitos e maravillosos | que mostra por ela Deus,
e faz y mui gran derecho; | ca segun diz San Mateus
e San Yoan e San Marcos, | sa Madr' éste sen falir.
(C. 295; 20; 22-25)

Eis, portanto, o Rei trovador da Virgem, D. Afonso X, o Sábio. As palavras, sua disposição e sentido lembram, desde o título-ementa, os principais marcos do livro dos “cen cantares”, no seu *Prólogo*, na primeira cantiga, na centésima e na *Petiçon*. A referida ascensão que os elementos da narrativa promovem confere autoridade e brilho ao louvor do rei, que se dá particularmente pelos seus cantares, autoridade essa que vem reforçada pela presença dos evangelistas, que nos deram o reconhecimento de Santa Maria como mãe de Deus.

Na estrofe seguinte temos o início da narrativa do milagre:

Onde por estas razões | a servia aquel Rey
e loava e dizia | muito ben, com' apres' ei,
dela; e poren ll' aveo | o que vos ora direy,
onde vos rog', ai, amigos, | que o queirades oyr.
(C. 295; 27-30)

Essas últimas palavras (v.27-30) funcionam como um novo exórdio, já que até aqui a narrativa tratara do rei e de sua devoção a Santa Maria. O narrador procura trazer a audiência para o milagre que quer contar. Chama o ouvinte de amigo e roga sua atenção. E passa a narrar um milagre que começa numa Páscoa, no qual, como de costume e como foi mostrado nas estrofes anteriores, o Rei

(...)fez sa omagen |da Virgen; e poi-la viu
ben feita e ben fremosa, | ricamente a vestiu
e sobr' o altar a pose, | e fez monjas y viir
(*refrão*)

Que a vissen com' estava | e ouvessen devoçon
en ela e que rogassen | por el Rei de coraçõn.
(C. 295; 33-35;37-38)

As monjas atendem ao pedido do Rei e, ao se postarem diante da imagem, têm a visão da Virgem e ouvem o seu desejo:

(...)a Virgen en vijn
lles diss': "O que me rogades | farey-o, se el Rei vir".
(C. 295; 39-40)

O Rei acorre ao chamado da Santa e vai até onde está a imagem. E o comportamento da Virgem nos surpreende, pois Ela

(...)os gêollos | ant' el en terra ficou
e as mãos que beijasse | lle começou a pedir.
(C. 295; 44-45)

Vê-se aqui, novamente, como D. Afonso procurava, nas CSM desse período, figurar-se como ligado espiritualmente à Santa Maria. Antes, quando o Rei pede às monjas que roguem por ele, podemos ver humildade nesse pedido e certamente algo das aflições que enfrentava. Aquela platéia certamente via esse rei oprimido e, em certos casos, ela se sabia partícipe do emaranhado de intrigas que o cercava. Mas, no caso dessa visão das monjas, há uma inversão vertiginosa da reverência que une o devoto humilde e a eleita. É a Santa Virgem que, ao reconhecer o *serviço* do Rei, manifesta-se naquela visão e aparece de joelhos, pedindo que ele lhe conceda as mãos para que Ela as beije. Ainda que nos lembremos que isso é colocado como uma visão das monjas, certamente o impacto sobre os ouvintes terá sido muito forte. A narrativa

dá vozes a essa ligação entre Maria e o Rei, foco para o qual o autor pretende trazer o seu ouvinte, e que se acentua quando o Rei reverte o pedido da Santa, dizendo:

(...) "A ti, Sennor, que es luz,
beijarei pees e mãos, | ca ta vertude m' aduz
sempre saud' e me guarda | dos que me queren nozir".
(C. 295; 48-50)

Ao que ela responde:

"Non," diss' ela, "mais as vossas | mãos vos beijarei eu
por quanta onrra fazedes | a mi sempr' e ao meu
Fillo, que é Deus e ome; | e poren no reino seu
vos meterei pois morrerdes, | esto será sen mentir".
(C. 295; 52-55)

Parece-nos evidente, pela súplica que ele apõe ao pedido da Santa, a sugestão daqueles problemas que enfrentava D. Afonso àquela época. A fala direta trás a voz do Monarca e ali, devemos supor, ele clama à consciência de sua platéia pelas tramas contras ele perpetradas, ao pedir à Santa que o guarde dos que o “queren nozir”. Maior do que o suposto efeito produzido pela insistência da Santa em beijar a mão do seu cavaleiro, terá sido, provavelmente, o impacto que ela lhe faz e levá-lo, após a morte, para o reino de Deus. 3 coisas importantes:

- a atitude do Rei, deitado diante da Virgem com os braços estendidos, em forma de cruz (sinal de máxima humildade, morte para o mundo: velha simbologia ainda hoje usada em algumas ordens);
- o despertar das monjas, que participam do milagre, numa visão coletiva;
- a reação do rei ao relato das monjas: “chorou muit’ant’a omagen” (...) “serviu mais” (...) “loou-a mais”.

Há alguns paralelos entre esse milagre e o da cantiga 235, quando o Rei enfrentava uma doença em Valladolid e pensava morrer, mas Santa Maria “eno dia fiiz / de Pasqua quis que vivesse, u fazen ciro pasqual” (C.235; 92-93). Portanto, era também lá, como aqui, em “hûa Pasqua mayor, que Deus resorgiu” (C.295; 32). Não seria exagero ver, no tema da ressurreição, a própria situação que o Rei enfrentava, bastando que tomemos como um ressurgimento a constante manifestação de Santa Maria em seu favor. E naquele momento, antes de ver-se traído, D. Afonso talvez visse em Sancho o renascimento para o seu reino que era ameaçado, como já mostrado, pelas pretensões de Felipe III e Afonso La Cerda. Isso também é narrado na cantiga 235 (v.66-67).

Na cantiga 295, humildade e soberba se alternam segundo os ângulos que o tratamento retórico nos oferece. Se o Rei ao qual o narrador se refere é D. Afonso, no início da narrativa ele não surge como um trovador, mas como aquele que orna a imagem de Maria. Ainda que a orne com luxo, ele está, por seus gestos, mais próximo do fiel comum. O reconhecimento de sua identidade ocorre quando, após ser por ele ornada e coroada, sua eleita sobe ao altar. Como vimos, é então que se revela o trovador (“demais trobava per ela”.-v.20). A revelação, no sentido retórico, é também um ápice e coincide com a Virgem alçada, na qualidade de Madre de Deus, reconhecida pelos evangelhos.

Ao colocar a Virgem no altar, o Rei, já reconhecido pelo ouvinte, pede às monjas que rezem por ele, na qualidade de humilde devoto. Mas, em nome de tal devoção, Maria aparece àquelas monjas e chama por ele. De eleita, Ela o eleje. O Rei

vem e as monjas vêem a imagem da Santa de joelhos para beijar-lhe as mãos. As manifestações da Virgem são em fala direta, assim como as do Rei. Ele se lança ao chão e declina da reverência mas, detalhe, não sem antes pedir contra aqueles que o “queren nozir”. Ela insiste e promete protegê-lo e levá-lo ao reino de Deus. A maneira pela qual a narrativa caminha até que ouçamos as vozes dos protagonistas e o teor do seu diálogo nos leva a pensar que tanto o devoto e a Santa, quanto o trovador e a Dama são colocados, então, acima de todos os outros mortais. Afinal, percebe-se quem é o Rei e também o poder do qual quer se munir contra os que o atacam. Como diminuir o peso de tamanha altivez e não aproximar tais manifestações de humildade a uma flagrante soberba? Talvez ao sabermos que

Pois s' as monjas espertaron | desta vison, foi-lles ben,
 e al Rei en outro dia | llo contaron e de ren
 nada non lle faleceron; | e ele logo poren
 chorou, muit' ant' a omagen | e fez tod' est' escrever.
 (C. 295 e 388; 57-60)

A origem do relato é, portanto, uma visão das monjas e toda a participação do Rei e sua ligação sobre-humana com Santa Maria ganham uma nova dimensão. Por um lado retira de D. Afonso, suposto autor, a responsabilidade pela criação de uma trama em que é mostrado de forma tão divinizada. Por outro lado essa visão das monjas, até por ser coletiva, dá notoriedade pública a esse aporte real e divino. Essas várias figurações dadas ao Rei pelo tratamento retórico-poético em que se apresentam e a reafirmação quase inevitável da relação que o liga a Santa Maria certamente provocaram o público e trouxeram, é lícito supor, ambigüidades e paradoxos. Podemos pensar que isso se aprofunda ainda mais pela forma escolhida para identificar o rei: ele

“fez tod' est' escrever” (v.60). Dessa forma, o rei que é citado na visão das monjas, que trova em louvor da Virgem, que dela recebe tão pleno reconhecimento, se presentifica, aparece diante do ouvinte como o Rei Sábio, que manda fazer a cantiga que o ouvinte acabou de fruir.

Essa forma menos explícita de manifestar-se e aos seus problemas, ainda que não se possa dizer que de menor visibilidade aparente, talvez explique por que D. Afonso ou alguém a seu mando repetiu essa cantiga na última centena. Se, como cremos, as repetições eram um esforço para que se chegasse a 400 cantigas, parece-nos que esse esforço seguiu certos critérios. Isso parece estar por trás tanto do remanejamento das cantigas de To, que fez com que a X do apêndice viesse a ser a 279 em E, como também fez com que a 295 fosse repetida na última centena, com o n.º 388.

Entre as maneiras encontradas para essa divulgação da imagem real nas tramas das CSM está a menção a antepassados e pessoas da família de D. Afonso. A cantiga 221 conta um milagre protagonizado por D. Fernando que, ainda criança, é acometido de uma grave enfermidade. Ali é descrita a linhagem de D. Fernando e, conseqüentemente, a de seu filho. Veja-se o refrão da cantiga, cujo tema é justamente a ligação entre os reis e Santa Maria, que temos acompanhado nas cantigas apresentadas:

*Ben per está aos reis | d'amaren Santa Maria...
ca enas mui grandes coitas | ela os acorr' e guia.
(C.221; 3-4)*

Também na cantiga 256, D. Afonso inclui a preocupação com a sua linhagem, ao contar uma enfermidade sofrida por sua mãe, *Doña* Beatriz de Suábia, aparecendo ele como testemunha do milagre:

COMO SANTA MARIA GUARECEU A REYA DONA BEATRIZ DE
GRAND' ENFERMIDADE, PORQUE AOROU A SA OMAGE CON
GRAND' ESPERANÇA.

*Quen na Virgen groriosa | esperança mui grand' á,
macar seja muit' enfermo, | ela mui ben o guarrá.*

E dest' un mui gran miragre | vos quero dizer que vi,
e pero era menyo, | menbra-me que foi assi,
ca m'estava eu deante | e todo vi e oý,
que fez[o] Santa Maria, | que muitos fez e fará.
(C. 256; 1-8)

A cantiga trás também as conquistas do pai, em narrativa que pode ser tomada facilmente como um paralelo daquilo que vivia então o reinado de D. Afonso. Assim, da mesma forma que D. Afonso o Sábio se empenhava na conquista e povoamento de lugares ao sul, dssa mesma forma, D. Fernando o Santo, após uma reconquista, repovoava o sítio com cristãos e transformava mesquitas em Igrejas:

Esto foi en aquel ano | quando o mui bon Rei gãou,
Don Fernando, a Capela | e de crischãos poblou;
(C.256; 10-11)

Aqui encontramos dois motivos importantes e que também serão comuns nas duas últimas centenas. Em primeiro lugar, parece-nos que a imagem da mesquita tornada Igreja, como fora em Toledo por Afonso VI e em Sevilha, por D. Fernando, é um símbolo forte para o Rei Sábio. Em segundo lugar, também lhe serve de estímulo o povoamento cristão do sul. Ambos interessavam a D. Afonso e teremos oportunidade de discutí-lo adiante.

A presença de D. Afonso, ligada ao mesmo ideal de cristianização, se dá também na cantiga seguinte, a 257, a qual é narrada na terceira pessoa. A narrativa trata de várias relíquias que foram reunidas em Sevilha e que, quando regressou de Castela, o Rei encontrou danificadas ou estragadas, mas, por milagre, não as que eram relíquias de Santa Maria. Veja-se o refrão, que circunscreve bem o tema, e o exórdio, que cita logo o beneficiário, que é o rei:

*Ben guarda Santa Maria pola sa vertude
sas relicas per que muitos receben saude.*

Desto direi un miragre grand' a maravilla,
que al Rey Don Affonso aveo.(...)
(C.257; 3-6)

A cantiga, embora se refira a D.Afonso, não é muito digressiva, mantendo-se sempre dentro dos episódios do milagre, inclusive citando o período em que o rei se afastara da Andaluzia, entre 1268 e 1279 (Cf. METTMANN 1986, Vol.II: 367):

Foi-ss' el Rey pera Castela u morou dez anos;
e pois veo a Sevilla, achou grandes danos
nas relicas, pero siian envoltas en panos; (...)

mais as de Santa Maria eran ben guardadas,
ca o dano das sas cousas mui ben se sacude.
(C. 257; 15-17; 22-23)

Tal como a cantiga 256, a 292 também contempla os motivos da luta contra os mouros e o das mesquitas ‘convertidas’, feitas igrejas cristãs na Reconquista; novamente através da trajetória de D. Fernando. Na verdade esse milagre apresenta D. Fernando III, *Doña* Beatriz e D. Afonso X, criando uma identificação entre pai e filho através daqueles mesmos motivos, caros a esse grupo final de cantigas. Como em outras delas que aqui vimos, a 292 tem, como parte da sua elaboração retórica, um

longo trecho digressivo a iniciar a cantiga. Nesse caso, é um elogio a D. Fernando e, é claro, reporta suas campanhas pela Reconquista. Assim, aquele Rei iria, por Santa Maria, ao Paraíso,

ca el sempre a servia | e a sabia loar;
 e quand' algua cidade | de mouros ya gãar,
 ssa omagen na mezquita | pōya eno portal.
 (C.292; 27-29)

D. Afonso surge, ao final desse longo elogio: é o herdeiro, sempre pela intercessão de Santa Maria, que pelo rei D. Fernando todo bem fez

E ar fezo-ll' a ssa morte | que polo mellor morreu
 rei que en seu logar fosse, | e fez per que o meteu
 el Rei seu fill' en Sevilla, | que Mafomete perdeu
 per este Rey Don Fernando, | que é cidade cabdal.
 (*refrão*)

E pois lo ouv' y metudo, segundo com' aqui diz,
 muitos miragres o Fillo da Santa Emperatriz
 mostrou por el senpr' e mostra, e ssa moller Beatriz
 aduss' y depois seu fillo, non passand' a Muradal.²²
 (C.292; 31-34; 36-39)

Vemos aqui um outro paralelo importante, pois Santa Maria guarda todos os da família real e deu a D. Fernando o “galardon” tão caro ao trovador D. Afonso, o de habitar o seu reino celestial e vê-la nesse paraíso. Na visão das monjas, na cantiga 295, ela também o promete diretamente ao Rei Sábio.

Tal como já foi observado, depois de tais estrofes informativas, que aqui somam 7, temos um novo exórdio, que faz a ligação com os episódios do milagre propriamente dito:

²² Muradal: *Antiguo nombre del desfiladero de Despeñaperros, en la Sierra Morena*. (METTMANN, 1986, Vol.III: 78)

Ond' aveo que seu fillo, | Rei Don Alfonsso, fazer
 fez mui rica sepultura | que costou mui grand' aver,
 feita en fegura dele, | polos ossos y meter
 se o achassen desfeito; | mas tornou-xe-lle en al.
 (*refrão*)

Ca o achou tod' inteiro | e a ssa madre, ca Deus
 non quis que sse desfezesen, | ca ambos eran ben seus
 qutes, que nunca mais foron | San Marcos e San Mateus,
 outrossi da Santa Virgen, | que do mund' é estadal.
 (C.292; 41-44; 46-49)

Os evangelhistas aparecem²³, como na cantiga 295, o que talvez também vise a conferir ao Rei autoridade semelhante à daqueles que reconheceram Maria como a Mãe de Deus. Quanto a essas novas informações, que compreendem a exumação dos corpos do casal real e o novo sepulcro que os abrigaria, são importantes para que entendamos o milagre que será contado. Assim se pode dizer também daquelas que contam como foi feita a sepultura, já que depois da exumação (v.41-49)

(...)| el Rey apost' e mui ben
 a omagen de seu padre | fez pōer como conven
 de seer rei en cadeira, | e que ssa espada ten
 na mão, con que deu colbe | a Mafomete mortal.
 (...)

No dedo desta omagen | metera seu fill' el Rei
 uu anel d'ouro con pedra | mui fremosa, com' achei
 por verdad'; e maravilla | mui grande vos en direi
 que mostrou en este feito | o que naceu por Nadal.
 (C. 292; 56-59; 66-69)

²³ A menção aos evangelhistas como testemunhas e reveladores da história de Maria, sobretudo para a sua condição de Mãe de Deus, aparece primeiramente na cantiga 66 (T_O 78). É a única na primeira centena (T_O), e ali São João pergunta a Maria a quem ela beneficiaria (v.23-29). Depois disso, na 133 (v.38 - Mateus e Marcos) e, como foi mostrado, na 292 e na 295. Temos ainda São João na cantiga METT 419 (T_O FM-5; E FM-9), v. 45-53 e novamente Marcos e Mateus na METT 426 (T_O FJC-4), v.17-18. Outras menções se dão somente como complementação da versificação e arranjo de rimas.

O milagre então se incia quando D. Fernando aparece em visão a “Maestre Jorge” que foi quem fez, a mando de D. Afonso, a sepultura e o anel. D. Fernando então lhe diz:

(...)“Non
quer' est' anel teer migo, | mas da-lo en offreçon
aa omagen da Virgen | que ten vestido cendal,
(*refrão*)

Con que vin ben des Toledo; | e logo cras manaman
di a meu fillo que ponna | esta omagen de San-
-ta Maria u a mya | está, ca non é de pran
guisado de seer tan alte | com' ela, nen [tan] ygual.
(*refrão*)

Mas ponan-mi en geollos, | e que lle den o anel,
ca dela tiv' eu o reyno | e de seu Fillo mui bel,
e são seu quitamente, | pois fui cavaleir novel
na ssa eigreja de Burgos | do mōesteiro reyal”.

(C. 292; 72-74; 76-79; 81-84)

A imagem de D.Fernando no sepulcro, onde aparece sentado, coincide com a da *Virgen sedente*, tendo Jesus menino ao colo e que aparece comumente nas iluminuras do *códice rico*. Nessa visão, tal como D. Afonso na da cantiga 295, D. Fernando mostra-se humilde e não quer portar o anel e quer vê-lo no dedo de Santa Maria. Sente-se constrangido em se ver ao trono e ele o reclama para Santa Maria, ao mesmo tempo em que quer se ver de joelhos diante dela. Ao despertar, “Maestre Jorge” procurou o tesoureiro para que lhe abrisse a porta do sepulcro, e ao fazê-lo o homem olhou para a imagem do Rei

e viu-ll' a sortella fora | do dedo, onde pavor
ouve grand' a maravilla, | e diss' : "Ai, Nostro Sennor,
quen m' adubaria este anel? | Soubess' ora qual
(*refrão*)

Seria que o fizesse". | Maestre Jorge diss': «Eu,

ca eu fix aquesta obra | toda e est' anel seu
 del Rei.» E o tesoureiro | logo o anel lle deu,
 dizend': «É gran maravilla | como do dedo lle sal.»
 (C. 292; 92-94; 96-99)

O mestre conta ao tesoureiro a visão que tivera em sonhos e ambos relatam a D. Afonso o ocorrido, que vai ao arcebispo e todos dão loas a D. Fernando e a Deus.

As cantigas 295 e 292 coincidem em muitos pontos e certamente tratam a imagem real e os seus exemplos sob um mesmo prisma, no sentido tanto dos episódios quanto dos elementos retórico-poéticos. A humildade de D. Fernando talvez nos seja mostrada de forma menos vertiginosa do que aquela em que D. Afonso aparece na cantiga 295, já que ele quer que sua imagem não conte com qualquer ostentação, seja o anel, seja o trono e quer aparecer de joelhos diante da imagem Santa Maria, por quem abdica de todos aqueles símbolos de poder. Por isso esse milagre tem uma característica única, já que não é operado por Santa Maria. Isso fica claro na última estrofe, quando “Maestre Jorge” e o tesoureiro se admiram ao verem o anel fora do dedo da imagem do sepulcro e

Enton ambos o contaron | al Rey, a que proug' assaz,
 des i ao arcebispo, | a que con tal feito praz;
 e al Rei muito loaron, | Don Ffernando, porque faz
 Deus mui fremosos miragres, que aos seus nunca fal.
 (C. 292; 106-109)

Ao final do milagre, ao contrário do que se espera, não é Santa Maria quem recebe as loas, mas sim D. Fernando e os milagres que nos faz Deus, que “aos seus nunca fal”. Mesmo que pensemos que Santa Maria está sempre implicada em qualquer das cantigas de milagre, que esses venham de Deus por sua intercessão e que ela tenha sido mostrada aqui como auxiliadora desse Rei em muitos momentos, o desfecho é

inédito e termina colocando em evidência o suposto beneficiário que, como se sabe, é também um Santo.

Chegamos ao limite entre as centenas finais e nos parece muito importante analisar alguns aspectos da cantiga 299. Ela se constitui num marco significativo, tanto pelos elementos que traz em relação a D.Afonso quanto pelos que são próprios desta nova e última centena que começa, em particular as CSMP. O título-ementa, diferentemente daquele da cantiga 295, não apresenta qualquer predicado ou ação que nos leve a D. Afonso de imediato e o refrão que o segue é simples e conciso:

COMO SANTA MARIA VeO EN VISION A UN FREIRE E MANDOU-
LLE QUE DÉ SSE uA SSA OMAGEN QUE TRAGIA A UN REY.

*De muitas maneiras [Santa Maria]
mercees faz aos que por seus ten.*

(C. 299; 1-4)

Mas ao se iniciarem as estrofes apresentam-se os elementos que nos levam ao Rei de Castela:

Dest' un miragre mostrar-vos querria,
e de mio oyrdes vos rogaria
de bõa ment, e per el vos faria
saber servir a comprida de ben.
(*refrão*)

Est' aveo a un rey que servia
esta Sennor quant' ele mais podia,
e en loa-la gran sabor prendia;
e direi-vos que ll' aveo poren.

(C. 299; 5-8; 10-13)

O exórdio é típico das centenas finais, nas quais é freqüente que o narrador se dirija ao ouvinte, o conclame à audição, dê-lhe informações, comente ou pondere algum aspecto do tema ou do assunto da cantiga. Na estrofe seguinte (v.10-13), vemos

que o Rei muito se aproxima de D. Afonso, já que as palavras a ele dedicadas sempre o são também ao Rei Sábio, inclusive entre as cantigas que até aqui analisamos, tais como:

Aqueste Santa Maria | mui de coraçõ de pran
 loava mais d'outra cousa, | e non prendia affan
 en servi-la noit' e dia, | rogando seu bon talan
 que morress' en seu serviço, | poi-lo seu ben nunca fal.
 (C. 235; 10-13)

COMO SANTA MARIA APAREÇEU EN VISION A UN REY QUE A
 SERVIA EN TODAS AQUELAS COUSAS QUE EL SABIA E PODIA
 (...)

(...)| a servia aquel Rey
 e loava e dizia | muito ben, com' apres' ei,
 dela; (...)

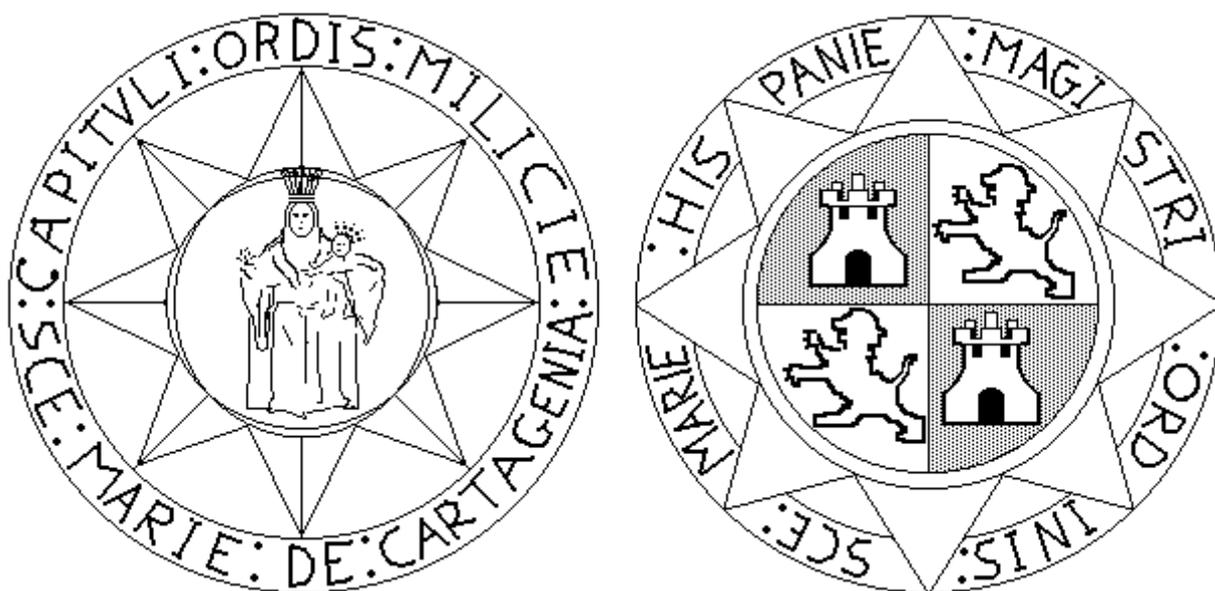
(C. 295; 1-2; 27-29)

Mas é na terceira daquelas estrofes que a presença recôndita mas irrefutavelmente afonsina na cantiga 299 começa a se revelar:

Un freire dos da Estrela tragia
 a seu colo, en que muito criia,
 hua omagen desta que nos guia,
 d' almafí, que seu Fill en braços ten.
 (C. 299; 15-18)

Afinal, o “freire dos da Estrela” é um integrante da Ordem de Santa Maria de Espanha, fundada por D. Afonso X em novembro de 1272. Segundo informações obtidas no sítio de internet do Ministério da Educação e Ciência da Coroa Espanhola, a ordem era ligada à de Cister nas questões de disciplina religiosa, mas era também uma ordem cavaleiresca militar e que visava à defesa da costa mediterrânea. Possuía conventos em Cadiz (*Puerto de Santa Maria*), la Coruña e Cartagena, que serviam também como núcleos de defesa. Pontos fortificados foram dispostos pelo litoral

mediterrâneo, mas a maior concentração da guarda estava diante do estreito, em Algeciras, Alcalá de los Gazules, Medina Sidonia e, claro, no *Puerto de Santa Maria*. Era chamada também de "Ordem de la Estrella", já que seu *sello ostentaba una estrella de ocho puntas y en su centro una Virgen sedente con el niño en brazos* (Ballesteros, *Alfonso X el Sabio, apud METTMANN, 1989, Vol. III: 94*).²⁴



Os selos da ordem e do seu mestre aparecem fotografados no referido sítio, a partir dos quais os desenhos foram feitos e são, no caso, especificamente advindo do mosteiro de Cartagena. O selo do mestre ostenta as armas de Leão e Castela.²⁵ Como se vê, a descrição que a cantiga faz da imagem da Virgem confere com a do selo, que retrata a conhecida *Virgen del Rosell*, que advém de *Ros*, suposto nome do pescador

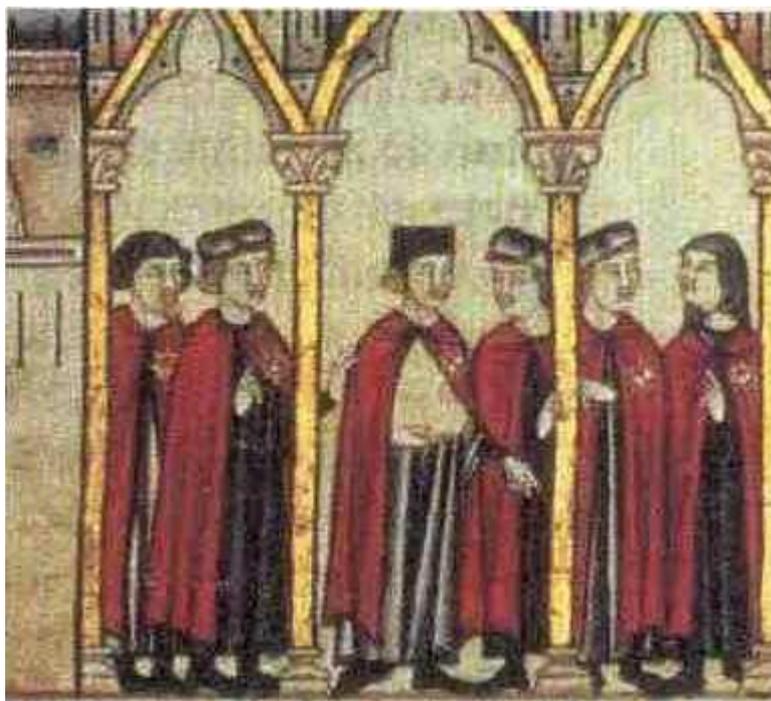
²⁴ Essa citação de METTMANN, de sua edição *madrileña* (1986), não confere com aquela que aparece no glossário da edição *conumbrigense* (1972), na qual o verbete assim se refere ao *freire dos da Estrela*: “Trata-se provavelmente dum convento de frades da ordem de S. Bernardo, na Serra da Estrela, com a invocação de *Santa Maria da Estrela*. O mosteiro foi reconstruído em 1220”. Ainda que a ordem de Santa Maria da Espanha fosse ligada à de São Bernardo, cremos tratar-se de uma incorreção cometida à época daquela publicação portuguesa.

²⁵ As fotos citadas não permitem uma visão de certos detalhes, principalmente as letras. Com o auxílio também das descrições que alí são feitas, procurei desenhar as linhas básicas dos selos e creio ter conseguido dispor as letras segundo pude depreender da investigação das imagens.

que a encontrou nas águas do mar. Foi a primeira patrona da força naval espanhola (Cf. o referido sítio). Aquele sítio de internet menciona que a conhecida cantiga E-100 (To- Ap. X*) era o hino da ordem, e o refrão da 325 era sua frase emblemática, mencionando a proteção de Santa Maria em terra e mar, além de citar, intertextualmente, a famosa cantiga:

*Con dereit' a Virgen santa | á nome Strela do Dia,
ca assi pelo mar grande | come pela terra guia.
(C.325; 2-3)*

A cantiga 299 está também em F (n.o 78), onde temos iluminuras que registram o traje daqueles monjes, composto de um hábito negro e uma capa vermelha:



A ordem foi extinta em abril de 1281, após a derrota sofrida na campanha contra o Rei de Granada, que levou à morte todos os seus frades e resultou na perda de 2800 soldados. Para prosseguir em suas campanhas, D. Afonso reforçou a já existente

Ordem de Santiago (*Id., ibid*). Esse esforço, como se sabe, não lhe valeu, já que foi destituído pelos nobres e pelo seu filho Sancho em 1282.

Diante de tais fatos, o frade, sendo da ordem fundada por D. Afonso, não poderia pensar em outro rei quando

(...) hua noit' en seu leito jazia,
 nen era ben esperto nen dormia;
 viu a Madre de Deus que lle dizia:
 "Essa omagen non tragas per ren
 (*refrão*)

Que trages, ca fazes y gran folia
 ena trager assi; mais vai ta via
 al Rei e dá-lla, ca me prazeria
 se lla désses, e farias bon sen".

(C.299; 20-23; 25-28)

O frade procurou os de sua ordem, que não levaram a sério aquela sua visão e então lhe diziam: “Aquest' é son[n]o que non vai nen vem” (v.33). Isso acabou por lhe custar uma reprimenda de Santa Maria, que “depois ben tres vegadas vii” a (v.37) para lhe dizer:

"E como fillaste tal ousadia
 de non dar o que te mandad' avia
 que désses al Rei, e gracir-cho-ya?
 Mas dá-lla; se non, mal te verrá en".

(C.299; 40-43)

Santa Maria mostra-se, como nos exemplos anteriores, numa estreita e exclusiva deferência para com D. Afonso, própria da relação de proximidade entre eles que esse grupo de cantigas procura mostrar. Tal como já visto, o milagre se dá pela aparição de Santa Maira a alguém, no caso outra vez um religioso, como aquelas monjas da cantiga 295. É, claro, também um ensejo para falar do Rei de sua relação especial com Santa Maria. Na seqüência, depois do descrédito dos seus convivas e da

insistência da Virgem em suas visões, “o freire log' ante de tercer dia / a seu maestr' aqesto descubria”(v. 45-46) e esse também o repreenderia pela demora em procurar o Rei. Por isso o frade

(...) logo s' ya,
e achou el Rei que missa oya,
e deu-ll' a omagen, que alegría
ouve con ela grande veramen.
(*refrão*)

E conas mãos ambas a ergia,
e graças por aqesto lle rendia
e o [seu] santo nome beeizia,
dizendo: "Beeita sejas, amen".

(C. 299; 55-58; 60-63)

A cantiga pode ser entendida como um marco significativo, já que faz referência à Ordem fundada por D. Afonso. Por isso é a primeira a se relacionar, ainda que de forma tênue, ao Porto de Santa Maria. Afinal, como dissemos, os mosteiros da ordem estavam em Cartagena, em La Coruña e no *Gran Puerto*. Como não há menção ao local onde ocorreu do milagre, bem se poderia pensar essa como a primeira CSMP. É certo que a narrativa do milagre deve ser entendida como ficção e isso seria uma mera suposição. A *Virgen de Rosell* estava em Cartagena naquele tempo, mas não devemos nos esquecer que ela, nesse contexto, é o símbolo da Ordem de Santa Maria da Espanha. Ainda sob uma mirada objetiva, aquela imagem alí citada de certo devia ser uma cópia, visto que a original era venerada desde os tempos visigóticos e, supõe-se, não poderia andar sob a posse exclusiva de um frade. Dadas tais conjecturas, não seria uma suposição absurda que a Igreja em que o Rei se encontrava quando o frade o localizou era a de Santa Maria do Porto, e que aquele “freire” era do convento ali

erguido. Colocada como a última cantiga da terceira centena, estaria ela apontando, desde já, aquela importante localidade que marcará a parte final das CSM? De todo modo, a presença da Ordem de Santa Maria de Espanha nesse limite é, em si mesma, um importante sinal da propaganda real que foi colocada dentro do repertório Peninsular.

2.3 – A presença dos mouros no caminho do *Gran Puerto*.

A investigação das duas centenas finais das CSM mostra que, além da menção ao próprio Monarca, outros motivos aparecem com regularidade e também cumpriam a função de propaganda real, já que reforçavam tanto a imagem do rei quanto às suas realizações e projetos. A menção à propaganda é feita pela constatação de que as cantigas efetivamente trazem a imagem real e percebemos que o trato retórico a privilegia e isso dentro de uma literatura fundada no exemplo. No entanto, não sabemos como se processava a recepção dessa propaganda sugerida nem qualquer coisa sobre sua eficácia.

Primeiramente, devemos considerar que os mouros, ainda que opositores, ocupam também os territórios conquistados. Por isso temos, claro, narrativas que os colocam na posição de inimigos e outras que procuram mostrá-los em paz com os cristãos. Os mouros ocupam lugar nas narrativas desde a primeira centena e estão entre aqueles milagres famosos na Europa. A cantiga 28 traz o primeiro deles, que se passa em Constantinopla à época do patriarca *San German*, que rogou a Virgem que livrasse

a cidade do ataque dos mouros. O fato de que foi também versificado por Gautier de Coincy dá idéia de como o milagre era conhecido. O mesmo acontece com a 46, num milagre famoso de um mouro que possuía uma imagem de Santa Maria e tinha por ela respeito, mas não cria que Deus pudesse ter encarnado em uma mulher. Ele se converte ao ver que a imagem vertia leite das tetas. As cantigas 63 e 83 são peninsulares, sendo que essa última já é a XIV do apêndice de To. Seus temas são também o conflito e a conversão. Exemplos como esses se encontram por todo o cancionero.

A presença dos mouros nos milagres finais parece trazer outras características. A aproximação entre mouros e cristãos se dá dentro do ambiente de conflito que corria pelas terras peninsulares. E Santa Maria, por ser respeitada pelos muçulmanos, presta-se a criar aproximações entre cristãos e mouros, mesmo que não venham a converter esses últimos. Já a cantiga 95 traz um tal exemplo. As cantigas 95 e 99, a despeito de seus números, são próprias de T e E. Não pertenceram a To, não estando, portanto, na primeira centena original. Na cantiga 95, peninsular (Portugal), um ermitão devoto de Santa Maria foi preso por mouros num navio. Aqueles mouros fizeram guerras e botins, ficando com o navio cheio. Os mouros Então pensavam afastar-se da costa, mas sempre voltavam ao mesmo lugar. O almirante associa a presença do ermitão a esse impedimento e lhe concede a liberdade, além de oferecer alguns dos ricos haveres conseguidos, dos quais o homem só escolhe um simples vidro. Os mouros se foram então pelo mar. Portanto, mouros não convertidos reconhecem e temem o poder da Virgem Maria.

É somente na cantiga 165 que temos menção aos mouros novamente e essa é justamente uma cantiga que é repetida ao final, com o número 395. Seu tema e assunto são semelhantes ao da cantiga 28, e a ação se passa também em “Ultramar”. Mas há nela uma passagem que mostra, de forma especial, essa aproximação entre mouros e cristãos através de Santa Maria. Os mouros cercavam a vila de “Tortosa”²⁶ e os cristãos rezam pelo socorro de Santa Maria. O sultão fora informado por um mouro que seria fácil tomar aquele lugar, mas ao entrar na cidade encontrou-a repleta de soldados bem armados. O sultão então, tomando-o por mentiroso, admoesta seu enviado, que então responde:

“Sennor, quanto vos eu dixei | ver Paid' [éste] e al non;
mas tod' estes cavaleiros, | vedes que dos Ceos son,
ca chus brancos son e craros | que é neve nen cristal.”
(*refrão*)

Enton o soldan lle disse: | “E que buscaron acá?”
Diss' o mouro: “Per mandado | da Virgen, Madre d'Içá,²⁷
veeron, que un' eigreja | dentro ena vila á,
que está preto dos muros | da parte do areal.”
(*refrão*)

O Soldan diss' ao mouro: | “Eno Alcoran achei
que Santa Maria virgen | foi sempr'; e pois esto sey,
guerra per nulla maneira | con ela non fillarey,
e daqui me torno logo, | e fas tange-lo tabal.”²⁸
(C. 165; 56-58; 60-63; 65-68)

A repetição dessa cantiga, além de atender à necessidade de completar o número pretendido de 400 composições, não parece uma escolha alheia ao contexto do grupo

²⁶ *Tartus (Orthosia; Siria). Se trata dela sitio de 1270/71* (METTMANN, 1886, Vol.II: 164)

²⁷ *Iça: Jesús, árab. Isã* (METTMANN, 1986, Vol.II: 164).

²⁸ *Tabal: túbale*. (METTMANN, 1972: 294) Tocar em retirada, portanto.

final. É lícito supor que a repetição dessa cantiga como número 395 atende ao propósito de mediação do contato de mouros e cristãos.

A cantiga 169 é um exemplo interessante pois traz uma voz que certamente é de

D. Afonso:

E daquest' un miragre | direi grande, que vi
des que mi Deus deu Murça, | e oý outrossi
dizer a muitos mouros | que moravan ant' y
e tian a terra | por nossa pecadilla(...)
(C. 169; 8-11)

O milagre apenas pondera sobre a Igreja cristã que sempre esteve entre os mouros, mas eles nunca a puderam “britar” nem mesmo quando estavam em Múrcia. Enseja o contar a vitória de cristão sobre mouros, assim como a presença de D. Afonso e a história da reconquista daquela cidade:

Depo[i]s aquest' aveo, | que fui a Murça eu,
e o mais d' Arreixaca | a Aljama mi deu
que tolless' a eigreja | d' ontr' eles; mas mui greu
me foi, ca era toda | de novo pintadilla.
(*refrão*)

Poren muit'a envidos | enton llo outorguei
e toda a Aljama | foi ao mouro rei
que o fazer mandasse; | mas diss' el: “Non farei,
ca os que Mariame | desama, mal os trilla.”
(C. 169; 43-46; 48-51)

Após mencionar à campanha de Salé, temos a estrofe conclusiva, que fala da igreja que é de Santa Maria, e mostra também as pretensões afonsinas de reconquistar o antigo império visigótico:

E poren' a eigreja | sua quita é já,
que nunca Mafomete | poder y averá;
ca a conquareu ela | e demais conquerrá
Espanna e Marrocos, | e Ceta e Arcilla.
(C. 169; 63-66)

As cantigas que têm os mouros como assunto aumentam ou mesmo ressurgem sobretudo perto da conclusão da segunda centena, onde já temos o característico tratamento de propaganda e que tem nos mouros um de seus temas. Na cantiga 181, uma guerra entre dois reis mouros é decidida pela intercessão de cristão e de Santa Maria. Veja-se o refrão:

*Pero que seja a gente d' outra lei [e] descreuda,
os que a Virgen mais aman, a esses ela ajuda.*
(C.181; 3-4)

A estrofe conclusiva corrobora o tema do refrão:

E assi Santa Maria ajudou a seus amigos,
pero que d' outra lei eran, a britar seus emigos
que, macar que eran muitos, nonos preçaron dous figos,
e assi foi ssa mercee de todos mui connoçuda.
(C.181; 40-43)

O milagre 183 é também um milagre mariano que acontece em Faro, Portugal no período do domínio do Islã. As cantigas 185 e 192 são as derradeiras dessa centena que tratam de mouros e com elas se comprova o aumento desse tema a partir da cantiga 165. além disso, a 192 se repete como 397 e, tal como a própria 165, parece ter sido uma escolha norteada por motivo semelhante.

O exemplo da cantiga 205 também chama a atenção. É a primeira da terceira centena que conta história de mouro, na verdade de uma moura e de seu filho que foram salvos na queda de uma torre, quando os cristãos tomavam um castelo. Santa Maria salvou-os pelo rogo dos cristãos presentes. Outros exemplos, que contêm as diversas características que aqui apresentamos, estão nas cantigas 227, 229, 264, 265, 271, 277.

A cantiga 323 é primeira da última centena que conta com mouros em seu enredo, e quando invadiram uma aldeia cristã. Antes de sua chegada, porém, um homem que aí vivia perdeu seu filho, depois que o menino teve uma febre muito forte. Os mouros dizimaram a aldeia. Aquele pai voltou e viu aí seu filho, que contou como uma *dona* ali o protegera. O pai percebeu que fora Santa Maria e todos louvaram mais esse milagre. Nessa cantiga se faz menção ao tempo em que ocorreu o milagre,

(...) | foi este miragre feyto
no tempo que Aboyuçef | passou ben pelo estreito
d'Algizira e a terra | de Sevilla tod' a eito
correu, e muitas aldeas | foron dos mouros queimadas.
(C. 323; 10-13)

Outros exemplos são as cantigas 325, 329, 344, 345, 348, 359, 374 e 397(=192). Dessas, a 329 é uma daquelas cantigas em que os mouros são reconhecidos por seu respeito a Santa Maria, como vimos na cantiga 165, repetida na última centena com o número 395. Aqui um grupo de mouros pilharam uma aldeia cristã e depois se reuniram numa igreja, onde deram uma parte do botim em honra de Santa Maria.

Ca, segund' lles deu escrito | Mafomat no Alcoran,
ben creen mouros sen falla, | e desto dulta non an,
que do Esperito Santo | s' enpreñnou sen null' afan
prender nen dan' a sa carne, | e assi foi conceber
(*refrão*)

Virgen;

(C. 329; 20-23; 25)

Um deles deixou ir os outros para recolher para si as oferendas, mas ficou cego e estático, sem se mover. Ao dar falta desse e pensando ter sido preso por cristão, os outros, seus companheiros, voltam e o encontram naquele estupor. Ao tentar reanimá-

lo, supõem os mouros que ele roubara as ofertas, que não jaziam onde foram deixadas. Encontradas, foram recolocadas onde antes estavam e o ladrão voltou do transe.

E o miragre sabudo | foi ben daqui ata Suz,
e dos mouros os crischãos | o ouveron de saber.
(C. 329; 77-78)

Já a cantiga 344 narra

COMO SANTA MARIA DE [TUDIA] FEZ A HuA CAVALGADA DE
CRISCHÃOS E OUTRA DE MOUROS QUE MASERON HuA NOITE
CABO DA SA EIGREJA E NON SE VIRON, POR NON AVEREN ONTR'
ELES DESAVeENÇA.

(C. 344; 1-3)

A narrativa conta como um grupo de cristãos e outro de mouros pousaram e passaram a noite em torno de uma Igreja, cada qual num ponto, e, ao acordarem e partirem, os grupos se viram e perceberam que um não dera pela presença do outro e que, por isso, não houve contenda. É outra cantiga que atenua os conflitos entre mouros e cristãos ao mostrar sua ligação através da Virgem, como mostra o refrão:

*Os que a Santa Maria | saben fazer reverença,
macar se non amen eles, | ela met' y aveença.*
(C. 344; 4-5)

D. Afonso aparece como partícipe ativo na cantiga 345. O milagre se passa em Jerez (“Xerez”), certamente entre junho e outubro de 1264, período em que houve ali o levante dos mouros. Após saber que o milagre aconteceu em Sevilha e Jerez, o ouvinte, na segunda estrofe, passa a saber que

Enton el Rei Don Affonso, | fillo del Rei Don Fernando,
reinava, que da Reynna | dos ceos tiia bando
contra mouros e crischãos | maos, e demais trobando
andava dos seus miragres | grandes que sabe fazer.

Este dous anos avia, | ou ben tres, que gaannara

Xerez e que o castelo | de crischãos ben pobrara;
 pero a vila dos mouros | como y estava leixara,
 e aveo que por esto | a ouvera pois a perder.
 (C. 345; 11-14; 16-19)

O termo “bando” foi também usado na cantiga 300, e se refere à ligação entre Santa Maria e D. Afonso. E esse bando vai contra mouros e cristãos “maos”, o que nos faz pensar nas querelas que enfrentara o Rei, antes referidas nas cantigas que analisamos. Vê-se que os mouros permaneceram próximos ao castelo, em “Xerez” que e fora povoado de cristão, tema também freqüente. Na cantiga D. Afonso socorre a Nuno Gonzalez de Lara, que sofria com o cerco, enviando sem demora suas hostes para debelar o levante. Mas os mouros entraram no castelo e depredaram a igreja, levando a imagem da Virgem, que queriam queimar. O Rei teve uma visão, em sonhos, em que Maria o chamava, trazendo aos braços o menino Jesus, com quem fugia à porta de uma capela em chamas. Ainda dentro da visão, o Rei os acode. Ao despertar chama a Rainha, que também sonhara a mesma visão. Temeram por Jerez,

Mas depois a poucos dias quis Deus que gaannada
 Xerez este Rei ouvesse e de crischãos pobrada,
 e a omagen da Virgen ena capela tornada
 con mui gran precisson fosse, segun devia seer
 (refrão)

E el Rey e a Reynna e seus fillos, que veron
 y con eles, a Deus graças porende mui grandes deron.
 E quantos aqeste feito oyron pois e souberon,
 o nome da Santa Virgen fillaron a beizer.

(C. 345; 106-109; 111-114)

Mais uma vez, a partir das análises das cantigas “de mouros” e daquelas que vimos, em especial as que contam com a presença do Rei na terceira centena e mesmo as de “Loor”, percebemos que o que as conforma como grupo é o aspecto ideológico e

de propaganda que encontramos, o que faz com que elas adquiram um tratamento retórico próprio para essa finalidade. Por outro lado, as cantigas “de mouros”, por tratarem de um tema ou assunto que antecede a D. Afonso, permitem que observemos exatamente como se processou a modificação no tratamento do tema, com o surgimento de acentos mais moderados no discurso, à procura, talvez, de neles minimizar os atritos entre mouros e cristãos no repovoamento, através de sua aproximação nessas narrativas.

Outros motivos e temas importam aqui. Um deles é o da construção da Igreja de Santa Maria do Porto e o outro é o repovoamento cristão. Diferentemente dos mouros, esses são temas contemporâneos de D. Afonso X e determinados diretamente por suas ações e decisões. Trataremos desses temas no estudo das CSMP, pois até aqui foi dado um panorama de como se construiu o repertório do qual elas são a conclusão.

2.4 – Cantigas do *Gran Puerto*: a Virgem no território afonsino.

As CSMP começam com a cantiga 328, que é considerada como uma introdução ao *Cancionero del Puerto* por SNOW (1998-99). Ele nos lembra que

las restantes 23 se hallan entre las cuarenta y tres cantigas que se extienden desde la 356 hasta la 398, es decir, ensartadas en tan solo la segunda mitad de este último centenar de la compilación (p.31).

Uma vez que há quatro cantigas de louvor dentre essas últimas cinquenta e que sete dessas são repetidas, as CSMP ganham em densidade - e não só numérica - na

qualidade de representantes da última fase da produção do cancionero mariano de D. Afonso. Com elas, também todas aquelas elencadas para a última centena.

A comparação entre o número de cantigas peninsulares e “estrangeiras” entre a primeira e a última centena dão conta do deslocamento que se processou. Na primeira centena original, que está em To, temos 48 cantigas “estrangeiras”, 17 peninsulares e 24 que não mencionam o local dos milagres. Na última centena, das 90 narrativas, 66 se passam na Península, 24 dessas CSMP; outras 17 se passam no "estrangeiro" e 6 não trazem um local determinado.²⁹ Entre as "estrangeiras", 3 são repetidas, justamente entre as finais e somente 2 delas vêm de fontes europeias de ampla divulgação. A primeira dessas é a 308, de Soissons, parte do repertório de milagres de Hugo de Farsitus e a segunda, que era 95 em To, é a 362, de Chartres, que também foi versificada por Gautier de Coincy. O número de cantigas peninsulares é maior a partir da segunda centena, e aumenta progressivamente nas seguintes.

Podemos ver o aumento das cantigas peninsulares como consequência da necessidade de completar a presumida cifra das 400 composições. Mas parece claro também que esse aumento seria natural, já que as fontes mais relevantes e continentais foram usadas em **α** / To, que era um projeto fechado que acabou por ser estendido. Assim, fosse qual fosse o número de cantigas a se atingir, as lendas tenderiam

²⁹ Milagres fora da Península e suas localidades, na última centena:

1- Roma (C. 306);	6- Sicília (C.335);	11- Veneza (C. 353);	16- Jerusalem (C. 394 = 187);
2- Sicília (C.307);	7- Jerusalem (C.337);	12- Chartres (C.362);	17- Jerusalem (C. 395 = 165).
3- Soissons (C.308);	8- Gasconha (C.341);	13- Gasconha (C.363)	
4- Roma (C.309);	9- Constantinopla (C.342);	14- Narbona (C.365);	
5- Rocamadour (C.331);	10- Rocamadour (C.343);	15- Rocamadour (C. 373)	

naturalmente a serem buscadas dentro da Península. Como pontuamos, ir nessa direção foi também ir ao encontro de D. Afonso e de seu tempo. Nesse sentido, a presença do Porto de Santa Maria nesse repertório é o deslocamento final, protagonizado pelo Rei.

Vimos, na primeira parte desse capítulo, algumas considerações que nos fazem entender o valor do Porto de Santa Maria para a estratégia afonsina. A meta de refazer o antigo império espanhol dos visigodos devia levá-lo até a África, sendo que Cadiz está diante do estreito, e foi conquistada justamente na batalha de Salé, no Marrocos. A fundação da Ordem de Santa Maria de Espanha, mencionada na cantiga 299, visava a defender aquela costa mediterrânea do possível retorno Árabe, que teria dali o apoio possível aos muçulmanos do lado ibérico. Cadiz representava também o último ponto ibérico da reconquista cristã, sendo que essa aconteceu ao longo dos séculos desde o norte até aquele ponto ao sul. Era, portanto, o trunfo principal e que ocupou lugar destacado na obra lírica de D. Afonso, a quem competiu diretamente atribuir a ação da Virgem nos milagres que elencou para esse *Cancionero del Puerto*.

O primeiro dos milagres de SMP, na cantiga 328, chamada por MONTROYA MARTINEZ de *Carta Fundacional*. Vimos, no início deste capítulo, o que motiva essa antonomásia, ao observarmos trechos das cantigas e outros a esses semelhantes que encontramos na *Carta-Puebla*. Tais descrições aparecem depois de um refrão e de uma estrofe temáticos:

Sabor á Santa Maria, | de que Deus por nos foi nado,
que seu nome pelas terras | seja sempre nomeado.

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 e o diab' antigo | que o fez seu avogado.

(C. 328; 3-8)

A introdução da cantiga mostra interessante derivação do tema do refrão para sua extensão, na estrofe. Santa Maria tem prazer de ver seu nome pelas terras, o seu e de seu filho e de repelir o de Maomé. Numa contraposição retórica eqüitativa, são os nomes de Jesus e de Maomé que representam as religiões que legaram aos seus fiéis. Santa Maria quer seu nome e o de Jesus pelo mundo. A expulsão do nome de Maomé, na medida em que deva estar no exílio, é indicativo de que esteja em outro lugar, nesse caso fora do mundo. Mas a idéia de *correr* com ele para o *exílio* acaba por nos remeter também para a idéia de que deva estar fora das terras cristãs.

Há, então, uma introdução que trata do lugar, após aquele tema dado pelo refrão e pela estrofe iniciais, e ela soma mais quatro estrofes. Cada uma delas contempla um aspecto. A estrofe II nos dá o local do milagre, que é “preto de Xerez, que éste eno reino de Sevilla / un logar que Alcanate soya seer chamado” (v.12-13). Podemos ver que prossegue a relação entre lugar e nome, ou ainda, do lugar como um nome. Enquanto não conhecemos o lugar e o milagre que será narrado, não podemos ainda saber ou ainda reconhecer-lhe o nome que virá por Santa Maria.

Este logar jaz en terra | mui bõa e mui viçosa
de pan, de vynno, de carne | e de fruita saborosa
e de pescad' e de caça; | ca de todo deleitosa
tant' é, que de dur seria | en un gran dia contado.

(C. 328; 15-18)

Nessa terceira estrofe, mostra-se aquela terra como linda e rica em provisões. A localidade, primeiramente referida pelo antigo nome mouro e também pela

proximidade a “Xerez”, apresenta-se agora pelo provimento e pela saciedade que possibilita, além do prazer e também da beleza. É interessante tal contraste, que parece retoricamente colocado para seduzir o ouvinte, quem sabe pelo interesse no repovoamento. Caminhamos, portanto, do plano do nome ao dos sentidos. Então, nas duas estrofes seguintes, ao plano geográfico

Ca este logar é posto | ontr' ambos e dous os mares,
o grand' e o que a terra | parte per muitos logares,
que chaman Mediterraneo; | deis i ambos e dous pares
s'ajuntan y con dous rios, | per que ést' o log' onrrado.
(*refrão*)

Guadalquivir é uu deles, | que éste mui nobre rio
en que entran muitas aguas | e per que ven gran navio;
o outro é Guadalete, | que corre de mui gran brio;
e en cada uu daquestes | á muito bõo pescado.
(C.328; 20-23; 25-28)

A descrição mostra o lugar a partir das suas águas, seus rios e mares, dos quais somente o Atlântico não é cuidadosamente nomeado. Isso parece uma consequência do tema, que trata do nome, e que aparece como aspecto na narrativa, pelo nomear das águas que localizam tais terras sem que elas sejam nomeadas, antes apenas referidas como “un logar que Alcanate soya seer chamado” e que será renomeado como “Santa Maria”.

Na sexta estrofe começa a narrativa do milagre, na qual D. Afonso é mencionado, assim como é contado que teve estada naquele sítio e que essa precedeu a batalha de Salé, que é então reportada também:

Ond' en este logar bõo | foi pousar hua vegada
el Rey Don Affonso, quando | sa frota ouv' enviada
que Çalé britaron toda, | gran vila e muit' onrrada,

e o aver que gãaron, | de dur seria osmado.
(C. 328; 30-33)

A narrativa prossegue falando das atividades ao sul, para onde acorreram grandes contingentes cristãos. Isso fez com que o lugar passasse a ser chamado de Santa Maria do Porto. O rei muçulmano local manifestou, por isso, sua irritação a D. Afonso, através de mensagem transmitida por um meirinho. A primeira vez que se menciona o nome cristão do porto dá-se na fala direta desse meirinho. Portanto, é um mouro quem o profere, quando fala ao Rei:

"Sennor, com' ousa | seer null' om' atrevudo
d'Alcanate, u pousades, | aver-ll' o nome canbiado
(*refrão*)

E ar dizer-ll' outro nome, | de que an gran desconorto
os mouros, porque lle chaman | Santa Maria del Porto,
de que ven a nos gran dano | e a vos fazen y torto.
E atal feito com' este | deve ser escarmentado."
(C. 328; 42-43; 45-48)

É de grande efeito retórico que seja dado a um mouro falar, pela primeira e única vez na cantiga, o nome “Santa Maria do Porto”. Afinal, esse nome era o motivo do desagrado e da queixa dos mouros. Essa passagem ocupa justamente o centro da cantiga e a menção a Santa Maria acontece num trecho agudo da melodia, e seu nome perfazendo uma quinta justa, tal como na cantiga 70³⁰. Portanto, foi dado a esse momento da cantiga um tratamento especial, que é consequência do tratamento narrativo combinado com o melódico.

A narrativa prossegue e nos conta que o rei dos mouros ficou irado

³⁰ Os procedimentos poéticos e musicais serão analisados com mais detalhes no terceiro capítulo.

e mandou a ssa jostiça | que logo sen detardada
 que pola ost' ascuita[n]do | de pousada en pousada
 andass', e a quen oysse | tal nome, foss' açoutado.
 (*refrão*)

Sobr' esto muitos chrischãos | foron mui mal açoutados 55
 e outros a paancadas | os costados ben britados,
 e ar outros das orellas | porende foron fanados,
 e per tod' esto non pode | aquel nom' aver vedado.
 (C. 328; 51-53; 55-58)

Os cristãos, ainda assim, persistiam em dar o nome de Santa Maria ao porto. A cantiga mostra o temor de D Afonso por tais conflitos e assim coloca-o numa posição moderada:

Ond' el Rei en mui gran coita | era daquesto, sen falla,
 temendo que non crecesse | sobr' esto volt' ou baralla
 ontre mouros e crischãos; | mais a Virgen, que traballa
 por nos, tragia o preito | d'outra guisa ordyado.
 (C. 328; 65-68)

A preocupação imparcial de D. Afonso por ambos os povos, ainda que fosse cristão, modula o discurso e em seu favor, pois a sua preocupação com os conflitos entre ambas as “gentes” tem um contraponto na ira do rei mouro, que fez com que os cristãos sofressem sua violência. A Virgem, já vimos, aceita por ambas as religiões, “traballa por nos”, expressão que caprichosamente pode indicar tanto um “nós” em relação ao narrador cristão como um “nós” em relação aos “mouros e crischãos”, que acabáramos de ouvir.

Quando tratamos do tema dos mouros, vimos que tanto o repertório dos milagres quanto o discurso foi mudando suas características. Tais mudanças pareciam visar a uma maior comunhão entre mouros e cristãos, colocados num mesmo universo

desde as conquistas ao sul. Nenhum milagre ou passagem, no entanto, se compara ao que temos aqui, na medida em que aquele discurso é colocado diretamente sobre figura do Rei Sábio. E aquele mouro que mencionou, dentro da cantiga, o nome do porto, tem papel também importante na conclusão:

Ca ao alguazil mouro | fezo logo que falasse
 con el Rei e por mercee | lle pediss' e lle rogasse
 que aquel logar tan bõo | pera crischãos fillasse.
 El Rey, quand' oyu aquesto, | foi en mui ledo provado,
 (*refrão*)

Ca entendeu ben que Cadiz | mais toste pobrad' ouves [s]e;
 mas temendo que o mouro | por engano o fizesse,
 non lle quis responder nada | a cousa que lle dissesse.
 (C.328; 70-73; 75-77)

É aquele mouro que diz a D. Afonso que tomasse o lugar e se surpreende ao ver que o Rei nada dizia, e sabemos que o motivo de seu silêncio foi temer que o “alguazil” estivesse enganado. Mais uma vez, D. Afonso é mostrado pelos seus temores, pela sua prudência e delegando aos mouros a percepção daquilo que era a vontade de Santa Maria. Assim sabemos que O Sábio nada respondeu, “ond’o alguazil por esto foi en mui maravillado” (v.78).

E disso com' en sannudo | al Rei: «Non saya dest' ano
 se esto que vos eu rogo | o faço por null' engano,
 mas por meter paz na terra | e por desviar gran dano
 que pode seer, se este | feito non for acabado.»
 (C. 328; 80-83)

Se pela voz do mouro ouvíramos antes o nome Santa Maria do Porto, é também por essa voz que temos o arazoado do desfecho para aquela situação. A D.Afonso é dado o papel do fiel, aquele que teme e espera, ainda que seu silêncio final se revele ao

ouvinte, com quem o narrador comenta o que pensava o Rei e algumas de suas emoções e intenções, pois o “alguazil” disse que tomasse o lugar e “El Rey quand’ oyu aquesto, foi en mui ledo provado (...) Ca entendeu bem que Cadiz mais toste probad’ ouvesse” (v.73;75). A tomada de Cadiz e o nome do Porto de Santa Maria ficam entendidos, pela retórica empregada, não como consequência de uma estratégia da cruzada afonsina, mas como feitos que tiveram na vontade dos mouros tanto os traços da violência quanto o bom senso da concordância. Vale comentar que ao Rei mouro, comparável, em autoridade, a D. Afonso, é dado o papel de agressor, sendo que o “alguazil” é o personagem sobre o qual acontece a negociação. Na conclusão, vê-se que foi por seu intermédio, e, claro, pelo de Santa Maria, que D. Afonso teve o seu Porto

E demais lle deu con este | logar toda 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 grado.
(C. 328; 85-88)

Se, como sugere Snow, a cantiga 328 é uma cantiga introdutória, que abre o *Cancionero del Puerto*, reportando sua conquista, o tema da construção da igreja de Santa Maria do Porto continua a série após essa abertura.

O tema da construção de Igrejas, a despeito da presença óbvia e geral de igrejas nas CSM, tem uma relevância especial nas centenas finais. Afinal, as cantigas 242, 249, 252 e 266 reportam-se todas à construção da Igreja de Santa Maria em Castroxeriz. São as cantigas 356 e 358 que falam da construção da igreja de Santa Maria do Porto que, sabe-se, era também uma fortaleza e ligada à ordem de Santa

Maria da Espanha. A primeira dessas cantigas conta como, diante da carência de madeira para a construção da Igreja, Santa Maria fez vir uma cheia pelo rio Guadalete e nela uma ponte de madeira, que veio inteira.

E por fazer que a obra s' acabasse ben sen al,
 fez vir hua gran chea d'agua que pelo portal
 passou e troux' hua ponte de madeira, toda tal
 inteira como x'estava; nunca ome viu mellor.
 (C. 356; 21-24)

Essa ponte serviu para que acabassem a obra, e

(...) ao tempo que | o maestre mayor
 (refrão)

Outorgara d'acaba-la, | per como eu apres' ey,
 a un tempo sinalado | que [lle] posera el Rey;
 mais fazer nono podera, | como por verdad' achei,
 se a Virgen desta guisa | non lle foss' ajudador.
 (C. 356; 29; 31-34)

A narrativa, diferentemente daquela da cantiga de abertura *del Cancionero*, não traz estrofes digressivas, senão que as informações que dá ao ouvinte são próximas da ação do milagre. Os comentários já feitos sobre a presença de D. Afonso nesse grupo de cantigas prestam-se também a essa. Talvez caiba aqui pontuar a inteligência retórica de se colocar a presença Real depois do milagre acontecido, milagre que narra um fenômeno de vertiginosa dinâmica espacial, ao qual se juntam os limites temporais do Mestre de obras, que acabam sendo os impostos por D. Afonso, o que parece representar um *rallentando*³¹.

³¹ *Rallentando*: trata-se de uma indicação musical para o tempo, quando se pretende que os pulsos fiquem paulatinamente mais lentos.

Na cantiga 358, diferentemente do apontado na 356, O Rei Sábio figura logo na abertura da narrativa, na primeira estrofe que é precedida pelo refrão temático:

A que às cousas coitadas d'ajudar muit' é teuda,
non vos é gran maravilla se x'ela a si ajuda.

Desto fezo eno Porto que de seu nom' é chamado
gran miragr' a Groriosa, que será per min contado,
no lavor da sa ygreja que faziam per mandado
de Don Affonso que éste seu rey, cousa é sabuda.

(C. 358; 3-8)

Nessa narrativa, o que impedia os trabalhadores de continuarem a obra encomendada era a tempestade, já que as pedras para cantos deviam vir por mar e não havia condições de navegação. Até que um mestre muçulmano, chamado Ali, menciona um lugar onde havia um canto de pedra

(...) 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.

(C. 358; 20-23)

Mais do que mostrar o sítio com aqueles cantos prontos, o muçulmano se serve ao discurso moderado e de inclusão que temos nessas cantigas, em função da convivência que se processava. É o que vemos na passagem em que foram tirados aqueles cantos e o mouro entendeu como se a Virgem os tivera guardado.

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

(C.358; 25-28)

As estrofes conclusivas dão conta da importância daquela Igreja para D.Afonso:

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,
 (refrão)

Deron porende loores | aa Virgen gloriosa,
 que quis pera ssi ygreja | fazer nobr' e mui fremosa
 e fort', en que s' acollesse | a gente, que pavorosa
 era porque non avia | ant' u fosse deffenduda.
 (C. 358; 30-33; 35-38)

A Igreja é descrita como uma construção acabada a partir de seus muros e de suas torres, o que apresenta a sua conformação de fortaleza. Assim, sentir-se-iam protegidas as “gentes” do repovoamento, das quais se manifesta o medo provável que tinham antes daquela obra. Essa talvez seja a idéia que a cantiga pretendia passar aos seus ouvintes contemporâneos. Na cantiga 364 a confiança na ação terrena encontra na divina efeito semelhante, quando trinta obreiros se salvaram depois da queda de uma torre nas obras daquela Igreja.

Entre as muitas ingerências pertinentes que levaram D. Afonso a construir a Igreja de Santa Maria do Porto, uma fortaleza, estava também a de seu uso consciente de atrair cristãos. A propagação dos milagres ali realizados levaria ao mesmo efeito que levava cristãos a outros locais de peregrinação. Claro que não se está esquecendo que o repovoamento tinha como motivação muitos outros fatores e interesses, entre eles a distribuição de terra e de favores. A cantiga 382 traz um exemplo que envolve a doação de terras a um homem rico que as pedia a D. Afonso que, a princípio, as negava. Voltaremos a esse assunto, mas antes cabe um comentário.

Afinal, essa cantiga trata da vontade do Rei, e por isso é relevante sua introdução temática, no refrão e na primeira estrofe:

Verdad' éste a paravoa | que disse Rey Salamon
que dos reys as voontades | enas maos de Deus son.

E ele assi as cambya | como lle ven a prazer,
ca segund' é Deus e omen | e Rey, pode-o fazer;
Deus porque á gran vertude, | e Rey por seu gran poder,
e ome porque á siso, | entendement' e razon.

(C. 382; 4-9)

A referência a Salomão encontra nessa passagem idéias caras a D. Afonso, inclusive aquela que discutimos no primeiro capítulo, de como os Reis são, entre os homens, aqueles que mais sábios devem ser (p. 64). E a extensão temática, na primeira estrofe, nos recorda a manifestação de D. Afonso no *Prólogo B*, a abertura de todo o cancionero, onde professa um trobar em que se deve ter “entendimento e razon”. É oportuno mencionar ainda que nas últimas centenas é maior a incidência de menções à Santa Maria e a Jesus como Rainha e Rei. Encontram-se com frequência antonomásias como “Madre do Rey”, “Madre do alto Rey” ou “Madre do Rey poderoso”. Cremos que partindo de convicções que lhe eram caras, reforça-se naquele refrão a imagem real como sábia, provavelmente num momento em que enfrentava um forte movimento que pretendia destituí-lo.

Voltando ao homem rico, ele pretendia a “herdade” de D. Afonso e esse a conseguiu por conselho de seu irmão, D. Manuel. Aquele homem está, portanto, entre os personagens que figuram nas CSM e que desceram a Cadiz, atendendo ao chamado do repovoamento.

Como o homem rico descera a Cadiz e alí queria sua "herdade", também pretendia seu quinhão a pobre mulher que se salvou do naufrágio da "pinaça" em que chegava ao Porto, o que é contado na cantiga 371. Interessa-nos mostrar que, antes que essa narrativa nos contasse tal milagre, foi precedida de uma introdução que remonta a todo o movimento que pretendia e efetivamente promoveu o Rei naquele porto do sul e para o qual, também nas CSM, empenhou sua retórica e sua poesia:

Quand[o] el Rey Don Affonso | pobrava aquel logar
do Porto da Santa Virgen | e fezera ja lavar
a ygreja, e veera | y de Sevilla per mar
por veer como pobravan | e aver ende prazer,
(*refrão*)

Muitas gentes y viinnan | a aquel logar enton,
os uus en romaria, | avend' i gran devoçon,
os outros pera pobrarem | e por averen quinnon
das herdades que partissem, | segundo podess' aver.
(*refrão*)

Outros viinnam per lavraren | e gãar y seu jornal
que lles davan por britaren | pedra ou por fazer cal
ou por lavar na ygreja | da Sennor espirital;
e poren de muitas partes | viinnam y guareçer.
(*refrão*)

Porem per mar e per terra | punnavam y de viir
muitos e de longas terras, | e por quant' yam oyr
que os mortos resurgia | e os doentes guarir
fazia ali a Virgen, | e yam-no y veer.

(C. 371; 10-13; 15-18; 20-23; 25-28)

As cantigas 359, 368, 372, 378, 381, 385, 391, 392, 393 e 399, também contam histórias em que pessoas do povo aparecem., Como na cantiga 371, algumas delas

trazem aquelas digressões emblemáticas que mencionam o Porto e os assuntos que se ligam a ele e ao Rei.

Num outro grupo que desceu ao sul estão pessoas ligadas ao Monarca de Leão e Castela. São parentes, nobres ou serviçais, que figuram nas cantigas 366, 367, 375, 377 e 389.

Pelo assunto de que trata, o milagre da cantiga 379, que trata da vingança contra os corsários do mar, é um exemplo único. Antes que se inicie a narrativa do milagre, temos um trecho digressivo, que apresenta algumas coincidências com a *Carta-Puebla*, o que já apontamos anteriormente (p.78). O milagre conta como os corsários roubavam a costa mediterrânea. Dessa forma, também aos mouros eles atacavam e de uma feita os roubaram. Como aconteceu na cantiga 95, o navio dos ladrões não consegue partir da beira por vontade de Santa Maria. Acabam por ir em direção a Sevilla e aí foram capturados, tanto quanto lhes tomam a pilhagem que fizeram e ainda passam eles a servir ao Rei de Castela. O final mostra a Virgem como benevolente para com todos

(...)Ca, pero que piadosa
é, non quer que mal rezeban per ren os seus pobladores

Nen outros que a sa casa vennis per mar e per terra;
e, empero que os mouros a vezes lle fazem guerra,
aos que vee coitados nunca lle-la porta serra
d'acorrer con sa merçee, que é mayor das mayores.

(C. 379; 52-53;55-58)

Através da análise dos vários enredos e assuntos das duas últimas centenas foi possível perceber algumas das diferenças entre seu repertório e aquele das cantigas de

To. Num conceito próprio da poética antiga, os milagres da primeira centena podem ser considerados grandes mitos, que serviram para compor outros cancioneiros importantes em vernáculo, entre eles os de Gautier de Coincy, de Gonçalo de Berceo ou de Adgar. As cantigas finais resultam em um gradual deslocamento dos cenários dos milagres em direção à Península ibérica. Além do espaço, desloca-se também no tempo, ao contar milagres e episódios do autor das cantigas, D. Afonso X. O estudioso norte americano Joseph SNOW (1998-1999) referiu-se ao Rei Sábio como “cronista lírico” dessa fase e em particular das CSMP, dados os vários aspectos que estão contemplados naquele grupo. As cantigas contemplam a presença de D. Fernando e de sua família, a reconquista da Andaluzia aos mouros, as querelas com os nobres, enfermidades e vicissitudes, venturas e decepções, assim como o repovoamento cristão do sul.

O primeiro livro com cem cantigas que nos ficou, o códice To, mostrou-se um projeto acabado pela seleção daqueles milagres famosos e pela relação que guardam entre si as cantigas que emolduram a coleção, o que procuramos mostrar no primeiro capítulo. A “cronica lírica” dessa centenas finais, diferentemente, é um repertório que foi montado a partir da continuidade daquele primeiro livro. Embora não tivesse a precedência de uma organização integral, possui a sua própria, mostrando um rastro de coerência temática e discursiva entre suas cantigas, que evoluem cada vez mais na direção da pessoa de D. Afonso e das cantigas do seu porto.

Após considerarmos seus repertórios específicos, mostramos, nos dois primeiros capítulos, algo do tratamento poético e retórico dos dois grupos abordados.

Consideramos que a percepção das diferenças até aqui apresentadas é importante para o entendimento daquelas que jazem na construção da cantiga.

No terceiro capítulo, abordaremos, para ambos os repertórios, as relações das temáticas e dos mitos apresentados com a composição das cantigas, investigando para isso a narrativa, a versificação e a música. Pretendemos mostrar que o que conformou os dois repertórios e suas diferenças está impresso nesses aspectos.

Capítulo 3

Análises comparativas entre os grupos inicial e final das CSM

"Porque trobar é cousa en que jaz / entendimento..."

(Prólogo B; 1-2)

"de a loar mais d'outra ren me praz"

(C. 209; 10)

Os capítulos anteriores trataram, cada um, de dois grupos dentro da totalidade das CSM. Um deles, a primeira parte da produção afonsina, que encontramos em To, foi a realização do projeto do Rei de compor cem cantigas em louvor da Virgem. O outro compreende as duas últimas centenas numeradas de E, que são o grupo final, onde se apresenta uma forte presença do Rei Sábio através da divulgação de sua história e de suas realizações, e que culminam no *Cancionero del Puerto*.

O enfoque apresentado procurou privilegiar o aspecto mítico, na medida em que foram apresentados os critérios que nortearam a escolha de temas e assuntos para a constituição daqueles repertórios. E deles também se apresentou algo da retórica e do tratamento poético empregados.

No presente capítulo, aprofundaremos a investigação daquelas distinções, procurando mostrar que elas estão presentes também no tratamento poético, observando-se aspectos da versificação, da música e da narração, artes envolvidas na composição das cantigas de milagre e também através de exemplos específicos que exemplifiquem procedimentos de composição poética.

3.1 - Versificação e Música.

Começaremos pela versificação por tratar-se do aspecto em que mais facilmente se percebe a distinção entre as cantigas dos grupos contemplados nos capítulos anteriores.

Sabemos que a maioria das CSM foi composta dentro de uma forma árabe, o *zéjel*. É oportuno que o conheçamos. Citemos, então, MENÉNDEZ PIDAL, que em seu livro **Poesía Árabe y Poesía Europea** (1942:18) diz que

el zéjel es un tríptico monorrímo con estribillo y, además (esto es lo esencial), con un cuarto verso de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción.

Do estribillo ou refrão, cabe comentar que geralmente é um dístico e que possui uma rima própria, com a qual combina com a do citado quarto verso. Já os três versos monorrímos possuem rima cambiante *en cada estrofa, seguidos de otro verso de rima igual en todas las estrofas, porque es igual a la de un estribillo* (p.19). Essa rima do tríptico, que é diferente para cada estrofe, é chamada de “mudança” e o quarto verso, que rimará com o refrão, é chamado "verso da volta", ou simplesmente “volta”.

Tomemos um exemplo, o da cantiga 39:

<i>Torto seria grand' e desmesura de prender mal da Virgen ssa figura.</i>	}	Refrão
<i>Ond' aveo en San Miguel de Tomba, no mōesteiro que jaz sobre lomba dua gran pena, que ja quant' é comba, en que corisco feriu noit' escura.</i>	}	1ª mudança
<i>Torto seria grand' e desmesura...</i>	}	Volta
<i>Toda a noite ardeu a perfia ali o fog' e queimou quant' avia</i>	}	2ª mudança

na eigreja, mas non foi u siia
 a omagen da que foi Virgen pura. }
 Torto seria grand' e desmesura... } Volta
 (C.39; 3-14)

Seguem-se outras 5 estrofes, cujas mudanças podem ser vistas pelas palavras e rimas advindas dos trípticos monorrimos: *queimasse / achasse / chegasse*; *ceo / veo / ebreo*; *obediente / niente / veramente*; *maravillados / juntados / defumados*; *umada / lavada / rosada*. A cantiga 39 traz, portanto, as características apontadas para o *zéjel*: um refrão, que é um dístico monorrimo; estrofes, que se compõem de um tríptico monorrimo, cada uma dessas estrofes com sua mudança e, no quarto verso, a volta, que rima com o refrão [-**ura**].

Para completar as características que compõem o *zéjel*, lembra-nos ainda MENÉNDEZ PIDAL que os *zéjeles son de seis sílabas, o de diez, o de doce, o de versos mezclados, largos y cortos; no importa el número de sílabas (Ídem:19)*.

A cantiga 12 é um exemplo das que trazem versos *mezclados*. O dístico do refrão constitui-se de versos de 12 sílabas ³². Já na estrofe, os dois primeiros versos possuem 16 sílabas, divididas em hemistíquios e outros dois como os do refrão. Vejamos, mais uma vez, o refrão e a primeira estrofe da cantiga 12, com a divisão de suas sílabas, que leva em conta também os neumas da notação musical:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11-12'
 O | que | a | San|ta | Ma|ri|a | mais | des|praz,
 é | de | quen |a|o | seu | Fi|llo | pe|sar | faz.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15-16'
 E | da|ques|t' un | gran | mi|ra|gre | vos | que|r' eu | o|ra | con|tar,

³² Sobre a contagem das sílabas, ver nota 14, p. 59.

que | a | Rei|nna | do | Ce|lo | quis | en | To|le|do | mos|trar
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11-12'
 e | no | di|a | que | a | Deus | foi | co|rõ|ar,
 na | sa | fes|ta | que | no | mes | d'A|gos|to | jaz. (C. 12; 4-10)

As mudanças das outras 5 estrofes que se seguem são: *cantou / calou / falou; Deus / judeus / seus; sayu / oyu / recodyu; d'ir / mentir / ferir; fazer / pôer / morrer.*

Tal como víramos antes, na 39, a cantiga 12 apresenta também uma mudança diferente para cada uma de suas estrofes. Mesmo cantigas extensas, como a 5 ou a 65, essa última com 50 estrofes, trazem rimas diferentes para cada mudança.

Entre as cantigas de To, muitas são as variações feitas sobre a forma *zéjel*. Tais variações aparecem como versos de extensão variada, com rimas diferentes e que vão além, em quantidade, ao que é preconizado para refrão e estrofe. Não são, portanto, dísticos ou trípticos monorrimos com volta. Há voltas de estrofes com várias rimas com refrães igualmente complexos. Mas não devemos nos esquecer que o *zéjel* é uma forma cantada, portanto também musical, e que mesmo as variações que nos parecem complexas pelo número de rimas em versos de várias extensões estão, muitas vezes, em frases melódicas simples. Podemos citar o exemplo da cantiga 29:

*Nas mentes senpre teer
 devemo-las sas feituras
 da Virgen, pois receber
 as foron as pedras duras.*

Per quant' eu dizer oý
 a muitos que foron y,
 na santa Gessemani
 foron achadas figuras
 da Madre de Deus, assi
 que non foron de pinturas.
 (refrão)

Nen ar entalladas non
 foron, se Deus me perdon,
 e avia y fayçon
 da Sennor das aposturas
 con sseu Fill', e per razon
 feitas ben per sas medidas.

(C. 29; 3-12)

A citação traz o refrão e duas estrofes, para melhor vejamos a *mudança*. Repare-se que o refrão possui quatro versos, sendo dois pares de versos com rimas [-er] e [-ura]. A estrofe traz três versos iniciais de mudança, em [-ý] na primeira estrofe e em [-er] na segunda. Traz ainda mais três versos, somando então seis, sendo que o quarto e o sexto são versos de volta e o quinto da mesma mudança. Observemos a melodia de refrão e estrofe, transcritas em notação moderna:

Refrão ³³

Nasmen - tes sem - pre tê - er de - ve - mos las - sas fei - tu ras

da Vir - gen pois re - ce - ber as fo - ron as - pe - dras - du - ras.

O refrão é um período melódico completo (P), formado por duas frases, F1 e F2, as quais terminam numa mesma rima [-ura]. Essas frases configuram, portanto um

³³ P= período; F= frase; Sf= semifrase.

dístico. As semi-frases, SF, também trazem uma rima, que foi o que prevaleceu à frase melódica, segundo o que vemos na edição de Mettmann.

Estrofe

The musical score for the Strophe consists of two melodic periods, P2 and P1', each with two semi-phrases (SF).

P2 (SF2'')
 Per quan - t'eu di - zer o - y

(SF2''')
 a o - mes que_ fo - ron y

P1' (SF 1) (SF 2)
 na san - ta Ges - se - ma - ni fo - ron_ a cha - das fe - gu - ras

(SF 1) (SF 2')
 da Ma - dre de Deus as - si que non_ fo - ron_ de pin - tu - ras

Na estrofe, é comum que tenhamos dois períodos melódicos de mesma extensão, sendo o segundo igual ao do refrão; é o período da *volta*. A cantiga 29 traz um primeiro período menor, feito dos motivos da semi-frase 2 do refrão; o segundo é o mesmo do refrão. A repetição das semifrases, apesar de formarem a primeira frase da estrofe, as apresenta quase que como duas frases menores. Essa frase menor é seguida do referido período de *volta*.

Se, tomando como exemplo o refrão, fôssemos escrever os dísticos baseando-nos na estruturação da melodia, teríamos:

*Nas mentes senpre teer devemo-las sas feitas
da Virgen, pois receber as foron as pedras duras.*
(C.29; 3-6)

A estrofe, se assim fosse tomada, traria também dois dísticos, cada qual com sua rima:

Per quant' eu dizer oý
a muitos que foron y,
na santa Gessemani foron achadas figuras
da Madre de Deus, assi que non foron de pinturas.
(C.29; 7-12)

A variação se dá, portanto, pelo deslocamento da mudança para o interior da frase musical, ainda que as frases melódicas estejam de acordo com os dísticos e trípticos do *zével*. A questão, portanto, é reconhecer-se o papel que tem a melodia em conjunto com os versos na estruturação do *zével*.

A cantiga 106, 45 de To, mostra uma variação que apresenta-se também na melodia. Veja-se o refrão e a primeira estrofe:

*Prijon forte nen dultosa
non pod' os presos ter
a pesar da Groriosa.*

Desta razon vos direi
un miragre que achei
escrito, e mui ben sei
que farei
del cantiga saborosa (C.106;2-9)

As rimas que ajustam os versos da cantiga, mostram, portanto, que temos quatro versos para mudança. A melodia que se segue foi disposta como nos versos, o que é

mais cômodo para a percepção, e mostra claramente as semifrases e suas cadências, que coincidem com as rimas dos versos:

Pri- jon_ for- te nen dul - to - sa
 non_ po - d'os pre - sos_ tê - er
 a - pê - sar da gro - ri - o - sa
 des- ta_ ra - zon_ vos_ di - rei
 un mi - ra gre_ que_ a - chei
 es - cri - to e mui ben_ sei
 que_ fa - rei
 del can - ti - ga sa - bo - ro - sa

As melodias de refrão e de estrofe comungam a semi-frase que conclui o refrão, que é a da volta. Mas o verso curto fica entre elas, e sua melodia é a metade de uma semifrase, correspondente ao final do segundo verso do refrão. Mais importante e diferentemente da cantiga 29, as frases da 106 correspondem à separação das rimas, que é onde ocorrem as cadências. Mesmo sendo um pequeno trecho, ele é distinto por que tem uma cadência que coloca em relevo a sonoridade daquela rima.

Em qualquer caso, no entanto, parece claro que as cantigas de To apresentam variações e que a partir delas, nas outras centenas, a versificação foi tornando-se mais próxima do que seria o *zéjel* clássico. Tais variações acabam por conferir mais sonoridade, já que frases e semi-frases, muitas vezes em três ou quatro pontos distintos, soam suas rimas em meio às melodias, mesmo que tais rimas não estejam localizadas em cadências.

Os exemplos advindos de To procuram mostrar procedimentos que se reportam a um tratamento poético que Na segunda centena as cantigas, em sua maioria, trazem quantidades sempre iguais no número de sílabas em todos os versos, tanto nos do dístico do refrão quanto no tríptico e volta da estrofe. E uma forma, entre todas, torna-se comum a partir de então: aquela em que os versos são de 16 sílabas, divididas em hemistíquios. Entre as cantigas da primeira centena, apenas 18 possuem essa configuração, enquanto que na última elas são 69. Das 24 CSMP, apenas cinco não possuem esse perfil em sua versificação, sendo que a 367 tem todos os versos com 11 sílabas e a 375 com 8. As cantigas 368, 372 e 389 apresentam uma forma muito próxima, que consiste em versos de 14 sílabas divididos em hemistíquios. Aqueles exemplos de CSMP citados no capítulo dois mostram a presença de tal modelo de 16 sílabas.

Uma vez que lançamos mão da música para mostrar as questões das rimas e do ajuste prosódico, podemos também fazê-lo para observar essa forma de versos longos de 16 sílabas. O exemplo é o da cantiga 328, a primeira das CSMP:

Refrão



Sa - bor a San - ta Ma - ri - a de_ que Deus por nos foi na - do
que seu no - me pe-las_ ter - ras se - ja sem - pre no - me - a - do

Estrofe



Ca que e - la quer que_ se - ja o seu no - - m'e de seu_ fi - lho
no - me - a - do pe - lo_ mun - do des - to_ non me ma - ra - vi - llo
e cor - ru - do del Ma - fo - met e dei - ta - do en ei - xi - llo
el e o di - a - b'an - ti - go que o fez_ seu a - vo - ga - do.

Esclarecemos que a notação que apresentamos aqui traz barras que não definem compassos, o que seria anacrônico, mas o pulso total do modo rítmico. O modo da cantiga, o troqueu [♩ ♪], é composto de uma longa [♩] e uma breve [♪], sendo a primeira o dobro da segunda [♩ = ♪ ♪]. O modo tem um pulso total que equivale à soma dessas figuras [♩ = ♪ ♪ ♪].

Voltando aos versos longos de 16 sílabas, é importante, antes de mais nada, mencionar que essa é uma *fórmula* que envolve tanto a música quanto a palavra e que, na verdade, muito aproxima as duas. A melodia tem, no refrão, um período de 16

pulsos totais, subdivididos em duas frases de 8 que, por sua vez, podem ser divididas em semifrases de 4. A estrofe tem 32 pulsos totais, também fracionáveis, sendo que os 16 finais são como os do refrão.

Constatamos que a *fórmula* é organizada à partir de uma relação quadrática, isto é, baseada na simetria do dois. Se dividirmos ou multiplicarmos continuamente o inteiro por dois e assim também a cada nova parte, chegaremos a números e a quadrados regulares desses números (2; 4; 8; 16; 32; 64, etc.). O binário e a relação quadrática são assimilados mais naturalmente porque são muito encontrados na natureza, através de suas simetrias, entre as quais figura a do próprio corpo humano, seja nas suas formas, seja nos seus pulsos, no andar, etc. São 16 sílabas para oito pulsos totais, o que quer dizer, por aproximação, que a cada pulso teremos duas sílabas. Com isso, ainda que ocorram melismas, ou seja, que se cantem mais de um som por sílaba, teremos uma relação prosódica mais ajustada. A extensão dos versos combinados com a melodia em quadraturas torna essa uma fórmula mais propícia à narração e, portanto, mais próxima à prosa. A essa composição de 16 sílabas com hemistíquios e melodias em quadraturas chamaremos de forma-quadratura.

Não nos parece coincidência que a forma-quadratura seja a mais usada entre as cantigas finais, dada a necessidade didática que parece ter sido conferida a esse repertório e a suposta urgência em completá-lo. Seu uso, ainda que não de forma absoluta, implica um decréscimo da qualidade lírica, na medida em que as palavras e também a música têm como função expor as sílabas ao discurso, dentro de um ajuste prosódico mais estreito. A procura e a combinação das palavras, tanto no sentido

sonoro como no da construção frasal, deixa de ter a mesma importância em função da mensagem. Se nos reportamos ao que foi discutido nos capítulos anteriores, percebemos que a forma-quadratura atende precisamente aos propósitos que as CSM adquiriram na parte final do cancionero.

A ascendência da prosa sobre a lírica que a forma-quadratura parece significar talvez possa ser vista em alguns dos procedimentos que encontramos nas cantigas finais. Alguns desses procedimentos dão mostras da diminuição no cuidado com o trato lírico. Na cantiga 304 temos uma curiosa variação do *zéjel*, que podemos ver a partir do seu refrão e de três de suas estrofes:

*Aquela en que Deus carne / prendeu e nos deu por lume,
das cousas limpias se paga / sempre, tal é seu costume.*

E desto mostrou miragre / a Virgen Santa Maria
grand' en hua ssa eigreja, / e demostra cada dia,
en un' aldea que nome / á Ribela, u soya
aver ben d' antiguedade / mōesteir' a costume
(refrão)

D' ordin de San Beeito. / E ora chus da eigreja
non ficou, que é da Virgen / que sempre beeita seja,
en que á ben cinc' altares, / u gran vertude sobeja
mostra Deus no que é dela: / Ca non pod' y arder lume
(refrão)

D'outr' oyo senon d' olivas / mui linpi' e muit' esmerado;
ca macar ard' ant' os outros / de linaça, sol pensado
non é que ant' o da Virgen / arça; e est' é provado
muitas vezes eno ano, / e áno ja por costume.

(C.304; 4-9; 11-14; 16-19)

O verso da volta aí traz a alternância entre “lume” e “costume” a cada estrofe; não há a rima da volta, mas o uso das próprias palavras que concluem cada verso do refrão. O procedimento é também usado na cantiga 311, cujo refrão é:

O que diz que servir ome | aa Virgen ren non é,
 aquest' é de mal recado | e ome de maa fé.
 (C. 311; 3-4)

Quatros dos versos de *volta* das estrofes demonstram o mesmo procedimento:

Ca se en fazer serviço a un bon ome prol ten,
 quanto mais na Virgen santa ond' avemos todo ben;
 e quen aquesto non cree, sa creença non val ren,
 ca descre' en Deus, seu Fillo, | e en ela que Madr' é.
 (*refrão*)

(...) que a Virgen groriosa de Monssarraz quis mostrar
 por un ome que a senpre | servia con mui gran fé.
 (*refrão*)

(...) e rogou-lli que na festa qu' é en meogo do mes
 d'Agosto de ssu fossen, | dizendo: «Logar sant' é.»

(...) passaram per Barcelona; | e u quiseron sayr
 da vila, começou logo mal tempo, per bõa fé. [*etc.*]
 (C. 311; 5-9; 12-13; 17-18; 22-23)

A cantiga 338 traz um refrão muito semelhante ao da 304, ainda que o procedimento não se repita nas estrofes:

Muitos que pelos pecados | que fazen perden o lume
 guarece Santa Maria, | ca atal é seu costume.
 (C.338; 3-4)

Encontramos também o uso de infinitivos e participios verbais nos refrões daquelas cantigas, porque, quem sabe, permitem maior facilidade de rimar.

A diferença entre o que aqui entendemos como repertório final e inicial, já que representavam projetos e finalidades diversas, se encontra também nos recursos que usaram para lograr sucesso em suas propostas. Se a primeira centena, como um projeto previamente articulado, mostra maior experimentalismo e uma maior atenção aos detalhes da composição, a forma-quadratura, combinação entre números quadráticos

de verso e frase melódica, presta-se mais à prosa e assim à finalidade de veicular as mensagens que pretendia divulgar o Rei de Castela na fase final das CSM.

Discutiremos, em seguida, alguns aspectos da narrativa em ambos os grupos.

3.2 – Narração.

Para que tratemos da narração das cantigas, convém que conheçamos os componentes próprios que a estruturam e que são atinentes à sua forma poética e às marcas de sua retórica.

Na cantiga mariana afonsina, como se sabe, os episódios dos milagres são precedidos de um título-ementa e de um refrão. O primeiro deles resume o assunto que será contado no milagre e o segundo traz o tema genérico daquela história.

Vamos tomar o exemplo da cantiga 12 que, por ser curta, nos permite uma melhor observação de sua construção. Eis o seu título-ementa e seu refrão:

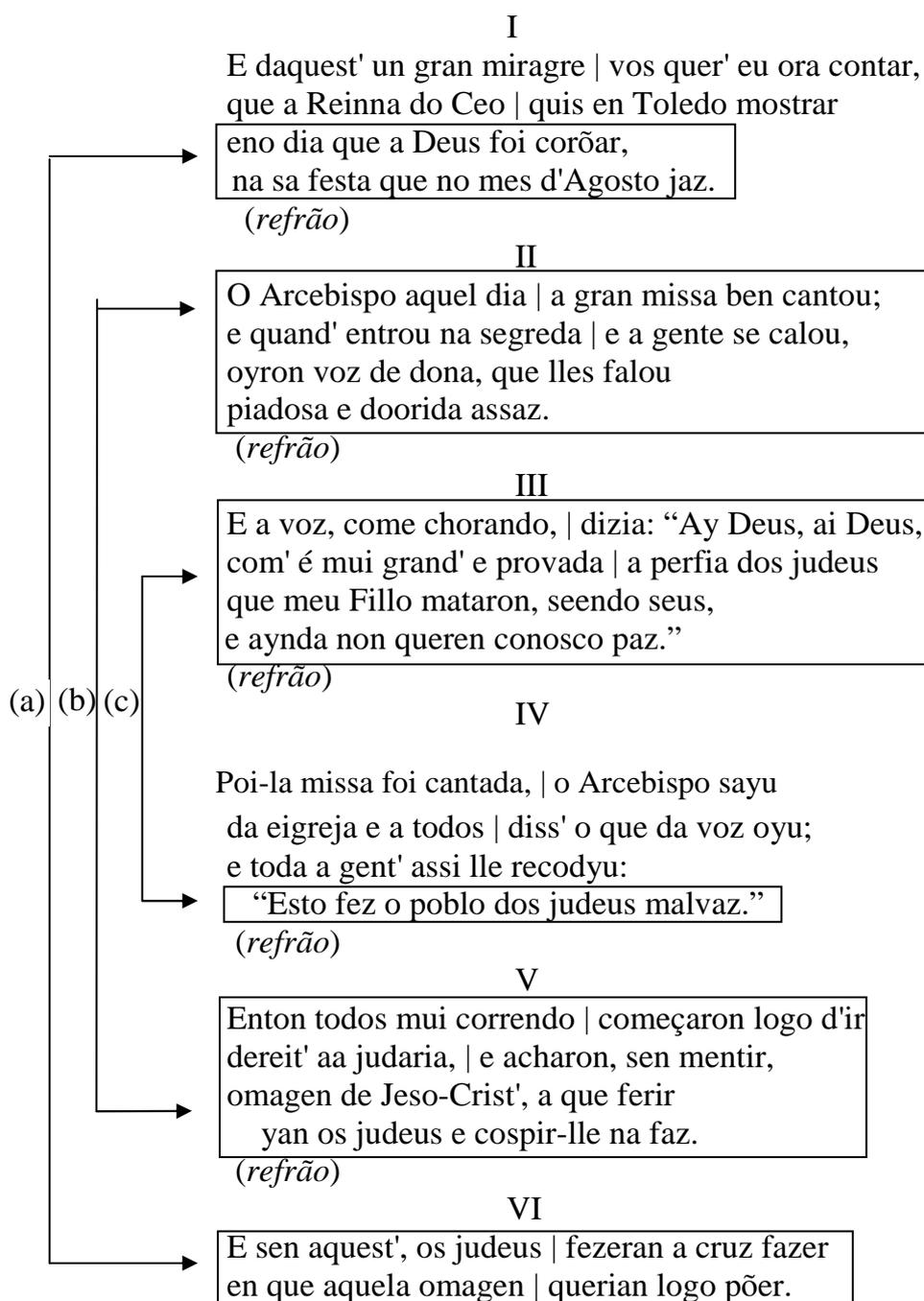
ESTA É COMO SANTA MARIA SE QUEIXOU EN TOLEDO ENO DIA DE SSA
FESTA DE AGOSTO, PORQUE OS JUDEUS CRUCIFIGAVAN A OMAGEN DE
CERA, A SEMELLANÇA DE SEU FILLO.

O que a Santa Maria mais despraz, // é de quen ao seu Fillo pesar faz. (C. 12; 1-5)

O título-ementa anuncia ao ouvinte as linhas gerais daquilo que ele vai ver contado nos versos e nas melodias da obra lírica. Essa começa, propriamente, no refrão, que traz o tema, tanto o melódico, que observaremos adiante, como o da narrativa que se seguirá. Vemos que, nessa cantiga, a ligação entre título e refrão é clara. O refrão diz que Maria sofre quando seu Filho é maltratado, e isso diz respeito ao que ouvimos no título-ementa e que cuidamos encontrar na narrativa da cantiga.

O tema que se lê nesse refrão poderia estar em outras histórias se nelas encontrássemos Cristo, ou a Sua imagem, sofrendo agressões ou insultos de qualquer natureza.

Depois do título-ementa e do refrão, temos a narrativa do milagre, que é composta de episódios. No caso da cantiga, eles são dispostos pelas suas estrofes. Eis toda a cantiga, com indicações para o melhor entendimento da distribuição episódica:



E por est' ouveron todos de morrer,
e tornou-xe-lles en doo seu solaz.

(C. 12; 6-9; 11-14; 16-19; 21-24; 26-29; 31-34)

Outro componente retórico característico da composição, como se sabe, é o exórdio, que liga o tema à narrativa que se segue. É caracterizado pela referência que o narrador faz ao tema, ao dizer: “E daquest' un gran miragre | vos quer' eu ora contar”(v.6). Ou seja, o narrador se refere àquele tema que fora ouvido no refrão e daí passa a contar o milagre de Santa Maria.

Os episódios da narrativa da cantiga 12 correspondem, aproximadamente, ao limite de suas estrofes. A numeração dessas estrofes foi dada na cantiga, o que nos permite descrever assim seus episódios:

- I - delimitação da situação espacio-temporal: O milagre se passa em Toledo, no dia 15 de agosto (Assunção e Coroação da Virgem) (v.6-9);
- II- O momento do milagre: acontece durante a Missa cantada. É descrita a manifestação de uma voz lamentosa de mulher (Santa Maria)- (v.11-14);
- III- Milagre: A fala direta da Virgem, na qual se queixa dos judeus (v.16-19);
- IV- O Arcebispo sai da Igreja e conta aos fiéis o disse Santa Maria e, esses se manifestam, em fala direta, e acusam os judeus de serem causadores dos lamentos ouvidos (v.21-24);
- V- Os cristão fiéis se encaminham à Juderia, onde os judeus ultrajam uma imagem de Cristo, em cera (v.26-32);
- VI- Os judeus querem crucificar aquela imagem. Como desfecho, eles são mortos pelos fiéis cristãos (v. 33)

Podemos dizer que há uma separação dos episódios em dois blocos, de três estrofes cada um. Vários elementos concorrem para essa configuração, a começar pela localidade, pois a primeira parte acontece dentro da Igreja e a segunda fora dela, e em

particular na “Juderia”. A distribuição episódica entre as partes se dá através de uma simetria espelhada, ou seja, há elementos das duas partes que se correspondem do centro para as extremidades (ou vice-versa). No texto da cantiga foram colocadas ligações e setas, além de campos, que ajudam a visualizar a referida distribuição. As letras também ajudam a mostrar a relação entre as partes. Dessa forma, se a cantiga traz na primeira estrofe um ritual, a festa de coroação de Nossa Senhora, na última estrofe temos uma antagônica crucificação de Jesus, feita com escárnio pelos judeus (a). Se, em meio à missa, temos descrita a manifestação da voz de Santa Maria na segunda estrofe, na sua correlata na simetria, a quinta, temos a explícita manifestação dos judeus frente à imagem de Jesus, que também ocorre diante dos cristãos (b). Ao centro da narrativa ocorre o milagre, na fala direta de Maria da terceira estrofe, e na quarta, ao centro também, temos outra fala direta, dessa vez a do povo (c). Outro procedimento que referenda essa divisão é o de destinar-se à primeira parte o sagrado, com a manifestação da Virgem e à segunda parte as ações humanas, instiladas por aquela. No entanto, não há participação de Santa Maria naquelas ações, o que acentua a distinção proposta para as partes.

A cantiga 12, além de permitir que víssemos a distribuição simétrica dos episódios, também permitiu que mostrássemos as partes da estrutura retórica da narrativa, através da compreensão do que são o título-ementa, o refrão e o exórdio.

As partes do que chamamos de estrutura retórica apresentam algumas variações. Encontramos raros exemplos em que o refrão apresenta traços do assunto da cantiga e não se limita à função de apenas dar a sua temática. Veja-se exemplo da cantiga 4:

*A Madre do que livrou
dos leões Daniel,
essa do fogo guardou
un menyo d'Irrael.*

(C.4; 3-6)

O tema do refrão apresenta-se como genérico, já que Jesus e Maria têm poder para, sempre que quiserem, livrar-nos do fogo, mas temos ali também um evento no tempo e também a menção a um protagonista. O primeiro verbo, “livrar”, no passado, especifica um evento remoto, épico, e que serve como um exemplo do poder de Deus, que livrou Daniel dos leões. Já o verbo “guardar”, também no passado, refere-se a ação da Virgem especificamente por “un menyo d'Irrael”, que é o beneficiário do milagre que ouviremos na narrativa. Tal como o da cantiga 12, os refrães trazem, em geral, os verbos no presente. Os verbos no presente dimensionam o poder do divino como perene, como constante, além de remeter, do ponto de vista discursivo, a um tempo lingüístico que não corresponde ao tempo cronológico, já que se trata de um presente atemporal. Isso também vale nos casos em que o poeta se dirige a nós, ouvintes, e nos dá conselho, como na cantiga 8:

*A Virgen Santa Maria
todos a loar devemos,
cantand' e con alegria,
quantos seu ben atendemos.*

(C.8; 3-6)

Nos vários temas dos refrães e nas formas como são apresentados ao ouvinte, é mais freqüente, portanto, o uso do verbo no presente. Mas outras formas, com o verbo sob um hipotético futuro do pretérito, aparecem também:

*Torto seria grand' e desmesura
de prender mal da Virgen ssa figura.*

(C.39; 3-4)

A cantiga 13 traz, como a 4, assunto e beneficiário no seu refrão:

*Assi como Jesu-Cristo, | estando na cruz, salvou
un ladron, assi sa Madre | outro de morte livrou.*
(C.13; 3-4)

Um outro exemplo a citar é o da cantiga 9, que tem o seguinte refrão:

*Por que nos ajamos
senpre, noit' e dia,
dela renenbrança,
en Domas achamos
que Santa Maria
fez gran demonstrança.*
(C.9; 4-9)

O local do milagre é, aqui, a referência que o especifica, mesmo que vejamos “Domas” (Damasco) como um lugar emblemático, de “Ultramar”. Há também um apelo à memória do ouvinte para o que Ela lá operou, em nome da própria e permanente memória que devemos ter de Santa Maria, segundo o olhar devoto.

O tema do refrão pode aparecer estendido em uma ou mais estrofes, como foi o caso da própria cantiga 328, a primeira das CSMP (p.136). Como já vimos exemplos pelos capítulos anteriores, não trataremos especificamente desse procedimento. A presente abordagem pretende mostrar a composição retórica e episódica da cantiga afonsina com vistas a comparar certos desvios que atestem a diferença entre os grupos que analisamos naqueles capítulos.

Voltemos à disposição simétrica de episódios, que é um procedimento comum entre as CSM, ainda que aquelas que são muito extensas usem de outros expedientes para a distribuição de seus episódios. Elas não serão objetos desse estudo, mas cabe

aqui observar que a simetria dá-se à percepção em conformidade com o número de episódios. Numa história muito longa, há necessidade de outros expedientes para se lograr equilíbrio. Num comentário ligeiro, podemos tomar como exemplo as desventuras da imperatriz de Roma, contadas na cantiga 5. Os episódios são reunidos em três blocos, sendo que os dois primeiros guardam pontos em comum entre si e o terceiro é o da redenção da imperatriz. Assim, desde que o marido viaja a “ultramar”, é assediada pelo irmão daquele imperador, que ela rejeita e manda prender. Uma vez que o marido retorna, o irmão reverte a situação contra ela, que é mandada matar. Ao ser salva por um Conde, que a leva para cuidar de seu filho, enseja-se uma modulação e a história se repete: é assediada pelo irmão do Conde e o rejeita; ele imputa a ela o crime que cometeu, que foi o de matar o filho do Conde e este a manda matar. Abandonam-na para morrer nas pedras, na maré alta e a salva Santa Maria, dando-lhe o poder de curar. Ao curar o próprio irmão do imperador, vê-se reconhecida, mas se recolhe a um convento.

Voltemos então à composição simétrica de episódios, dessa vez tomando o exemplo da cantiga 4, a do “menyo d’Irrael”. Após aquele refrão, lemos nas duas estrofes que o seguem, onde se conta como um menino judeu estudava entre meninos cristãos, o que desagradava seu pai:

En Beorges un judeu
 ouve que fazer sabia
 vidro, e un fillo seu
 -ca el en mais non avia,
 per quant' end' aprendi eu-
 ontr' os crischãos liya
 na escol'; e era greu
 a seu padre Samuel.

(refrão)

O menyo o mellor
 leeu que leer podia
 e d'aprender gran sabor
 ouve de quanto oya;
 e por esto tal amor
 con esses moços collia,
 con que era leedor,
 que ya en seu tropel.

(C.4; 7-14; 16-23)

As informações dadas nessas estrofes não são propriamente parte do milagre, mas são importantes para que o ouvinte entenda o que vai se passar depois. O indicativo de um exórdio não acontece nelas, mas na estrofe seguinte. É então que a narrativa passa a contar o milagre propriamente dito. Aconteceu numa Páscoa, quando os meninos cristãos comungavam. O menino teve uma visão, na qual viu Santa Maria, com Jesus ao colo, e lhe pareceu que era ela quem dava as hóstias aos seus coleguinhas. Ele foi até Santa Maria e dela também recebeu a sua. O trecho contemplado no exemplo nos leva até o momento em que o menino, retornando à casa, diz (fala direta) ao pai que recebera a comunhão de Santa Maria:

Poren vos quero contar
 o que ll' aveo un dia
 de Pascoa, que foi entrar
 na eygreja, u viia
 o abad' ant' o altar,
 e aos moços dand' ya
 ostias de comungar
 e vy' en un calez bel.

(refrão)

O judeucyo prazer
 ouve, ca lle parecia
 que ostias a comer
 lles dava Santa Maria,

que viia resprandecer
 eno altar u siia
 e enos braços ter
 seu Fillo Hemanuel.
 (*refrão*)

Quand' o moç' esta vison
 vyu, tan muito lle prazia,
 que por fillar seu quinnon
 ant' os outros se metia.
 Santa Maria enton
 a mão lle porregia,
 e deu-lle tal comuyon
 que foi mais doce ca mel.
 (*refrão*)

Poi-la comuyon fillou,
 logo dali se partia
 e en cas seu padr' entrou
 como xe fazer soya;
 e ele lle preguntou
 que fezera. El dizia:
 "A dona me comungou
 que vi s(ô)o chapitel."

(C.4; 25-32; 34-41; 43-50; 52-59)

Como queremos dar conta da distribuição simétrica dos episódios, vimos que tais estrofes contemplam o episódio da comunhão do menino judeu entre os meninos cristãos e cada um dos passos que o compõem. Nessa primeira parte acontece o primeiro milagre, pois o judeuzinho recebe a hóstia diretamente de Santa Maria. O episódio termina quando ele revela ao pai o ocorrido. Desde aí é o pai que se torna agente na história, pois tomado pela ira joga seu filho no forno onde fazia o seu vidro. Logo a mãe do menino grita por socorro e todos acorrem e abrem o forno e tiram o menino. Impressionados perguntam se sentia algo e ele diz (fala direta) que cobriu-se com o manto daquela que vira “sobelo altar”; Santa Maria, portanto. Na conclusão,

mãe e o filho são batizados cristãos e o pai é lançado àquele mesmo forno. É o que podemos ver nas estrofes seguintes:

O padre, quand' est' oyu,
 creceu-lli tal felonia,
 que de seu siso sayu;
 e seu fill' enton prendia,
 e u o forn' arder vyu
 meté-o dentr' e choya
 o forn', e mui mal falyu
 como traedor cruel.
 (refrão) ↓

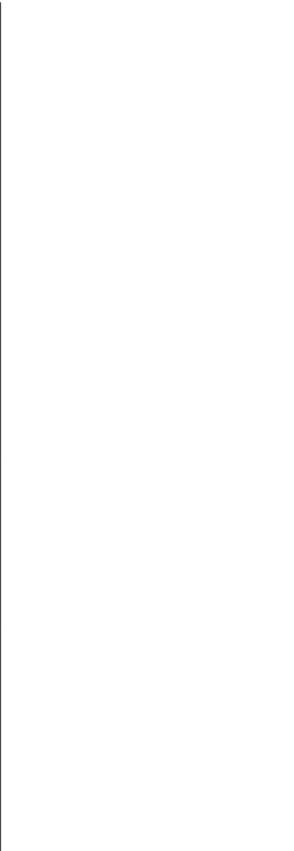
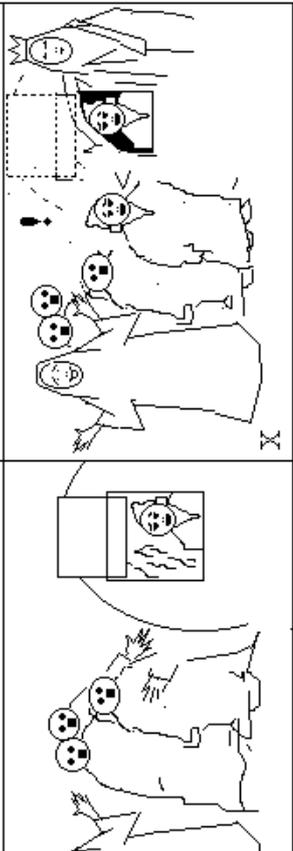
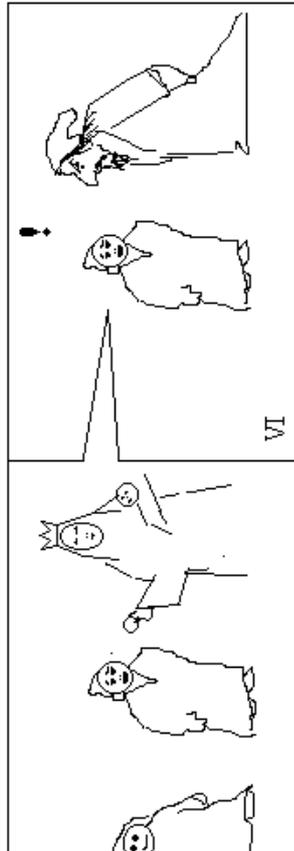
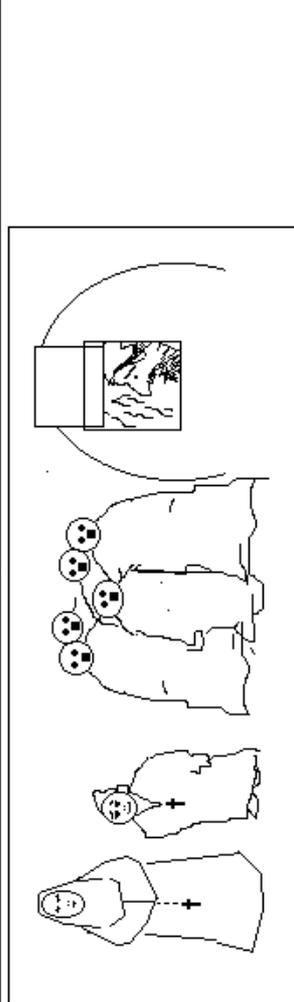
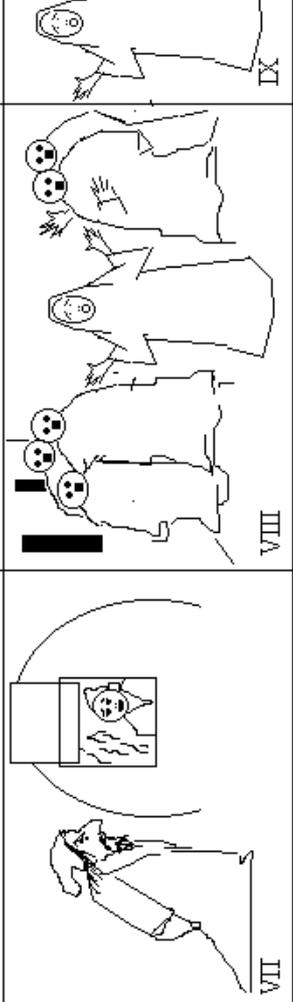
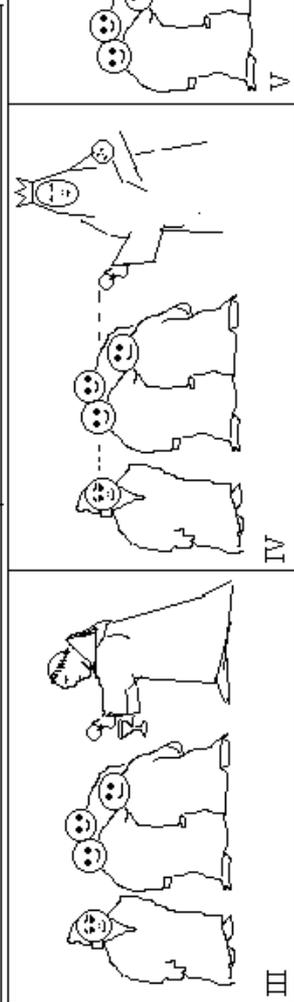
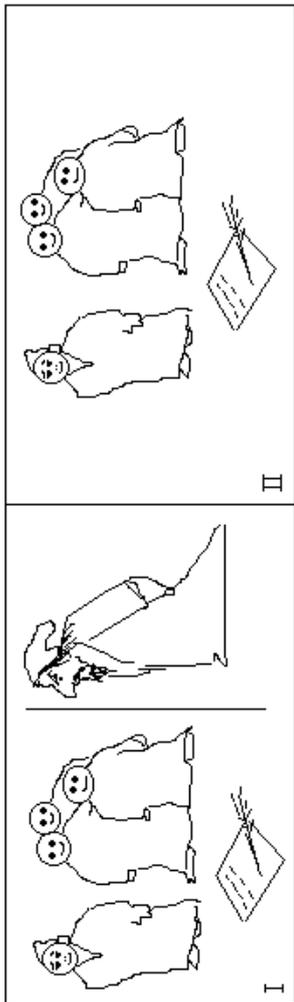
Rachel, sa madre, que ben
 grand' a seu fillo queria,
 cuidando sen outra ren
 que lle no forno ardia,
 deu grandes vozes poren
 e ena rua saya;
 e aque a gente ven
 ao doo de Rachel.
 (refrão) ↓

Pois souberon sen mentir
 o por que ela carpia,
 foron log' o forn' abrir
 en que o moço jazia,
 que a Virgen quis guarir
 como guardou Anania
 Deus, seu fill', e sen falir
 Azari' e Misahel.
 (refrão) ↗

O moço logo dali
 sacaron con alegria
 e preguntaron-ll' assi
 se sse d'algun mal sentia.
 Diss' el: "Non, ca eu cobri
 o que a dona cobria
 que sobelo altar vi
 con seu Fillo, bon donzel."
 (refrão) ↓

Por este miragr' atal
 log' a judea criya,
 e o menyo sen al
 o batismo recebia;
 e o padre, que o mal
 fezera per sa folia,
 deron-ll' enton morte qual
 quis dar a seu fill' Abel.
 (C.4; 61-68; 70-77; 79-86;
 88-95; 97-104)

Podemos ver que, após aquela parte informativa, composta em duas estrofes, temos duas seqüências episódicas de quatro estrofes cada uma e uma conclusão. Os passos e elementos que compõem tais seqüências e que conformam os dois milagres é que formam uma simetria. O desenho que se segue é um esquema que permite a observação da relação entre essas partes:



No desenho, cada quadro se refere a uma estrofe. É visível a correspondência entre os elementos do primeiro milagre (estrofes III-VI) e os do segundo (VII-X). A ação do padre, que é a de dar a comunhão, tem um correlato na do pai que, irado, lança ao fogo o próprio filho; ambas as ações ensejaram milagres. Santa Maria, nas estrofes IV e V, tem na presença da mãe um correlato, nas estrofes VIII e IX, assim como ao grupo de pessoas que a acodem correspondem os companheirinhos do judeuzinho. As duas partes terminam nas falas diretas do menino, que é sempre quem reporta os milagres. Na última estrofe, tal como ocorrera no milagre da cantiga 12, a morte do judeu acontece separada dos milagres, na qualidade de uma ação humana, sendo que mãe e filho aparecem convertidos.

A simetria que observáramos na cantiga 12 era espelhada, pois a disposição dos elementos se correspondia a partir do centro. Aqui, diferentemente, temos uma simetria paralela, isto é, cada etapa narrada tem sua correspondente na outra parte que, nesse caso, tem os elementos distribuídos em sua seqüência cronológica. Em relação à distribuição episódica, a simetria paralela é a mais encontrada entre as CSM.

A simetria paralela se encontra na composição de episódios também de cantigas do grupo final. A cantiga 328, que abre o *Cancionero del Puerto*, possui uma composição assim. Como vimos, essa cantiga começa com uma estrofe de extensão temática, depois da qual temos quatro estrofes que falam do lugar. A ação do milagre começa quando D. Afonso pousava com sua tropa em Alcanate, regressando de Salé, até que o “alguazil” o procura para queixar-se do nome aposto pelos cristãos ao lugar. A menção ao nome Santa Maria do Porto, como vimos, foi feita pelo mouro. Até esse

momento são quatro estrofes. Outra seqüência de quatro estrofes se inicia com o Rei mouro, que faz com que os cristãos sofram a sua ira. A resistência dos cristãos, atribuída à vontade de Santa Maria é o centro da cantiga, levando-se em conta aí a parte propriamente episódica da narrativa. A preocupação de D. Afonso pelos conflitos entre mouros e cristãos fecha essa seção. A derradeira seqüência, também de quatro estrofes, é aquela em que o “alguazil” é levado a concluir que a ocupação cristã deveria ser feita para pôr paz à terra. As estrofes propriamente episódicas são 12, sendo que entre a sexta e a sétima acontece a violência contra os cristãos e sua resistência, em nome de Santa Maria.

Mas certamente interessa, em se tratando da narrativa, as diferenças já apontadas e que são próprias da retórica das cantigas finais. Vimos, em vários exemplos, que dentro das cantigas finais há muitos trechos que contam as campanhas da Reconquista ou citam o Rei. Esses trechos são, muitas vezes, alheios ao milagre que a cantiga narra e são um dado significativo, próprio da retórica do grupo final.

Nesse sentido, a cantiga 366 é, talvez, um dos exemplos mais significativos.

Tomemos, inicialmente, seu título-ementa e seu refrão:

ESTA .CCC E LXV.³⁴ É COMO SANTA MARIA DO PORTO
FEZ COBRAR A DON MANUEL UN AÇOR QUE PERDERA.

*A que en nossos cantares / nos chamamos Fror das flores,
maravilloso miragre / fez por uus caçadores.*

(C.366, v.3-4)

³⁴ O número que aparece no título-ementa, como se vê, é 365 (CCCLXV) e não 366, que corresponde à seqüência das cantigas de E. Na verdade, a cantiga não apresenta título-ementa e METTMANN apõe o que está no índice do códice, certamente numerado por engano, em desacordo com a ordem seqüencial.

O verbo *fazer*, no passado, localiza no tempo um milagre e não, como é comum entre os refrões das cantigas, a possibilidade perene da Virgem de operar milagres. Essa possibilidade é marcada pelo uso do verbo no presente, na maioria absoluta das cantigas. Já vimos algo semelhante, no refrão da cantiga 4, a do judeuzinho. Portanto, na cantiga 366 o verbo, no passado, nos dá um tempo determinado. A expressão *uus caçadores* também pode ser vista como indicadora de beneficiários que, em associação ao verbo no passado, são vistos num momento e num milagre em particular, já ocorridos. A ação de Santa Maria *foi* em favor *daqueles* caçadores. Isso certamente traz o milagre para muito próximo da audiência, já que é mencionado D. Manuel no título-ementa.

O refrão traz ainda um outro fator que aproxima a audiência do Rei: a intertextualidade. Se imaginarmos que os ouvintes fruía as melodias e as sabiam vindas de D. Afonso, a proximidade e a identificação se potencializariam ao identificarem *Fror das Frores*, uma expressão presente no refrão da C. 10, que todos certamente sabiam de cor. Essa clara referência à 10ª cantiga evocava o Monarca para a audiência, pois referia-se aos *cantares* que D. Afonso produziu na primeira fase de sua criação e, claro, na sua primeira cantiga decenal de louvor. Possivelmente indica a preferência que as platéias tinham pela cantiga, o que valorizaria ainda mais o seu uso e a imagem do Rei, seu criador. Se pensarmos nas diferenças entre os momentos inicial e final do reinado de D. Afonso, tais evocações no mínimo trariam sua figura diante de todos e lembrariam os períodos de seus feitos mais significativos.

Depois de analisar e apresentar aspectos decorrentes do refrão da cantiga 366, prosseguimos com a citação de três estrofes:

E de tal razon com' esta | hua maravilla fera
aveo ja en Sevilla | eno tempo que y era
el Rey, e que de Grãada | de fazer guerra veera
aos mouros des[s]a terra, | que y eran moradores,
(*refrão*)

E outros muitos genetes | que d'Affrica y passaran;
ca todos fillaron dano | dele, qual nunca fillaram,
en pães, ortas e vinnas | e en quanto lles acharan.
E pois aquesto foi feito, | el Rey con seus lidadores,
(*refrão*)

Quand' este feito fezerom, | tornaron pera Sevilla.
E el Rey mui mal doente | foi y a gran maravilla,
mais guariu pela merçee | da que é Madr[e] e Filla
de Deus, que o guareçera | ja d'outras grandes doores.
(C. 366, v.5-8; 10-13; 15-18)

Embora tenhamos um título-ementa que defina o assunto como a perda do açor de D. Manuel - irmão do Rei - temos, na continuação, uma digressão que não corresponde aos perfis daqueles que geralmente encontramos nas cantigas. A menção à estada do Rei em Sevilha, aos mouros, seus oponentes, ou ainda ao próprio episódio no qual o Rei adoeceu, que é o assunto da cantiga 367, não são diretamente relacionados com a episódica do milagre ao qual o título-ementa e o refrão se referem. Não se referem a qualquer lugar, personagem ou elemento que tenham relação com a história. As informações não são remissivas senão à coincidência no tempo - *aveo ja en Sevilla | eno tempo que y era / el Rey (...)*. É ao Rei e a seus triunfos e infortúnios contemporâneos que são remetidas tais passagens visando, dado o teor evidente de um exemplo, a fortalecer sua imagem e sua presença numa manifestação de fruição

pública. É um parêntese inserido na narrativa com o propósito de manter a presença de D. Afonso, como rei e como autor, diante de seus súditos e ouvintes.

3.3 – Construções integradas: dois exemplos de To.

Muitas das cantigas de To apresentam uma construção de alta concisão para com as escolhas dos assuntos, das temáticas ou das motívicas, estejamos falando do texto ou da música ou, ainda mais, de todo o conjunto de artes envolvidas. Tais construções *integradas* estão muito presentes na primeira centena. Esse trabalho integrado pode ser observado, por exemplo, na C. 8, onde a manifestação milagrosa está na candeia que desce até o jogral por três vezes, já que ele pede isso à Virgem e um frade, que o toma por feiticeiro, repõe a candeia no altar por aquelas tantas vezes até reconhecer ali um milagre. Esse elemento, a repetição, é o que integra as artes, seja a narrativa, seja a música ou a versificação. Cabe observar com mais detidamente um tal processo. Vamos fazer, inicialmente, uma pequena resenha da narrativa através das estrofes.

Na primeira estrofe, aponta-se o local onde ocorreu o milagre, Rocamador.

O personagem diretamente envolvido no milagre, Pedro de Sigar é, na segunda estrofe, apresentado ao leitor. Atentos à repetição, observamos um sentido de constância nos dois versos finais, através do quantificador *todas* e do advérbio *senpre*:

“e en **toda-las** eigrejas | da Virgen que non á par
un seu lais **senpre** dizia, | per quant’ en nos aprendemos”. (grifos meus)
(C.008;14-15)

A 3.a estrofe mostra a voz do *jograr*, cantando para Nossa Senhora:

“e pois diss’: “Ai, Groriosa, | se vos prazen estes meus cantares, hũa candea | nos dade a que cêmos.” (C.008;19-20)

As estrofes 4, 5, 6 e 7 trazem propriamente a ação miraculosa; para melhor observarmos a repetição aqui, optamos por apresentá-las assim:

Estrofe 4 - o *jograr* canta, a candeia desce à viola e o monge a tira e fala;

“may-lo monge tesoureiro | foi-lla da mão toller,
dizend’: “Encantador sodes, | e non vo-la leixaremos.” (C.008;24-25)

Estrofe 5 - O *jograr* canta novamente, a candeia desce à viola e o monge a tira;

Estrofe 6 - O monge amarra a candeia tomada e fala ao *jograr*; assim:

“u x’ ant’ estav’, e atou-a | mui rrig’ e diss’ assi:
“Don *jograr*, se a levardes, | por sabedor vos terremos.” (C.008;34-35)

Estrofe 7 - O *jograr* canta, a candeia desce de novo à viola e o monge a quer tirar uma vez mais, mas o povo protesta. A repetição é, segundo se pode observar pela apresentação aqui feita, um aspecto próprio do milagre e um elemento que permeia a construção da cantiga, como veremos ainda em outros dos parâmetros que a constituem.

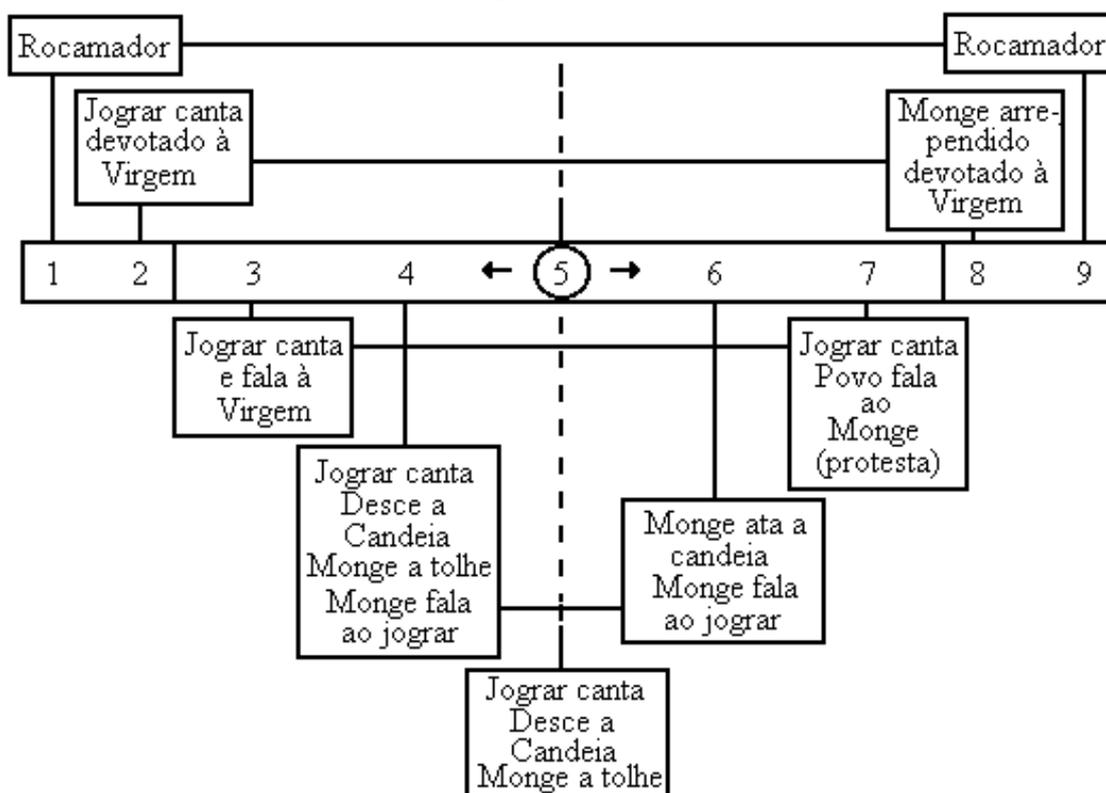
Na oitava estrofe, o monge reconhece o milagre e se arrepende, suplicando perdão ao *jograr* e à Santa Maria.

O monge, na nona e derradeira estrofe, se curva à Santa Maria e o jogral cumpre promessa anual de ali trazer um estadal, ou seja, um círio do tamanho de sua estatura. Note-se que, tal como no princípio, em “*seu lais senpre dizia*” e “*toda-las eigrejas*”, grifos de repetição enquanto constância, temos aqui: *dali adeante, cad’an’ un estadal le trouxe*.

Duas estrofes inicialmente apresentam o local do milagre (Rocamador) e Pedro de Sigar, outras cinco estrofes narram o milagre, desde a imprecação do jogral até o protesto do povo e segue-se um final, como no princípio, bipartido, com duas estrofes que narram o arrependimento do monge e a devoção de todos à Santa Maria. Está claro que as estrofes que narram a ação miraculosa, com a contraparte do monge,

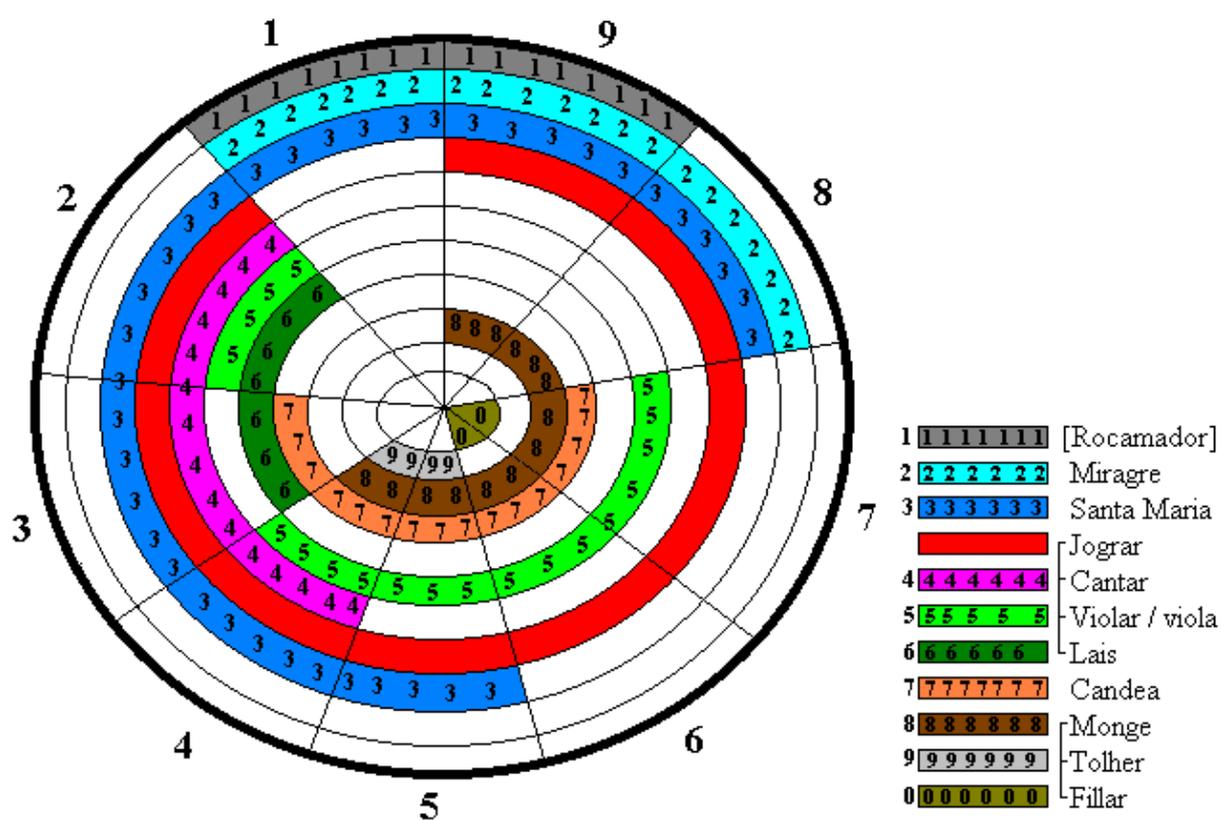
representam o foco importante da parte central, e está aí presente a repetição, no permanente cantar do jogral, presente sempre, e na contrapartida do monge. As estrofes, segundo a narrativa, podem ser vistas numa estrutura ternária, com duas de apresentação, cinco de narração do milagre e duas de conclusão, 2-5-2, portanto.

Vários elementos apontam a quinta estrofe como um eixo simétrico da parte central e da *cantiga*. A fala direta, dentro da narrativa, é um deles, ficando as estrofes 3,4, de um lado, e as estrofes 6,7, de outro. A radical oposição entre o jogral “*que non leixava seus cantares*” e o monge, que a candeia “*tolleu-la outra vegada, / tan toste ca vos dizemos*” se apresenta no centro da narrativa. Está presente a idéia de repetição, que também se associa à constância e permanência do jogral, e a idéia contraposta da brevidade irada do monge, que assim como se irrita “*logo ss’ arrepenitiu*” (estrofe 8). Observe-se também as falas mais centrais, que são as do religioso, em torno do eixo, o foco do movimento ‘centrípeto’ da ação miraculosa. Poderíamos ver parte dessa organização espelhada sob o seguinte plano:



A oposição entre o *jograr* e o monge, na circunstância do milagre, é feita em torno desse centro. As partes extremas, as estrofes 1,2 falam do local, do *jograr* e em 8,9, indiretamente do local, do *jograr*, do monge e da constante devoção à Santa Maria, que é permanente, por toda a *cantiga*, na atividade do jogral. Há, além deste tratamento motivico, aquelas citações textuais, ‘físicas’, feitas no corpo do texto, onde palavras como *jograr*, *candea*, *viola*, *monge*, os verbos *violar*, *cantar*, *fillar* e *toller* e suas derivações, marcam a repetição na *cantiga*. A observação destes dados nos permite ver uma construção cíclica, que se inicia e termina no mesmo local, Rocamador, e de uma linha que une estes elementos pelas estrofes até a consecução de um ciclo. Esse apontamento lida tanto com a presença física das próprias palavras, como também com seu sentido. Nota-se, por exemplo, que a palavra *jograr*, excetuando-se uma única referência pronominal na terceira estrofe, percorre integralmente a *cantiga*. A *Virgen*, ou suas referências em palavras, só está ausente das estrofes 6 e 7, ali onde é mais radical a reação e a atitude do monge, que não figura textualmente até o surgimento da *candea*.

Para melhor visualizarmos o trajeto desses elementos, sua repetição e interação, observemos o seguinte gráfico:



Observe-se que a presença do *jograr*, da constância do seu fazer, é complementar à da Virgem, mesmo quando esta não se faz presente. A da candeia aparece, foco que é do milagre manifesto, durante a parte central. Na parte final, de duas estrofes, reúnem-se aqueles que participaram do milagre e que foram por ele transformados. Cabe registrar que a última estrofe menciona o estatal, o círio da mesma estatura do fiel, que pode ser associado à candeia, presença e constância de um em outro objeto de luz. Também os verbos *toller* e *fillar* estão presentes na insistente e repetida negação do monge, e *cantar*, *violar* ou *lais* que acompanham o jogral. Ambos, *jograr* e *monge*, se reúnem, no entanto, ao final, na redenção do *miragre* que é, aliás, palavra que aponta para o referido tratamento cíclico na **Cantiga**.

Falemos da versificação. Dos versos desta cantiga, os do refrão são em 4, de oito sílabas cada um. Nas estrofes, os três primeiros versos são compostos por dois hemistíquios, o primeiro de 8 e o segundo de 7, somando 15 sílabas. Já o quarto verso possui dois hemistíquios iguais em 8, sendo o verso da ‘volta’, no zéjel, forma poética onde o último verso sempre rima com o refrão. Assim, o último hemistíquio do verso final da estrofe, sendo também de oito sílabas, coincide com o ritmo dos do refrão.

Para que vejamos algo da presença da repetição e da simetria no plano da versificação, tomemos os dois primeiros versos do refrão e sua rítmica:

A Virgen Santa Maria U _ U _ U U _ U - I
todos a loar devemos _ U _ U _ U _ U - II

Cada um dos ritmos dos dois versos iniciais do refrão, numerados I e II, se repetem na segunda metade dos versos finais das estrofes 1,2 e 3, com o ritmo I, e 7,8,9, com o ritmo II. Portanto, são repetições e também marcas de simetria entre os versos iniciais e os finais: [_ -sílabas tônicas / U -sílabas átonas]

(estrofe 1) e nós contar-vo-lo-emos. U _ U _ U U _ U (I)
 (estrofe 2) per quant’ en nos aprendemos. U _ U _ U U _ U (I)
 (estrofe 3) “nos dade a que cêmos.” U _ U _ U U _ U (I)

(estrofe 7) “Esto vos non sofreremos.” _ U _ U _ U _ U (II)
 (estrofe 8) en que vos e nos creemos. _ U _ U _ U _ U (II)
 (estrofe 9) o jogar que dit’ avemos. _ U _ U _ U _ U (II)

Em nosso chamado eixo, a estrofe 5, os dois hemistíquios do último verso estão sob a formatação de I. A distribuição de II pode ser chamada de binária, pois se dá

pela repetição de tônicas e átonas de forma regular (1-2;1-2;1-2,etc), formando um ritmo binário. Este ritmo é, podemos dizer, igual e constante como o *jograr*. Não nos parece acaso, portanto, o fato de que ele marca a segunda estrofe, que se refere a Pedro de Sigar. O primeiro verso, que menciona textualmente o *jograr*, é absolutamente binário. Assim o são todos os primeiros hemistíquios dos outros três versos. No segundo hemistíquio, à partir do segundo verso, mesmo com um sílaba a menos, não podemos deixar de ver o ritmo **I**, que neste ensejo poderia bem ser chamado de ritmo de “Santa Maria”, composto que é pelo seu nome, no refrão, e que acompanha também a menção que a ela é feita no terceiro verso:

Un jograr, de que seu nome era Pedro de Sigar,	__ U __ U __ U __ U / __ U __ U __ U __
que mui bem cantar sabia e mui mellor violar,	__ U __ U __ U __ U / U __ U __ U __
e en toda-las eigrejas da Virgen que non á par	__ U __ U __ U __ U / U __ U __ U __
un seu lais senpre dizia, per quant' en nos aprendemos.	__ U __ U __ U __ U / U __ U __ U __ U

Uma relação de oposição simétrica pode ser observada entre a segunda e a oitava estrofes. Temos aí a presença da binariedade, em ambas, e observamos que os dois últimos versos da segunda estrofe são espelhados, por inversão, em relação aos dois primeiros da oitava e assim também se daria se comparássemos o primeiro de 2 e o último de 8.

E2- Un jograr, de que seu nome era Pedro de Sigar,	__ U __ U __ U __ U / __ U __ U __ U __
que mui bem cantar sabia e mui mellor violar,	__ U __ U __ U __ U / U __ U __ U __
E8- e ant' o jograr en terra se deitou e lle pedyu	U __ U __ U __ U / __ U __ U __ U __
Perdon por Santa Maria, en que vos e nos creemos.	U __ U __ U __ U / __ U __ U __ U __

Esta marca se dá no momento em que a devoção de Sagar e a do monge se encontram, as duas partes simétricas por inversão que temos no milagre. É o encontro também com o perdão e com Santa Maria.

Resta constatar que também no parâmetro versificação a repetição e a simetria são marcas motílicas que se associam às formas de tratamento da narrativa.

Para falar da música, apresentaremos uma versão da partitura baseada no manuscrito T.I.1 da biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial. A notação antiga, quadrada, presta-se aqui muito pelo seu desenho, que permite uma boa visualização dos motivos melódicos que queremos mostrar para a presente análise:

The image displays two staves of musical notation, labeled A and B, with various annotations and brackets indicating specific melodic features.

Staff A: Labeled "Refrão" and circled with a circled 'A'. It features a melodic line with square notes. Annotations include:

- (1) Notas repetidas: A bracket above the first three notes.
- (2) motivo: A bracket above a sequence of notes starting from the fourth note.
- íctus (3): A bracket below a group of notes.
- Two 'X' marks are placed above the staff, one under the first note and one under the end of the (2) motivo.

Staff B: Labeled with a circled 'B'. It features a melodic line with square notes. Annotations include:

- (4) motivo: A bracket below the first two notes.
- (5) motivo: A bracket below a sequence of notes starting from the fifth note.
- (6) repetição do ponto culminante: A bracket above the final two notes.

Lyrics are provided below the staves:

A: A Vir-gen San-ta Ma-ri-a todos a lo-ar de-ve-mos

B: can-tan-d'e con a-legri-a quantos seu ben a-ten-de-mos

este ponto é repetido três vezes (6). E tal como na segunda metade da frase de A, a de B apresenta o mesmo motivo (5), repetido também consecutivamente. O que nos chama a atenção nesta construção é que estes motivos acontecem sobre as mesmas notas e a repetição consecutiva é uma marca que ainda acentua mais sua presença.

Partindo destes eventos, no plano melódico, consideramos procedentes algumas colocações. Primeiramente, a distinção entre elementos melódicos de repetição ternária e binária. A palavra *Virgen* aparece sob o motivo inicial de três notas repetidas. A menção ao *loar* que é dirigido à Santa Maria que é, ao mesmo tempo, uma marca do *jogar*, o *seu lais*, aparece sob motivo binário e um íctus ternário. Já em B, nos dois últimos versos, temos "*cantand'e*", cujo verbo já víamos associado ao *Jogar*, sob uma repetição binária, também sua marca. O ponto alto da melodia também aparece três vezes, o que não é usual numa construção melódica.

Da composição melódica das estrofes, podemos dizer que seu material é derivado do que temos no refrão. Mas há alterações nas terminações daquelas partes que chamamos de A e de B, podendo-se dizer que a estrutura da melodia seria B'-B'-A'-B'. Dessas alterações, apontaremos a que acontece no chamado A', onde a segunda parte é a repetição consecutiva do motivo, como tínhamos em (5), exatamente sobre a referência a "*nostro Sennor*". Mas é a rara repetição literal do refrão numa estrofe e sob as mesmas palavras, *A Virgen Santa Maria* (7), que nos parece reiterar que este é um dado composicional importante desta Cantiga.

Acreditamos que os pontos aqui levantados apontem para que vejamos nas **Cantigas** um trabalho de composição refinado, que promova uma verdadeira

integração de seus diferentes parâmetros numa só forma. Gostaria, então, de executar o refrão e a primeira estrofe da Cantiga, visando que observemos com atenção os aspectos da repetição em sua constituição.

Outras formas integradas aparecem nas cantigas iniciais e que relacionam as partes com o todo, tal como o motivo da repetição que vimos na cantiga 8. Cabe analisarmos outro exemplo e, para tanto, escolhemos a C. 103, que é em To 93, dado ser sua narrativa emblemática. É, talvez, a única cantiga em que o tema é o próprio Paraíso. Nela, um monge pergunta a Santa sobre como seria esse Paraíso, pretendendo sabê-lo ainda em vida. Sai do convento e entra no jardim. Uma vez ali, passa a contemplar uma avezinha que cantava. Quando ela se vai, ele retorna ao mosteiro, então irreconhecível para ele. Ao deparar ali com monges que não conhecia e ao procurar entender o que se passava, tanto ele como todos ali concluem que a contemplação à *passarinna* durara trezentos anos. Portanto, tema e assunto são notáveis segundo o conceito de mito aristotélico. Sabemos que, nas CSM, o refrão fornece um tema que se associa, de modo geral e universal, ao assunto que será narrado. Vejamos o refrão do texto afonsino:

*Quena Virgen ben servirá
a Parayso irá. (Cant. 103; 4-5)³⁵*

A história, dividida não em estrofes, mas por suas porções de sentido, pode ser assim apresentada ou ainda traduzida, de forma a mostrar cada um dos episódios e seus passos:

- (1) Fala-se de um monge e de um pedido seu, que sempre fazia a Santa Maria: ver o paraíso ainda em vida.

³⁵ [Quem à Virgem bem servir / ao Paraíso irá.]

- (2) Ele entra no jardim (sob inspiração da Virgem), o que muitas vezes já fizera antes.
- (3) Lá encontra uma fonte que desconhecia, ao lado da qual se assenta, lava as mãos e diz:
“Ai, Virgem, será que verei do Paraíso aquilo que eu já muito pedi?”
- (4) Imediatamente vê uma *passarinna* e fica embevecido a ouvir seu canto e a contemplá-la.
- (5) O prazer que sentia era tão grande naquela contemplação, que ali esteve o monge por 300 anos ou mais a ouvir.
- (6) Isso, para ele, não fora senão um momento, tal como o de um monge quando sai ao jardim algumas poucas vezes no ano.
- (7) A *passarynna* se vai, o que lhe desagrada, mas então ele diz: “Devo ir, pois agora é hora de comer, no convento.”
- (8) Sai e acha-se diante de um portal que nunca vira antes, torna-se a Santa Maria e diz: “Ai, valha-me Santa Maria! Não é este o meu mosteiro, o que vai ser de mim?”
- (9) E então entra na Igreja e os monges se assustam ao vê-lo. Chamam o prior, que lhe pergunta: “Amigo, quem é você e o que faz aqui?” Ele diz: “Busco o meu abade, o prior e os frades que deixei aqui ainda agora quando sai para o jardim. Onde estarão eles? Quem pode me dizer?”
- (10) Quando o abade ouve isso, acha que ele era louco e o mesmo pensam todos ali.
- (11) Mas logo entendem direito como aquilo acontecera, e dizem: “Quem ouvirá jamais tão grande maravilha como a que Deus por este fez pelo rogo de sua Mãe, Virgem Santa de alto preço? Por tudo isso devemos louvá-la. Pois tudo quanto nós lhe pedimos, o seu Filho nos dá por ela, mostrando-nos o que depois nos dará.”

Os dois episódios do milagre, com seus diferentes passos, podem ser reconhecidos pelos locais onde se desenrolam: o *jardim* e o *mosteiro*. É a entrada do monge em cada um desses locais que enseja o milagre: no primeiro, porque ali

contempla a *passarinna* e ouve o seu canto; no segundo, por que sua entrada no mosteiro levará ao reconhecimento da ação milagrosa.

Há certa simetria ou paralelismo entre os episódios e seus passos. A fonte, de um lado, e o portal, de outro, são elementos que o monge não reconhece em locais onde já estivera. Os dois sentimentos, em cada caso, são inversos: num, o *prazer* que lhe causa a *passarinna* e, no outro, o *pavor* que sente e o que vê sentirem os monges. Se, no *jardim* e através da *passarinna*, a relação entre tempo e espaço foi suspensa pela Virgem, vê-se que, *no mosteiro*, o reencontro com tempo e espaço se dá, primeiro, num momento de solidão do monge, que se torna comunhão com todos. Essa comunhão leva ao reconhecimento do milagre e ao louvor a Santa Maria.

A simetria que parece existir na *trama* desses episódios ocorre também em certas passagens. Se o monge, no *jardim*, se volta a Santa Maria em fala direta, é também assim que o prior ao monge se volta. Se, em seguida, ele igualmente fala à Virgem do seu desejo de entender o *Paraíso*, já aos monges ele diz buscar os seus companheiros na *Terra*. Se ele, no *jardim*, vê a *passarinna* e não reconhece a própria Virgem, já *no mosteiro*, todos o vêem e então reconhecem também tudo aquilo como milagre, num mesmo deslumbramento. Dados esses *ponto a ponto* em um e outro episódio, na verdade marcando seus *passos*, podemos dizê-los *tramados* de forma algo simétrica.

Do ponto de vista formal, cabe aqui uma consideração sobre o uso do *enjambement*, como um procedimento que reforça certas marcas de sentido do próprio milagre. Esse procedimento poético por três vezes ele liga três estrofes, ou seja, as

estrofes II, III e IV, depois VI, VII e VIII e finalmente XI, XII e XIII. Cada um desses grupos é interrompido por uma pergunta, relativa ao Paraíso ou ao destino do monge.

Passando do texto à música, a construção da melodia parece guardar relações estruturais com o assunto do milagre. Os refrães, tal como no texto, são temáticos também para a música. Isso quer dizer que, em geral, as melodias do refrão apresentam motivos, desenhos e características que serão usados para construir a melodia da estrofe. É importante lembrar que a melodia das estrofes não varia durante a narrativa do milagre, e é por isso que a construção de tais melodias parece guardar uma relação analógica com aquilo que é importante e significativo na história que se conta. Assim, a melodia não acompanha a ação, mas é formulada a partir de aspectos relevantes ou significativos que estão na história contada. Para que busquemos entender isso na melodia da Cant. 103, lançamos mão da notação musical e também de um desenho indicativo acima da pauta, que auxiliarão nossa análise. Observemos o período musical que corresponde ao refrão da cantiga:

The image shows a musical score for the refrain of Cantiga 103. It consists of a treble clef staff with a melody line and a vocal line below. Above the staff is a pitch contour line with labels 'V' and 'A' and points (a) and (b). The melody line includes rhythmic markings: squares for 4 pulses and triangles for 3 pulses. The lyrics are 'Que-na Vir-gen ben ser vi - rá a Pa-ra-y - so i - rá'.

Os números, e depois os correlativos quadrados e triângulos, mostram a alternância na quantidade de tempos, ou seja, alternância de 4 e de 3 pulsos por

compasso.³⁶ É certamente mais freqüente encontrarem-se quantidades iguais e regulares desses pulsos. Aqui, no entanto, aparecem em quantidades alternadas e, portanto, não regulares.³⁷ Pelas linhas acima da pauta vemos que, no início, as notas da melodia formam o desenho de um ângulo que poderemos chamar ou apontar como um ‘V’ (vê), que é seguido por um desenho contrário, que podemos identificar por ‘Λ’ (lambda)³⁸. A alternância entre ‘V’ e ‘Λ’ mostra que o desenho em seqüência forma uma ondulação, mas que deriva num movimento descendente gradual, de um ponto mais alto (a) até um ponto mais baixo (b). Indicamos uma nota, a *finalis*, que é principal da escala cantada, escala que é chamada de *modo melódico* para a música do período. O ponto (b) está abaixo daquela *finalis* e depois dele a melodia procede até a *finalis*.

A descrição desse desenho mostra aspectos do período musical do refrão que serão importantes para entender a melodia da estrofe. Veja-se a transcrição musical dessa melodia:

³⁶ O compasso é um agrupamento de tempos (pulsos) marcados usualmente, na partitura, entre barras, conforme registrado acima, embora essas barras não apareçam nos manuscritos medievais. O registro atual é inadequado para a música do período, que era modal, e cujo entendimento dependia, em parte, de um hábito coletivo.

³⁷ Aqui foi usada uma transcrição muito próxima à de Higinio Anglés (1943, p.112). No que pese as controvérsias quanto à correção das transcrições musicais que são feitas para as CSM, penso que a idéia de assimetria rítmico-melódica do refrão é clara, mesmo que tenhamos em vista as notações antigas presentes nos fac-símiles.

³⁸ As letras ‘V’ e ‘Λ’ trazem os nomes mais usuais a elas associados, mas são advindas de alfabetos diferentes, do latino e do grego, respectivamente. Tais letras aqui estão apenas para indicarem ângulos de vértices opostos.

E da - ques - t'un gran mi - ra - gre vos que - r'eu o - ra con - tar
 que fe - zo San - ta Ma - ri - a por un mon - ge que ro - gar
 ll'i - a sem - pre que lle mos - tras - se qual ben en Pa - ra - is' á

As duas primeiras pautas da melodia, praticamente idênticas, mostram que ali os sons ascendem e descendem continuamente sobre as mesmas notas, de uma maneira cíclica. As notas formam também ângulos, alternando os desenhos 'Λ' e 'V', que apresentam uma oscilação em onda. Não há aquele movimento descendente do período do refrão, pois as notas são cantadas sobre as mesmas alturas, isto é, estão num mesmo lugar ou região da pauta. As alturas, em música, são notas com afinação definida, e podem comparar-se ao espaço, daí a referência a *lugar*. Assim, as notas desse período circundam um espaço num mesmo tempo regular, o que se pode observar pela frequência de semínimas. Pontos de repouso da melodia as cadências, marcadas com "X", ocorrem sobre uma nota que é suspensiva em relação à *finalis*, que está apontada, e que se situa exata e imediatamente abaixo. Como se pode ver na partitura, o último período da estrofe (3ª pauta) é melodicamente igual ao do refrão. A repetição desse período musical ao término de cada estrofe coincide com o que se entende, literariamente, como *volta*, e está em concordância com o *zéjel*. A *volta* não é, portanto, um procedimento empregado apenas para o texto.

vieram depois da *centena*, sobretudo no aspecto narrativo, no sentido da organização dos episódios e de seus passos. Mas relações tais como vimos, e que ligam a narrativa, a versificação e a música de forma analógica, são mais freqüentes entre as dos *centaúres*, em To. Trata-se de um processo que nos remete à *composição una* como um *organismo vivente*, nos dizeres de Aristóteles (XXIII-147; p. 465).

A partir da segunda centena, verifica-se certa padronização no tratamento fonético de texto e música. Um bom exemplo disso está na estrutura da versificação. Passa a ser muito freqüente e mesmo imperiosa a presença de versos que têm 16 sílabas, divididos em dois hemistíquios. Do lado da música, as cantigas, em geral, possuem uma fraseologia musical disposta em quadratura, que são disposições fraseológicas em números derivados de dois. Foi o que vimos nos períodos musicais da Cant. 103. Naquele caso, os períodos eram em 16 compassos subdivididos em frases de 8, e essas em semi-frases de 4, por sua vez divididas em membros-de-frase de 2. Temos outras combinações frasais, e na centena inicial há mesmo certo experimentalismo nesse sentido. Mas mesmo quando temos versos mais compactos, eles podem vir a formar quadraturas musicais. Observemos o refrão da Cant. 41:

*A Virgen, Madre de Nostro Sennor,
ben pode dar seu siso
ao sandeu, pois ao pecador
faz aver Parayso.⁴⁰ (Cant. 41; 2-5)*

³⁹ [Mal o monge acabara a oração, / logo ouviu cantar uma *passarinna* em tão prazeroso som, (...) // Tão grande prazer tinha naquele canto e naquela melodia, / que longos trezentos anos ele esteve assim ou mais (...).]

⁴⁰[A Virgem, Mãe de Nosso Senhor, / bem pode restituir o juízo / ao louco, pois ao pecador, / faze-o ter Paraíso.]

A distribuição dos versos está baseada nas rimas, e então temos versos de 10 e de 7 sílabas. Observemos, então, como se constitui a melodia desse refrão:

(Cant. 41, 2-5)

Temos duas frases compondo o período do refrão. As cadências (X), a cada quatro compassos, correspondem à divisão segundo a rima, mas vê-se que as frases musicais, apesar das diferentes extensões dos versos, estão dispostas em 8 compassos. Essas palavras ganham extensão, na melodia, pela presença de *melismas*, isto é, de mais notas por cada sílaba, o que se torna mais evidente na sílaba *si-*, em *siso*, bem como nas sílabas *-ra-* e *-y-* em *Parayso*. Como a Cant. 103, também a Cant. 41 possui a palavra *Paraíso*, que sempre recebe um tratamento especial, justamente pela presença maior de *melismas* e pelo movimento descendente.

É certo que alguns dos processos, como a construção da narrativa, em episódica ou simetria, estão naquelas composições derradeiras como estiveram nas primeiras. Mas o fato de apresentarmos duas análises de cantigas de To visa um maior esclarecimento acerca dos processos poéticos que temos na primeira centena e que, mais complexos e integrados, realçam as intenções daquele primeiro projeto de D. Afonso ao mesmo tempo em que também demonstram as diferenças dessa abordagem para aquela das cantigas finais, cujos propósitos mostraram um projeto diverso.

CONCLUSÃO

As cantigas do primeiro projeto afonsino atendiam ao desejo do Rei de compor cem cantigas em louvor de Santa Maria. O que norteou tal projeto parece ter sido um princípio poético atinente ao modelo aristotélico. Isso porque visto o aspecto da constituição do *mythos*, da trama sobre a qual será criada a poesia, parece corresponder àquilo que se pode depreender da *Poética* do estagirita. A primeira centena, entendida pelo conjunto de *To*, mostra um repertório de tramas com os mais famosos milagres marianos da Europa. Vimos que a elaboração de tais *mythos* se esteia na complexidade única de cada narrativa, em grande parte correspondendo à tal complexidade na elaboração de sua música, versificação e narrativa. O plano de composição ou montagem daquele repertório, que se torna visível ao ser analisado sob alguns parâmetros numéricos e simbólicos, que participam na disposição de cantigas a emoldurar a coleção, ou de dispor assuntos entre os seus itens, mostram que aquele projeto foi minuciosamente arquitetado.

O trabalho empreendido nas composições, o cuidado todo especial em relação aos temas e assuntos, e seus desdobramentos para a música, a narrativa e a versificação apresentam um alto nível de experimentalismo poético, com variantes do *zéjel*, além de imaginativas soluções melódicas e narrativas. Naquela fase do trabalho, pareceu existir um cuidado que se deparava com a exclusividade na criação de cada um daqueles milagres ou louvores, sendo que esses últimos mantiveram por todo o cancionero certa riqueza similar.

E então, uma vez que aquele primeiro projeto afonsino foi efetivamente concretizado, a coleção foi ganhando novas cantigas que, aos poucos, passaram a tratar de temas e principalmente de assuntos que ocorriam no cenário da Península. Mais do que isso, porém, essas cantigas passaram a retratar propriamente o universo contemporâneo do Rei, referindo-se a milagres que envolviam a luta pela Reconquista e povoamento cristão, que tem no sul da Espanha seu cenário mais freqüente, dado ser indissociável da história de D. Afonso. Assim, tal deslocamento nos assuntos e temas poéticos acabou por fazer surgir um grupo de cantigas com aspectos distintivos, localizado principalmente nas duas últimas centenas e que é consequência do desenvolvimento ulterior daquele repertório inicial. Esse desenvolvimento atinge o limite de 400 cantigas, cujo último conjunto é conhecido como sendo o das **Cantigas de Santa Maria do Porto**.

Observando esses dois grupos diversos das **Cantigas de Santa Maria**, vemos que o grupo final apresenta diferenças, que, além dos assuntos e temas do repertório, alcançam também a concepção e a realização poética. No aspecto da versificação e da música, vemos ser constituído um modelo ou *fórmula* de versificação de 16 sílabas, divididos em dois hemistíquios de 8. Ele está presente na maioria das peças daquele grupo. Podemos dizer que essa *fórmula* enseja um justo prosódico, isto é, sílabas e notas são em número praticamente igual, com *melismas* (várias notas, uma sílaba) que raramente vão além de duas notas por sílaba. Desse modo, com a exposição maior do texto e de sua narrativa, atinge-se mais diretamente o ouvinte com o conteúdo da narrativa. Assim, essas últimas cantigas mostram, na narrativa de seus milagres, um

discurso mais próximo da prosa, mais afeito ao trabalho de propaganda e de conteúdo ideológico a que se prestavam os assuntos daquele conjunto. Eram então mais efetivas na transmissão da realidade histórica, concreta e efetiva do Rei e de seu reino, sua imagem de homem público e suas lutas e conquistas.

Poderíamos, diante desse quadro, conjeturar que o apuro das primeiras cantigas tivesse mais a presença da mão do Rei Sábio. A qualidade poética e retórica seria compatível com a sua imagem intelectual privilegiada, difícil de ser alcançada por outros contemporâneos de D. Afonso. Entre as formas de manifestação poética de seu tempo, podem ser vistas as cantigas de amor, as de *escarnho e maldizer*, ou ainda e principalmente as *tenções*, como formas pessoais de manifestação poética. O Rei era reconhecido como *Doctor en Trobar*, e a leitura de suas obras sob tais formas denotam a qualidade de sua lida poética. Isso podemos ver, quem sabe, no apuro poético na constituição quase exclusiva de cada cantiga da primeira centena. Em contraposição, as cantigas finais pareciam forjadas a partir de moldes pré-configurados e apresentavam um tratamento retórico muitas vezes digressivo. Seu cunho ideológico e a pré-formatação de alguns de seus elementos as tornam dadas à prosa e à narrativa. Advinha-se, então, que a sua pré-configuração tornariam tais cantigas mais fáceis de conceber e de constituir e, por isso também, mais próprias de serem demandadas à composição por outros que soubessem do teor de suas narrativas e mensagens. Isso não torna afirmativa qualquer conclusão sobre a suposta ou definitiva autoria imputável ao rei D. Afonso, mas constitui-se numa importante pista de seu trabalho e tanto mais demonstra fases, formas e fórmulas distintas de composição das CSM.

Pela tão discutida autoria afonsina, no entanto, respondem os conceitos de autor na Idade Média e não os modernos conceitos de autoria, tão calcados no individualismo e divinização do artista. O autor medieval não é a subjetividade autônoma como a entendemos atualmente, cercado das querelas contemporâneas sobre o grau de seu poder e autoridade. O autor medieval é apenas aquele que é o mentor, o direcionador que promove a realização da obra a partir de suas idéias. Em vista disso, D. Afonso constitui-se num autor, tanto em relação ao repertório inicial quanto ao final. Isso porque seu interesse direto está manifesto plenamente em qualquer um dos dois repertórios, seja no cuidado do devoto em compor os “cen cantares” dedicados a Santa Maria, seja na propaganda que explicita em seu *Cancionero del Puerto* e para a qual tem na mesma Virgem uma forte aliada.

Além disso, é preciso pensar que os procedimentos elencados para qualquer uma das duas partes do repertório podem ser aprendidos. Sabe-se que a corte de D. Afonso abrigava muitos poetas colaboradores e para qualquer um dos referidos repertórios poder-se-ia pensar que o que os fundamenta é um aprendizado poético com as feições da *poiesis* antiga, e que se poderia mesmo dizer que o que se realizou na primeira centena ajudou a compor o que veio a ser o repertório do fim do cancionero.

O que cria a diferença entre os dois repertórios é, de fato, a sua finalidade. Se entre as primeiras cantigas vemos manifestar-se sobretudo um rei devoto, concentrado na narrativa das intervenções miraculosas da Virgem nas lutas triviais e cotidianas dos seus fiéis, observamos entre as últimas a busca da divulgação da imagem e das realizações Reais, a necessidade de ligar aquele universo contemporâneo ao mítico-

sagrado, por meio da figura de Santa Maria. Essa foi a nova função destinada às cantigas finais pelo Rei Sábio.

A autoria é aventada aqui não porque se possa afirmar que o Rei tenha composto essa ou aquela cantiga, mas porque ele foi o mentor do cancionero e, como já apontáramos anteriormente, esse é um conceito mais importante no mundo medieval do que aquele de um autor individual. Assim, seja porque sua fé o levou a cumprir uma tarefa votiva que resultou num grupo de cem cantigas em moldes poéticos que historicamente o antecederam, seja porque sua vida contemporânea o levou a outras formas, cunhadas com vistas a serem mais próximas à uma prosa direta, um melhor veículo narrativo para um novo ideário, por tudo o que foi observado, enfim, D. Afonso X se constitui, portanto, no autor das **Cantigas de Santa Maria**.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 2ª edição.

ABDOUNUR, Oscar João. **Matemática e Música: o pensamento analógico na construção de significados**. São Paulo: Escrituras, 2002. 2ª edição.

AFONSO X, o Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Edición Facsímil del códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial –Siglo XIII- Madrid: Edilan, exemplar 1452, 1979.

AFONSO X, o Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Edição crítica de Walter Mettmann, 4 vols. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis / Atlântida, 1959-1972.

AFONSO X, o Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Edición crítica de Walter Mettmann, 3 vols. Madrid: Castalia, 1986.

ALMEIDA, Guilherme de. **Ritmo, elemento de expressão**. São Paulo: Casa Garraux, 1926.

ANGLÉS, Higinio. **La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso, el Sabio** - Facsímil, transcripción y estudio crítico. Barcelona: Disputación Provincial, Biblioteca Central. (1943, 1958, 1964)

APPEL, Willi. **The Notation of polyphonic Music: 900-1600**. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1953.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Eudoro de Souza. Coleção "Os Pensadores" São Paulo: Abril, 1973. p. 443-512

AUBREY, Elisabeth. **The music of the troubadours**. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

BAGBY, Alberto. Alfonso and the Virgin Unite Christian and Moor in the CSM. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. I-2**. Kentucky: Kentucky University press, 1987, p. 111-118.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: **Pesquisas de retórica**. Jean Cohen (org.) Petrópolis: Editora Vozes. p. 147-225. 1975

BECHARA, Evanildo. Pensar a gramática na Idade Média. In: **Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média**. Lênia Márcia Mongelli (org.). Cotia: Íbis, 1999.

BENITO-VESSELS, Carmen. The San Idelfonso Miracle in the Margins of the *Cantigas de Santa Maria* and in the *Estoria de España*: Two Forms of Narrative Discourse. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 3. Kentucky: Kentucky University press, 1990, p.17-30.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria. **Primo contributo all'analisi delle varianti redazionali nelle *Cantigas de Santa Maria***. In: Cobras e Sons, Stephen Parkinson (org.). Oxford: Legenda. 2000, p.106-118.

BURNS, Robert I. Stupor Mundi: Alfonso X of Castile, the Learned. In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 1-13.

CANEDO, Sérgio Antônio. **Narração, metro e música nas *Cantigas de Santa Maria***. (Dissertação de mestrado) Belo Horizonte: PUCMinas, 2001.

CARDAILLAC, Louis Um minarete em vez de campanário. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p.11-16.

CARDAILLAC, Louis. Um toledano diferente. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p.17-32

CÁRDENAS, Anthony J. "De una marauilha que acaecio...": Miracles in the Prose and Poetry of Alfonso X's Royal Scriptorium". In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 2. Kentucky: Kentucky University press, 1989, 13-30.

CÁRDENAS, Anthony J. Alfonso's Scriptorium and Chancery: Role of the Prologue in Bonding the Translatio Studii to the Translatio Potestatis. In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 90-103.

CÁRDENAS, Anthony J. In Search of a King: An Alfonsine Bibliology. In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, 198-208.

CARPENTER, Dwayne E. A Sorcerer Defends the Virgin: Merlin in the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 5**. Connie Scarborough (org.). Cincinnati: Cincinnati University, 1993 p. 5-24.

CARREIRA, Eduardo. Limites e grandezas do pensamento geométrico na Idade Média. In: **Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média**. Lênia Márcia Mongelli (org.). Cotia: Íbis, 1999.

CASTRO, Bernardo Monteiro de. Elementos Pagãos nas *Cantigas de Santa Maria*. In: **Para sempre em mim- homenagem à Professora Ângela Vaz Leão**, Lélia Parreira Duarte (org.). Belo Horizonte: Ed. Puc-Minas, 1999, p. 462-470.

CASTRO, Bernardo Monteiro de. Maria, Mãe do ocidente - uma incursão nas *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 11 e 12**, Connie Scarborough (org.). Cincinnati: University of Cincinnati. 1999-2000, p. 51-65.

CASTRO, Bernardo Monteiro de. **As cantigas de Santa Maria; um estilo gótico na lírica ibérica medieval**. (Tese de doutorado) Belo Horizonte: PUCMinas, 2002.

CASTRO, Bernardo Monteiro de. A subjetividade, a arte gótica e as *Cantigas de Santa Maria*. In: **Revista de Estudos Galegos**, n. 4 Maria do Amparo Tavares Maleval (org.). Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense p. 13-27,2004.

CAVALCANTI PROENÇA, M.. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

CHEVALIER, Jean/ CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. 3ª edição.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

CISTERÓ, José Maria Llorens. El ritmo musical de las Cantigas de Santa Maria. In: **Studies on the Cantigas de Santa Maria: Arts, Music and Poetry**. Israel J. Katz, John E. Keller, Samuel G. Armistead, Joseph T. Snow (org.). Madison: Madison 1987. p.203-221.

CLARKE, Dorothy Clotelle. Alfonso X: Questions on Poetics. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 1**. Kentucky: Kentucky University press, 1987, p. 11-15.

COHEN, Judith R. A Reluctant Woman Pilgrim and a Green Bird: a Possible Cantiga Melody Survival in a Sephardic Ballad. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa**

Maria, n. 7, Connie Scarborough (org). Cincinnati: Cincinnati University, 1995 p.85-89.

COELHO de CARVALHO, Alfredo Leme. **Interpretação da Poética de Aristóteles**. São José do Rio Preto: Rio-Pretense, 1998.

CRADDOCK Jerry R. The Legislative Works of Alfonso el Sabio. In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 182-197.

CUNHA, Celso F. **Estudos de Versificação Portuguesa** (Séc. XIII a XVI). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian; Centro Cultural Português, 1982.

CUNHA, Celso F. Sentido e forma da poesia trovadoresca. In: **Sob a pele das palavras** (Medievalística). Textos de Celso Cunha; Cilene da Cunha (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 33-38

CUNHA, Celso F. Sobre o texto e a interpretação das cantigas de Martin Codax. In: **Sob a pele das palavras** (Medievalística). Textos de Celso Cunha; Cilene da Cunha (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 39-55.

CUNHA, Celso F. Ouvir Martin Codax. In: **Sob a pele das palavras** (Medievalística). Textos de Celso Cunha; Cilene da Cunha (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 99-108.

CUNHA, Celso F. Amor e ideologia na lírica trovadoresca. In: **Sob a pele das palavras** (Medievalística). Textos de Celso Cunha; Cilene da Cunha (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 109-122.

DER WERF, Hendrik van. Accentuation and Duration in the Music of the Cantigas de Santa Maria. In: **Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry**. Israel J. Katz, John E. Keller, Samuel G. Armistead, Joseph T. Snow (org.). Madison: Madison 1987. p. 223-234 [Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of its 700th Anniversary Year - 1981. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987 University of Rochester, Eastman School of Music. Rochester. Anais.]

DYER, Nancy Joe. Alfonsine Historiography: The Literary Narrative. In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p.141- 158.

DIZ, M. Ana. Berceo y Alfonso: la historia de la abadesa encinta. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 5**. Connie Scarborough (org.). Cincinnati: Cincinnati University, 1993 p. 85-96.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. DUYS, Karen. FERREIRA, Manuel Pedro. LAPPIN, Tony. MONTOYA MARTINEZ, Jesús. PARKES, Malcolm. PARKINSON, Stephen. SCOTT-FLEMING, Sonia. WULSTAN, David. Round Table: The Manuscripts of the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000, p. 214-220.

ECO, Umberto. A mensagem persuasiva. In: **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica. (Cap. 4)**. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição. p.72-82. 1974a.

ECO, Umberto. Retórica e ideologia. In: **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica. (Cap. 5)**. São Paulo. Perspectiva, 2ª edição. p.83-94. 1974b.

ESPINOSA, Fernanda. **Antologia de textos históricos medievais**. Lisboa: Sá da Costa, 1972.

FERREIRA, Manuel Pedro. Bases for Transcription: Gregorian Chant and the Notation of the Cantigas de Santa Maria. In: **Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: Su reconstrucción y la música de su tiempo, Vol. II**. José López-Calo (org.). La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza / Conde de Fenosa, 1993, p. 573-621.

FERREIRA, Manuel Pedro. The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidences. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 6**, Connie Scarborough (org). Cincinnati: University of Cincinnati. 1994 p.58-98.

FERREIRA, Manuel Pedro. A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997). In: **Ondas do Mar de Vigo: Actas do simposio internacional sobre lírica medieval galego-portuguesa**, Derek W. Flitter & Patricia Odber de Baubeta (orgs). Birmingham: University of Birmingham, 1998.

FERREIRA, Manuel Pedro. The Influence of Chant on the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 11 e 12**, Connie Scarborough (org). Cincinnati: University of Cincinnati. 1999-2000, p. 29-40.

FERREIRA, Manuel Pedro. Andalusian Music and the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000, p. 133-153.

FIDALGO, Elvira. La estructura narrativa de las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X: aproximación a distintos tipos de análisis. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 3**. Kentucky: Kentucky University press, 1990, p.6-15.

FIDALGO, Elvira. El exordio en las *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 5. Connie Scarborough (org.). Cincinnati: Cincinnati University, 1993 p. 25-34.

FIDALGO, Elvira. **As Cantigas de Santa Maria**. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2002.

FIDALGO, Elvira. **As Cantigas de Loo de Santa Maria**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Grafisant, 2004.

GARCIA-VARELA, Jesús. La función ejemplar de Alfonso X en las cantigas personales. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 4. Connie Scarborough (org.). Cincinnati: Cincinnati University, 1991-92 p.2-16.

GARLANDIA, Johannes de. **Concerning Measured Music (*De Mensurabili Musica*)**. Trad. Ingl. Stanley H. Birnbaum. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1978.

GILSON, Etienne. **A filosofia na Idade Média**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: **Categorias da Narrativa**. Françoise van Rossum-Guyon (org.). Lisboa: Vega, 1991. p.55-76.

HERNÁNDEZ, Francisco J.. A Catedral, instrumento de assimilação. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

HERNÁNDEZ, Prisco. Mariano Soriano Fuertes and the CSM. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 11, Connie Scarborough (org.). Cincinnati: University of Cincinnati., 1997, p.35-57.

HILEY, David. Plainchant and Early Music Theory. In: **Western Plainchant - A Handbook (cap.V)**. Oxford: Clarendon Press, p. 442-477. 1995

HUSEBY, Gerardo. A Música. In: **Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média**. Lênia Márcia Mongelli (org.). Trad. de Elenir Aguilera de Barros. Cotia: Íbis, 1999.

JÚDICE, Nuno. **O espaço do conto no texto medieval**. Lisboa: Vega, 1991.

JEANNIN, [Dom] J. **Nuove osservazioni sulla ritmica gregoriana**. Torino: STEN-Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1930.

JUÉREZ DE BLANQUER, Aurora. Afinidad entre la lírica de Alfonso X y Pero da Ponte. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 2**. Kentucky: Kentucky University press, 1987, p. 3-11.

KASTEN, Lloyd. Alfonso el Sabio and the Thirteenth-Century Spanish Language In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, 33-45.

KATZ, Israel J.. The Study and Performance of the *CSM*: A Glance at Recent Musicological Literature. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 1**. Kentucky: Kentucky University press, 1987, p. 11-15.

KATZ, Israel J. Melodic Survivals? Kurt Schindler and the Tune of Alfonso X's Cantiga "Rosa das rosas" in Oral Tradition. In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p.159-181.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura**. 2 volumes. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: A. Amado, 1995.

KELLER, John E.. The Living Corpse: Miracle 67 of the *CSM* of Alfonso X. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 2**. Kentucky: Kentucky University press, 1989, p..55-67.

KELLER, John E. Drama, Ritual, and Incipient Opera in Alfonso's Cantigas. In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 72-89.

LA CUESTA, Ismael Fernández. La interpretación melódica de las Cantigas de Santa Maria. In: **Studies on the Cantigas de Santa Maria: Arts, Music and Poetry**. Israel J. Katz, John E. Keller, Samuel G. Armistead, Joseph T. Snow (org.). Madison: Madison 1987. P.155-173...

LAPA, Rodrigues. **Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Edição crítica. Vigo: Ed. Galaxia, 1963.

LAPA, Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa**. Coimbra: Coimbra, 1981. 10. ed.

LE GOFF, Jacques. **Os Intelectuais na idade Média**. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1989. 2ª edição.

LINDAHL, Greg. <http://www.cs.virginia.edu/~lindahl/> (para os fac-símiles -scan - dos códices To e E)

LUQUE, Agustín Santiago. La música olvidada – el códice de Florencia de las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X, el Sábio. In: **Volumen complementario de la edición facsimil del B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia** – Madrid: Edilan, 1981.

MACHADO, Elza Paxeco & MACHADO, José Pedro (org.). **Cancioneiro da Biblioteca Nacional** (antigo Colocci-Brancutti); 8 vol. - Lisboa: ed. da Revista de Portugal, 1949.

MALHERBE, [Dom] Benoit de. **Le chant grégorien: son rythme primitif et les règles de son interpretation**. 2.ed.; Paris: Albin Michel, 1943

MARCHAND, James W. The *Adynata* in Alfonso X's *Cantiga* 110. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 1. Kentucky: Kentucky University press, 1987, p. 76-82.

MARIE-ROSE, Irmã. **Canto gregoriano**. Tomos I e II. Rio de Janeiro: Instituto Pio X, 1963.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. **El concepto cultural alfonsí**. Madrid: Editorial Mapfre, 1994.

MATEO, Julio Porres de / ESCRIBANO, Dolores de Paz. Trinta mil habitantes, uma cidade fronteira. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

MENDOZA, Celina Lértora. Dialética medieval ou a arte de disputar cientificamente. In: **Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média**. Lênia Márcia Mongelli (org.). Trad. de Elenir Aguilera de Barros. Cotia: Íbis, 1999.

MENENDEZ PIDAL, Ramón. **Poesía árabe y poesía europea**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.

MENENDEZ PIDAL, Ramón. **La primera crónica general de España**. ed.crit., Tomo 1. Madrid: Gredos, (1955).

METTMANN, Walter. Glossário. In: **Cantigas de Santa Maria**, vol. IV. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis / Atlântida, 1972.

METTMANN, Walter. Introducción. In: **Cantigas de Santa Maria**, vol.I. Edición crítica de Walter Mettmann, 3 vols. Madrid: Castalia, 1986, p. 7-49.

METTMANN, Walter. A Collection of Miracles from Italy as a Possible Source of the CSM. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. I-2**. Kentucky: Kentucky University press, 1987, p. 76-82.

MILIES, César Polcino. Contar, calcular e compreender: a Aritmética na Idade Média. In: **Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média**. Lênia Márcia Mongelli (org.). Cotia: Íbis, 1999.

MILLER, Barbara D. That French enchanter in King Alfonso's Court: Merlin in the 108th *Cantiga de Santa Maria*. **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 10**, Connie Scarborough (org.). Cincinnati: University of Cincinnati, 1998, p.51-60.

MOLÉNAT, Jean-Pierre. Os moçárabes: um exemplo de integração. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p.83-89.

MOLÉNAT, Jean-Pierre. Mudéjares, cativos e libertos. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p.99-109

MONGELLI, Lênia Márcia. Retórica: a virtuosa elegância do bem dizer. In: **Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média**. Lênia Márcia Mongelli (org.). Cotia: Íbis, 1999.

MONTEMAYOR, Julián. O sonho Imperial. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. p.47-55.

MONTEMAYOR, Julián. Afonso VI e Bernardo de Agen ou a consagração frustrada. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. p.56-62.

MONTOYA MARTINEZ, Jesús. "Razon," "refran" y "estribillo" en las CSM. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 1**. Kentucky: Kentucky University press, 1987, p. 61-70.

MONTOYA MARTINEZ, Jesús. La "carta fundacional" del Puerto de Santa Maria y las *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 6**, Connie Scarborough (org.). Cincinnati: Cincinnati University, 1994 p. 99-115.

MONTOYA MARTINEZ, Jesús. **Alfonso X, El sábio: Cantigas**. Madrid: Cátedra / Lavel. 1997

MONTOYA MARTINEZ, Jesús. Verso largo o verso corto? Algunas consecuencias de la puntuación de las *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 10, Connie Scarborough (org). Cincinnati: Cincinnati University, 1998 p. 61-84.

MONTOYA MARTINEZ, Jesús. **Composición, estrutura y contenido del cancionero marial de Alfonso X**. Murcia: Ed. Real Academia Alfonso X, el Sabio, 1999.

MONTOYA MARTINEZ, Jesús. Los *loores* y la teología mariana del tiempo. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 11 e 12, Connie Scarborough (org). Cincinnati: Cincinnati University, 1999-2000, p. 15-273.

MONTOYA MARTINEZ, Jesús. Algunas precisiones acerca de la puntuación de las *Cantigas de Santa Maria*. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000, p. 119-132.

NÓBREGA, Vandick L. A "**Arte Poética**" de Horácio. São Paulo: Pedro II, 1942.

NOGUEIRA, Meire M. C. **Construções de tópico nas Cantigas de Santa Maria: da gramática ao discurso**. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Puc Minas, 2001.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

NUNES, José Joaquim. **Crestomatia Arcaica: excertos da literatura portuguesa**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1953.

O'CALLAGHAN, Joseph F. Image and Reality: The King Creates His Kingdom. In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 14-32.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

O'NEILL, Mary. Problems of Genre Definition: The *Cantigas de Santa Maria* in the context of the Romance Lyric Tradition. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000, p. 20-30.

PARKINSON, Stephen. The First Reorganization of the *CSM*.. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. I-2. Kentucky: Kentucky University press, 1988, p. 91-97.

PARKINSON, Stephen. Miragres de maldizer?: Dysphemism in the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 4. Connie Scarborough (org.). Cincinnati: Cincinnati University, 1991-92 p. 44-57.

PARKINSON, Stephen. False Refrains in the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Portuguese Studies 3**. Oxford: Legenda. 1994. p. 21-55.

PARKINSON, Stephen. Editions for Consumers: Five Versions of a *Cantiga de Santa Maria*. In: **IV Congresso internacional de estudos galegos - Actas**. Benigno Fernández Salgado (org.). Oxford: Legenda. 1994, p. 57-77.

PARKINSON, Stephen. As *Cantigas de Santa Maria*: estado das cuestións textuais. In: **Anuário de estudos literarios galegos**. Vigo: Ed. Galaxia / Fundación Caixa-galicia, 1998a, p.179-203.

PARKINSON, Stephen. Two for the price of one: on the Castrixeriz *Cantigas de Santa Maria*. In: **Ondas do Mar de Vigo: Actas do simposio internacional sobre lírica medieval galego-portuguesa**, Derek W. Flitter & Patricia Odber de Baubeta (orgs). Birmingham: University of Birmingham, 1998b, p. 72-90.

PARKINSON, Stephen. *Meestria Métrica*: Metrical Virtuosity in the *Cantigas de Santa Maria*. In: **"La corónica" magazine of Holycross College**. Worcester: Holycross press. 1999, p. 21-35.

PARKINSON, Stephen. Discussion: Editing the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000, p. 66-69.

PARKINSON, Stephen. Layout and structure of the Toledo manuscript of the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000, p. 133-153.

PEÑA, Margarita (org). **Alfonso El Sabio - Antologia**. Mexico: Porrúa, 1990.

PERNOT, Laurent. **La Rhétorique dans l' Antiquité**. Paris: Librairie Gènerale Française, 2000.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 8ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLEBE, Armando; EMANUELLE, Pietro. **Manual de Retórica**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

REY, Juan J. El trovador D. Alfonso X. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madri, no.410, p. 166-183, Agosto de 1984.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I, Trad. de Constança Marcondes César; Tomo II, Trad. de Marina Appenzeller; Tomo III, Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA LIMA, **Gramática normativa da língua portuguesa**. 12^a edição. Rio de Janeiro: F. Braquiet, 1967.

ROSSUM-GUYON, Françoise van. Ponto de vista ou perspectiva narrativa: teorias e conceitos críticos. In: **Categorias da Narrativa**. Françoise van Rossum-Guyon (org.). Lisboa: Vega, 1991, p.19-53.

RUBIERA MATA, Maria Jesús. Os primeiros mouros convertidos ou as primícias da tolerância. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

SAID ALI, M.. **Versificação portuguesa**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

SALAZAR, Adolfo. **La música en la sociedad europea desde los tiempos cristianos**. Volume I. México: Fondo de Cultura Econômica, 1942.

SANCHEZ DE MUNIÁIN, José Maria. **San Fernando III de Castilla y León**. In: **Año Cristiano**, Tomo II. Madrid: Ed. Católica, 1959. p. 523-531.

SCARBOROUGH, Connie. Introduction. In: **Songs of Holy Mary of Alfonso X, The Wise : a Translation of The Cantigas de Santa Maria**. Trad. Ingl. Kathleen Kulp-Hill. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000, p.XIX-XXX.

SCHAFFER, Martha E. Marginal Notes in the Toledo Manuscript of Alfonso El Sabio's Cantigas de Santa Maria: Observations on Composition, Correction, Compilation, and Performance. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, n. 7, Connie Scarborough (org). Cincinnati: Cincinnati University, 1995 p. 65-84.

SCHAFFER, Martha E. The 'evolution' of the *Cantigas de Santa Maria*: the relationships between manuscripts T, F and E. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000, p. 186-213.

SEIXO, Maria Alzira. Romance, narrativa e texto: notas para a definição de um percurso. In: **Categorias da Narrativa**. Françoise van Rossum-Guyon (org.). Lisboa: Vega, 1991, p.7-17.

SNOW, Joseph Thomas. The central rôle of the troubadour *persona* of alfonso X in the *Cantigas de Santa Maria*. **Bulletin of Hispanic Studies**, LVI. Glasgow: Carfax Publishing Ltd, 1979, p. 305-316.

SNOW, Joseph Thomas. Alfonso X: sus "Cantigas..." apuntes para su (auto) biografía literaria. In: **Josep Maria Solà-Solé: homage, homenaje, homenatge (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos)**. Antonio Torres-Alcalá, Victorio Agüera, Nathaniel B. Smith (org.). Austin: University of Texas, 1984, p. 79-89.

SNOW, Joseph Thomas. Current Status of Cantigas Studies. In: **Studies on the Cantigas de Santa Maria: Arts, Music and Poetry**. Israel J. Katz, John E. Keller, Samuel G. Armistead, Joseph T. Snow (org.). Madison: Madison 1987a. p.475-486.

SNOW, Joseph Thomas. Lo que nos dice la Cantiga 300 de Alfonso X. In: **Studia Hispanica Medievalia I / II Jornadas de literatura española medieval**. L. Teresa Valdivieso, Jorge H. Valdivieso (org.). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1987b. p.99-110.

SNOW, Joseph Thomas. Alfonso as Troubadour: The Fact and the Fiction. In: **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance**. Robert I. Burns (org.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 126-140.

SNOW, Joseph Thomas. Alfonso X como segundo protagonista en sus Cantigas: últimas consideraciones. In: **Studia Hispanica Medievalia II / III Jornadas de literatura española medieval**. Rosa E. Penna, María A. Rosarossa (org.). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1992. p. 31-41.

SNOW, Joseph Thomas. Alfonso X, cronista lírico de El Puerto de Santa María. In: **Alcanate: Revista de Estudios Alfonsíes n. I**. Cádiz: Cátedra Alfonso X el Sábio, p.28-41. 1998-1999.

SNOW, Joseph Thomas. Alfonso X y las "Cantigas": documento personal y poesía colectiva. In: **El Scriptorium Alfonsí: de los libros de astrología a las "Cantigas de Santa Maria"**. Jesús Montoya Martínez, Ana Domínguez Rodríguez (org.). Madrid: Editorial Complutense, 1999, p. 158-172.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. São Caetano do Sul: Ateliê, 1997 - 2ª edição.

SPINA, Segismundo. **Estudos de língua e literatura (1)**. São Paulo: FFCH-USP.p.73-88 (s/d).

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. Coleção Estudos Universitários. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa: era medieval**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

STOCKS John Leofric. **El Aristotelismo e su influencia**. Trad. Francisco González Ríos. Buenos Aires: Nova, 1947.

SUHAMY, Henry. **A poética**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

TAVANI, Giuseppe. **Poesia e Ritmo**. Lisboa: Sá da Costa, 1983.

TAVANI, Giuseppe & LANCIANI, Giulia. (org.) - **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho S.A, 1993.

TAVANI, Giuseppe. **Ensaio português**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1988.

TELLO, Pilar León. *A Juderia*, um certo sucesso. In: **Toledo, séculos XII e XIII - Muçulmanos, cristãos e judeus: o saber e a tolerância**. Louis Cardaillac (org.). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970 – 2ª edição.

TRIVISON, Sister Mary Louise. Monastic Living and Monastic Dying in the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 6**, Connie Scarborough (org). Cincinnati: University of Cincinnati. 1994 p.01-11.

VAZ LEÃO, Ângela. Ritmo, som e letra em Guimarães Rosa (A prosa poética de "O Burrinho Pedrês"). In: **Extensão, n. 2**, Belo Horizonte: FUMARC, vol. 6, p.9-20, agosto de 1996.

WULSTAN, David. Decadal Songs in the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 8**, Connie Scarborough (org). Cincinnati: Cincinnati University, 1996 p. 35-58.

WULSTAN, David. Contrafaction and Centonization in the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 10**, Connie Scarborough (org). Cincinnati: Cincinnati University, 1998 p. 85-109.

WULSTAN, David. The Rhythmic Organization of the *Cantigas de Santa Maria*. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000a, p. 31-65.

WULSTAN, David. The compilation of the *Cantigas* of Alfonso el Sabio. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000b, p.155-185.

ZAPKE, Susana. Belleza y 'Weltanschauung' en las *Cantigas de Santa Maria*. In: **Cobras e Sons**, Stephen Parkinson (org). Oxford: Legenda. 2000, p. 93-105.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz - a "literatura medieval"**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Sítios de Internet:

http://centros3.pntic.mec.es/cp.antonio.ramos.carratala/Educared/SANTA_MARIA/ARCHIVOS/santa_maria_espana.htm

Para informações sobre a ordem de Santa Maria da Espanha ("Ordem da estrela"); o site é do Ministério da Educação e Ciência, da Coroa Espanhola.