

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LUCAS GUSTAVO BREVE

A ASTROMAGIA E A JORNADA DE AFONSO X:
CANTIGA 125 DE SANTA MARIA COMO EXPERIÊNCIA HUMANA DO TEMPO

FLORIANÓPOLIS

2018

LUCAS GUSTAVO BREVE

A ASTROMAGIA E A JORNADA DE AFONSO X:
CANTIGA 125 DE SANTA MARIA COMO EXPERIÊNCIA HUMANA DO TEMPO

Projeto para o trabalho de conclusão de curso submetido à Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de graduando em licenciatura e bacharel em História

FLORIANÓPOLIS

2018



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em História

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte e nove dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, às 10 horas e 00 minutos, Meridianum, Sala 312, Bloco D, 3 andar, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof^ª. Dr^ª: Aline Dias da Silveira (Orientador(a) e Presidente); Prof. Dr: Rodrigo Bonaldo (Titular); Jana Zdebskyi (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 19/HST/CFH/2018, a fim de arguirem sobre o Trabalho de Conclusão de Curso do Acadêmico Lucas Gustavo Breve, intitulado: "A ASTROMAGIA E A JORNADA DE AFONSO X: CANTIGA 125 DE SANTA MARIA COMO EXPERIÊNCIA HUMANA DO TEMPO". Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, o Acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof^ª. Dr^ª: Aline Dias da Silveira, nota 9, Prof. Dr: Rodrigo Bonaldo, nota 9, Jana Zdebskyi, nota 9, sendo o acadêmico aprovado com a nota final 9. O acadêmico deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 04 de julho de 2018. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 29 de junho de 2018

Prof^ª. Dr^ª: Aline Dias da Silveira (Orientador(a))

Prof. Dr: Rodrigo Bonaldo (Titular)

Jana Zdebskyi (Suplente)

Lucas Gustavo Breve (Acadêmico)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico Lucas Gustavo Breve, matrícula n.º 13201573, entregou a versão final de seu TCC cujo título é **A Astromagia e a Jornada de Afonso X: Cantiga 125 de Santa Maria como Experiência Humana do Tempo**, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 05 de julho de 2018.

Aline Dias da Silveira
Orientador(a)

1 AGRADECIMENTOS – A REUNIÃO

Estávamos nós quatro, Eu, meu irmão, minha mãe e meu pai, reunidos em uma mesa do restaurante. Poucas vezes havíamos nos reunido e sentíamos um vazio tão grande. Todos sabiam que esse dia estava por chegar, mas por se tratar de algo tão trivial, ninguém se deu conta de que quando ele chegasse o vazio seria tão grande. Eu vinha de Florianópolis e tinha acabado de chegar em Curitiba, mas não cheguei a tempo. Este foi o dia que o meu cachorro morreu, o nome dela era Biju.

Logo o vazio da mesa foi preenchido por histórias repletas de memórias felizes. Histórias dos momentos em que através da Biju toda a nossa família estava reunida. E neste dia me perguntei, aonde é que eu estava? Aonde eu estava nos últimos anos que não estava com a minha família? A resposta que me veio é que nos últimos 4 anos estava vivendo todas as experiências possíveis, para que quando eu chegasse naquele momento pudesse dar o devido valor as pessoas que eu amo.

Gostaria aqui de agradecer a cada um da minha família, pois graças a eles a minha jornada na universidade está se concluindo. Gratidão aos meus pais, Maria e Celso. Gratidão aos meus irmãos, Franciele e Bruno. Gratidão a minha prima Yasmin. Gratidão a minha avó Darci e a minha tia avó Derli. E Gratidão ao Chefe Dirceu, que faz parte da minha família escoteira.

Gostaria de agradecer a minha família de amigos aqui em Florianópolis. Assim como o Pinóquio tinha o grilo falante como seu amigo e voz da consciência, gratidão ao meu amigo Fabricio, que como um irmão mais velho foi a minha voz da consciência nesta jornada. Gratidão ao Yhande, a Tamiris, a Martinha, e a Ada, que sem eles tampouco teria chego até o TCC na graduação. Gostaria de agradecer a uma outra família, que sempre me recebeu de braços abertos para me acolher nos momentos que mais precisei. Gratidão a Samantha, ao Assis, ao Yohan, e a Aghata.

Gostaria de agradecer aos professores que mais me inspiraram na minha jornada, e que levo como referência para a minha vida. Gratidão ao Rodrigo Bonaldo, a Samira Moretto, ao João Klug, ao Rampineli, a Cristiane Ker. E principalmente a minha orientadora, que me deu o presente de poder desenvolver este trabalho, e que estará pra sempre no meu coração. Gratidão a Aline Dias da Silveira.

A todos que de alguma forma contribuíram com a minha jornada, muita gratidão.

“Romper o horizonte de expectativa cria uma experiência nova”

(Koseleck, Futuro Passado)

2 RESUMO

Dentro do contexto histórico da península Ibérica do século XIII este trabalho irá analisar as nuances do sincretismo religioso através da Cantiga 125 de Santa Maria “muit e maior o ben fazer”. Expostos pela presença dos processos ritualísticos de astromagia nas iluminuras da fonte primária. É apresentada uma relação entre o projeto político centralizador com o projeto cultural do monarca Afonso X, que perante um ambiente de pluralidade religiosa; disputa pelo poder temporal e espiritual; e influências neoplatônicas, ordenou a produção das Cantigas para legitimar a imagem de memória de um Rei Sábio. Perante a dualidade do clérigo e necromante, é elaborada uma discussão teórica sobre o conceito de tempo afim de estipular que o protagonista da fonte elaborou-se alegoria medieval para a experiência humana no tempo.

Palavras chaves: Astromagia; Cantiga de Santa Maria; Alegoria; Afonso X; Península Ibérica; Religião; Iluminuras; Tempo; Presença.

3 RESUMEN

Within the historical context of the Iberian peninsula of the thirteenth century this work will analyze the nuances of religious syncretism through Cantiga 125 of Santa Maria "muit e maior o ben fazer". Exposed by the presence of the ritualistic processes of astromagy in the illuminations of the primary source. A relation between the centralizing political project and the cultural project of the monarch Afonso X is presented, that before an environment of religious plurality; dispute over temporal and spiritual power; and neoplatonic influences; He ordered the production of Cantigas to legitimize the memory image of a Wise King. Given the duality of the clergyman and necromancer, a theoretical discussion about the concept of time is made to stipulate that the protagonist of the source is a medieval allegory for the human experience in time.

Keywords: Astromagia; Cantiga de Santa Maria; Allegory; Afonso X; Iberian Peninsula; Religion; Illuminations; Time; Presence

4 LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1: Iluminura Cantiga 125, recorte do pentagrama..... | 46 |
| Figura 2: The Mystical Alphabets. | 47 |

SUMÁRIO

| | | |
|------|---|----|
| 1 | Agradecimentos – A Reunião | 3 |
| 2 | Resumo..... | 7 |
| 3 | Resumen..... | 8 |
| 4 | Lista de ilustrações | 9 |
| 5 | Introdução – O Apocalipse..... | 11 |
| 6 | Capítulo I - O Papel..... | 21 |
| 6.1 | A Alegoria..... | 22 |
| 6.2 | O tempo..... | 26 |
| 7 | capítulo II - O Pentagrama | 39 |
| 7.1 | O Sábio | 39 |
| 7.2 | A imagem..... | 43 |
| 8 | Conclusão – Um bom lugar..... | 54 |
| 9 | Bibliografia..... | 57 |
| 10 | anexos | 59 |
| 10.1 | Tradução da Cantiga 125 de santa maria “muit é o mayor o bem-fazer” ... | 59 |
| 10.2 | Versos da Cantiga 125..... | 61 |
| 10.3 | Iluminuras da Cantiga 125 | 65 |

5 INTRODUÇÃO – O APOCALIPSE

Após finalizar o projeto de pesquisa, aonde já tinha estabelecido o tema e a problematização, parti para uma viagem a trabalho em São Paulo. No Hotel, minha colega de trabalho e amiga encontrou ao lado da cama, na gaveta do criado mudo um livro do novo testamento da Bíblia. Ela tinha ouvido no passado que sorteando uma página da Bíblia, poderia vir um trecho que tivesse no qual tivesse uma mensagem específica para o momento em que se está vivendo. Ela sorteou um trecho do apocalipse, a parte final do “O cavaleiro do cavalo branco”.

Na minha vez de sortear pensei em pegar alguma página mais central do livro, na expectativa de vir alguma coisa da parte relacionada ao novo testamento, com uma mensagem mais positiva das quais vinham no trecho do apocalipse. O mistério se deu quando eu sorteei a parte inicial do “O cavaleiro do cavalo branco”:

Vi os céus abertos e diante de mim um cavalo branco, cujo cavaleiro se chama Fiel e Verdadeiro. Ele julga e guerreia com justiça.

Seus olhos são como chamas de fogo, e em sua cabeça há muitas coroas e um nome que só ele conhece, e ninguém mais.

Está vestido com um manto tingido de sangue, e o seu nome é Palavra de Deus.

Os exércitos dos céus o seguiam, vestidos de linho fino, branco e puro, e montados em cavalos brancos.

De sua boca sai uma espada afiada, com a qual ferirá as nações. "Ele as governará com cetro de ferro." Ele pisa o lagar do vinho do furor da ira do Deus todo-poderoso.

Em seu manto e em sua coxa está escrito este nome:

Rei dos Reis e Senhor dos Senhores.

Vi um anjo que estava em pé no sol e que clamava em alta voz a todas as aves que voavam pelo meio do céu: "Venham, reúnam-se para o grande banquete de Deus,

Para comerem carne de reis, generais e poderosos, carne de cavalos e seus cavaleiros, carne de todos - livres e escravos, pequenos e grandes".

Então vi a besta, os reis da terra e os seus exércitos reunidos para guerrearem contra aquele que está montado no cavalo e contra o seu exército.

Mas a besta foi presa, e com ela o falso profeta que havia realizado os sinais milagrosos em nome dela, com os quais ele havia enganado os que receberam a marca da besta e adoraram a imagem dela. Os dois foram lançados vivos no lago de fogo que arde com enxofre.

Os demais foram mortos com a espada que saía da boca daquele que está montado no cavalo. E todas as aves se fartaram com a carne deles.¹

Após a viagem de trabalho ter dado excelentes resultados, partimos para uma viagem turística, a falta de destino nos levou a São Thomé das Letras, uma cidade famosa pelo seu misticismo localizada em Minas Gerais. Nesta viagem acabamos ao acaso em visitar o Instituto Imagick, um lugar onde se estuda diversas coisas, entre elas, o uso da magia. No pátio do local tinha um grande pentagrama pintado, ao entrar me deparei com uma vasta biblioteca, daquelas antigas e rústicas com livros do chão ao teto. Neste dia os Fundadores do instituto estavam presentes, Zelinda e Arsenio. Veio-me à mente contar a história sobre o trecho da bíblia que eu e minha amiga havíamos sorteado.

Zelinda após escutar, olhou para mim e me fez uma pergunta: Você conhece a Cabala? Eu disse que sim, e que o tema aparecia em minhas pesquisas para o TCC. Ela me perguntou quais eram os meus entendimentos sobre a Bíblia. Eu disse que pouco, porque meu pai nunca fez questão de me levar na igreja, mas sabia algo sobre o que estudei na faculdade.

Zelinda, então, me deu o seguinte exemplo: Existe uma psicóloga que recebe um paciente muito raivoso, chega ao consultório já descontando a raiva destruindo os enfeites de uma prateleira, a psicóloga é muito amorosa e compreensiva então lhe perdoa. Nas próximas duas consultas a história basicamente se repete, e como sempre a psicóloga concede o perdão. Porém o consultório teve que passar por reformas devido aos estragos, então ela indica que para as próximas sessões o paciente teria que se consultar com a psicóloga que trabalha na rua da frente. O paciente raivoso chega ao consultório da segunda psicóloga e desconta a sua raiva em um vaso de porcelana e quebra o objeto, a psicóloga saca uma arma e dá um tiro no paciente e ele morre. Existia nessa rua também uma terceira psicóloga, ela recebe um paciente que pretende fazer uma viagem as montanhas ali perto. A psicóloga diz para o paciente que ele não deveria ir pelo caminho aonde se atravessa o rio, pois a ponte está ruim e ele poderá cair. O paciente assim mesmo vai pelo caminho da ponte, a ponte se quebra, e ele morre.

Acredito que Zelinda inventou rapidamente essa história, mas ela quis fazer um paralelo entre a Bíblia. Neste caso o novo testamento estaria relacionado à primeira psicóloga, em que o deus que existe após Jesus seria um deus do perdão e do amor. O velho testamento

¹ Apocalipse 19, O cavaleiro do cavalo branco. Disponível em https://www.bibliaon.com/apocalipse_19/, acesso em 10/06/2018.

seria relacionado à segunda psicóloga, em que existe um deus muito severo e rígido. O apocalipse seria como a terceira psicóloga, em que aqueles que não seguiram os ensinamentos dados por Jesus enfrentariam as consequências no dia do juízo final.

Zelinda disse que a Cabala também é dividida em três partes, e que cada um desses caminhos está relacionado a conceitos parecidos com os quais são as divisões da Bíblia. Ela também explicou brevemente um pouco das alegorias que estavam presentes neste trecho que sorteamos, tais como a alegoria da espada, da palavra, do cavalo branco, da besta e do falso profeta. Ela também aprofundou sua explicação sobre o que seria a ideia de transmutação.

Começo o meu TCC com esse breve relato sobre o que me aconteceu por dois motivos. O primeiro é para provocar uma reflexão ao leitor sobre o apocalipse. Referente ao modo em que a cultura cristã deu destaque no desfecho do seu livro sagrado, a questão do fim dos tempos, sobre a relação que existe entre o ser humano e a morte, e de como as alegorias são utilizadas para contar essa história. Essa reflexão se faz importante para a leitura deste trabalho, pois os conceitos de tempo, morte, e alegoria serão aprofundados aqui.

O segundo motivo é que após este dia comecei a ver o meu objeto de pesquisa com outros olhos. Indiferente de concordar ou não com as interpretações de Zelinda sobre a Bíblia e dos comparativos com a Cabala percebi que existem múltiplas ligações entre as religiões, e que a magia está diretamente relacionada com a flexibilidade destas ligações.

A nossa jornada terá início pela palavra Magia, na busca em diferentes dicionários² é relacionada aos conceitos de arte e religião. Capaz de fenômenos extraordinários e sobrenaturais, dados através de rituais, fórmulas, feitiçarias e encantos, tais como invocação de mortos e demônios ou proteção dos mesmos.

Dentre as diversas temporalidades, a experiência humana perante a fé diversas vezes é delimitada sobre uma linha tênue que separa a religião e a magia; o oficial e o oculto; a minha e a do próximo. Em determinadas sociedades a variedade cultural é tão vivida que essas delimitações deixam de ser uma linha e passam a ser uma área sem definição, em que o sincretismo³ e a tolerância⁴ agem para encontrar o equilíbrio e a harmonia.

² (Dicionario Online de Português) (Dicionário Aurélio)

³ Conciliação de diferentes doutrinas, filosofias ou posturas. Ligado a relações de comunicação de grupos sociais heterogêneos. Em que diferentes culturas, costumes e tradições através do convívio desenvolvem adaptações perante o contexto social.

Assim este trabalho irá analisar o período histórico da reconquista da península ibérica no século XIII. Ao considerarmos que a resultante da reconquista não significa a expulsão dos árabes para além das novas fronteiras, mas um processo de permanência e integração destas culturas sob a administração cristã. Desta forma, os territórios da Andaluzia eram um espaço de trocas culturais constantes entre diversos povos, principalmente entre os três que pertencem às crenças abraâmicas: islamismo, judaísmo e cristianismo. Como afirma Silveira “[...] Encontramos na região mediterrânea medieval um dos maiores testemunhos de convivência e/ou coexistência entre três religiões monoteístas.” (SILVEIRA, 2009, p. 39).

As religiões monoteístas se dividem a partir das respostas de questões fundamentais para a compreensão de um deus único e indivisível. Porém, partem das mesmas indagações, fator que as tornam semelhantes. O princípio; A criação; O regresso. Estes são os pontos de convergência que se encontram no cerne da filosofia medieval sob influência do pensamento neoplatônico. Escudé afirma em seu trabalho “Neoplatonismo y Pluralismo Filosófico Medieval”, que estas questões filosóficas a respeito da natureza de Deus formam uma unidade civilizatória entre os credos. (ESCUDE, 2011, p. 3).

Por cierto, enel permanente discurrir monoteísta acerca de lo divino, losorígenespaganos estuvieron permanentemente presentes, principalmente a través de las doctrinas de Aristóteles y de los neoplatónicos de La AntigüedadTardía. Cada sabio monoteísta tomaba de las fuentes antiguas lo que suraciocinio e inclinación personal le aconsejaban, con un margen sorprendente de libertad, sin que la medida de su deuda con esos sistemas paganos estuviera predeterminada por su credo religioso, excepto en lo que refiere al monoteísmo común a los tres credos. (ESCUDE, 2011, p. 3).

Escudé nos traz em sua análise que cada sábio monoteísta dos três credos abraâmicos se utilizava das fontes neoplatônicas para responder os paradigmas divinos, tendo liberdade para elaborar variações que se adaptem as especificidades de cada religião. Partindo do ponto de análise em que as principais religiões na Andaluzia do século XIII possuem uma confluência apresentada por uma corrente filosófica anterior, de uma cultura considerada pagã, é válido aprofundar nossa jornada sobre o funcionamento da filosofia neoplatônica. Isto será fundamental para compreender como política e religião se entrelaçam neste período histórico.

Na busca pela resposta da pergunta o que é Deus? Os sábios monoteístas se aproximaram do pensamento neoplatônico através de Plotino de Alexandria (205-270), ao

⁴ Capacidade de aceitar e compreender diferentes práticas culturais. Através da aceitação da manifestação do que não se pode impedir, referente a expressão cultural, religiosa e social de cada indivíduo.

estabelecerem conexões da natureza divina ao conceito do Uno, aquilo que é transcendente e perfeito que engloba todas as coisas existentes e possui Inteligência. Este conceito abrange toda uma lógica de funcionamento e movimento que explica as interações existentes entre o Uno e sua criação, que é dado através do princípio da emanção. (ESCUDE, 2011, p. 10).

Na processão, a emanção é um momento descendente, e é seguida de uma conversão daquilo que foi emanado em direção de sua origem, num momento ascendente. Aquilo que emana do Uno volta-se para o Uno, e produz-se o Intelecto; de modo similar, uma vez que o Intelecto alcança sua perfeição, emana algo de si que, ao converter-se para o Intelecto, produz a Alma. (LUPI; GOLLNICK, 2008, p. 14).

Um dos enfoques que Lupi e Gollnick abrangem em sua obra “A teoria Emanacionista de Plotino” é uma análise sobre as características que diferenciam o emanacionismo teoria criacionista. Na ótica criacionista, deus tem o papel principal de interação, pois ele foi o criador de tudo, e nessa linha de raciocínio a humanidade está em um vínculo constante de dependência das vontades deste deus. Na ótica da filosofia emanacionista, tudo que emana do Uno retorna-se para o uno, e o produto desse movimento é o intelecto, logo parte da emanção. Isto é, a humanidade que possui o intelecto é parte da emanção divina. Portanto o papel principal desta relação está na humanidade, que tem a capacidade de compreender as virtudes divinas (LUPI; GOLLNICK, 2008). Entender a lógica do emanacionismo é essencial, pois ela nos leva a personalidade principal deste trabalho que é Afonso X o Sábio, rei de Leão e Castela na Península Ibérica que reinou de 1252 até sua morte em 1284.

O reinado de seu pai, Fernando III o Santo (1217 – 1252), foi ilustrado por diversas operações militares, que deram à coroa de Castela a maior parte dos territórios muçulmanos do sul da península durante a Reconquista. Tratava-se, na realidade, de uma confederação de reinos: Castela, Toledo, Leão, Galícia, Sevilha, Córdoba, Murcia, Jaén e Badajoz, segundo os títulos reais de Fernando III, que deixou a Afonso X a difícil tarefa de organizar os reinos em uma unidade, bem como defender as novas conquistas (SOKOLOWSKI, 2015, p. 111).

O que Sokolowski nos traz, é que Afonso X era um monarca que possuía a responsabilidade de administrar um reino dividido em três religiões diferentes. Diante desta adversidade iremos estudar os projetos políticos que este gestor pôs em prática para unificar este reino. Como disse anteriormente a reconquista não significa a expulsão dos árabes para além da fronteira, levamos em consideração que o rei que estamos falando é um rei cristão, aliás, assumiu um legado de um projeto já existente, o da reconquista.

No século XIII período em que a guerra era uma atividade contínua, que contava com a lealdade de homens ligados uns aos outros por laços de fidelidade, havia uma demanda por unidade e coesão em torno do rei. Para Afonso X assim como para outros monarcas do século XIII, comprometidos com o projeto de centralização do

poder real, tratava-se de tentar diminuir a autonomia e os poderes dos grandes senhores que, como vassallos do rei, contavam com a devoção de seus próprios vassallos (SOKOLOWSKI, 2015, p. 117).

Devido ao cenário de vassalagem e da influência das instituições religiosas presentes, os projetos políticos de Afonso têm como característica principal a centralização do poder decorrente da possível fragmentação administrativa. Uma de suas estratégias é dada através das *siete partidas*⁵, um documento legislativo que demonstra alguns aspectos fundamentais desta sociedade.

O projeto centralizador do rei, que através dos enfoques de cada partida transparece as complicações da disputa de poder. Silveira explica através de uma análise deste documento que Afonso percebia o reino como um corpo, aonde cada um teria uma função e espaço definidos, e todos seriam importantes para o funcionamento deste corpo. Entretanto neste corpo social hierárquico e harmônico definido nas *siete partidas*, o rei é definido como a cabeça, o coração e a alma do reino. (SILVEIRA, 2013, p. 141,142).

A prática da tolerância existiu na península Ibérica muçulmana e cristã. Uma tolerância medieval, praticada com pragmatismo para evitar um mal maior, mas que não excluiu a possibilidade de reconhecimento do outro como elemento que faz parte de um todo maior, seja nas dimensões do reino ou do monoteísmo. (SILVEIRA, 2013, p. 136)

Sendo as *siete partidas* o documento principal legislativo deste reino, através delas é possível perceber as principais preocupações administrativas. A evidência de uma delas é um possível levante do clero e da nobreza contra a coroa, para isso algumas das partidas contam com o apoio das minorias para a defesa e para o funcionamento do reino.

De acordo com a partida 2, Título 19, lei 3, parece plausível a hipótese de que o rei também esperava o apoio dos não cristãos contra um levante da nobreza. Este apoio não poderia ser desprezado, já que mouros e judeus estavam sob tutorado do rei, ou seja, o rei deveria protegê-los, receber diretamente seus impostos, bem como possuía suas propriedades. (SILVEIRA, 2013, p. 139).

Para manter a crença, aqueles que não eram cristãos deveriam pagar impostos específicos, estavam sob a tutela do rei e isto incluía suas propriedades. O que demonstra a segregação entre religiões, mas também que o reino contava com esta diversidade religiosa para sua manutenção. A questão é, por mais que houvesse um preço para os infiéis manterem o culto de suas crenças, é importante ressaltar que existia a possibilidade legal de ser um infiel dentro do reino cristão.

⁵ (ALFONSOX, 1989), O texto contém um prólogo e sete partidas, divididos em 182 títulos, num total de 2.802 leis ou normas que regulam o sistema de fontes (direito, uso, costume e jurisdição) e direito eclesiástico, político, administrativo, processual, civil, comercial, matrimonial e penal.

Outro fator que devemos analisar é que a pluralidade religiosa de Andaluzia iria além das crenças abraâmicas e do monoteísmo. Através do mundo islâmico as influências pagãs do Oriente antigo, que por sua vez possuíam ligações com a Índia e o mundo Clássico, se sincretizaram com diversos saberes de um modo que se adaptassem a realidade da península Ibérica. Isto é, os cultos planetários e astrais somados a filosofia neoplatônica se difundiram culturalmente, ao ponto de que estes conhecimentos se tornaram reconhecidos por Afonso X considerando a magia astral como uma das sete ciências sagradas (AVILÉS, 2006). A difusão da magia astral e o aspecto legislativo de regulamentação desta ciência adotado por Afonso X está aprofundado no capítulo 2.

Neste cenário de pluralidade religiosa e disputa pelo poder espiritual e temporal, o pensamento neoplatônico abrirá as portas para que sejam traçadas relações entre o monoteísmo e o culto astral. O emanacionismo apresenta possibilidades filosóficas que viabilizam o sincretismo religioso de diversas crenças. Através da lógica de funcionamento da emanação, existe uma linha de pensamento que simpatiza com uma maior aceitação das diferentes interpretações do Uno e/ou Deus propostos pelo oficial de cada religião e suas variações internas.

Se o intelecto é o produto do movimento da emanação, na condição de que o intelecto é manifestado através da individualidade de cada ser. Logo a emanação engloba as diferentes compreensões humanas sobre as virtudes divinas. Este trabalho irá demonstrar a hipótese de que a emanação é um discurso que conversa com a possibilidade de um rei medieval, como Afonso X, transitar perante as religiões de seu reino.

Desta forma, é na corte de Afonso X que se cruzam todos estes pontos. A partir do interesse do rei de buscar sua legitimidade perante a complexidade cultural e religiosa. O intuito de manter a unidade entre povos de diversas crenças resultou em grandes investimentos para tradução de obras árabes e judaicas para o castelhano, estudos sobre diferentes religiões, e o desenvolvimento cultural avançado para a disseminação do projeto centralizador. É sobre o método de disseminação deste conhecimento que se encontra o nosso objeto de estudo, e fonte primária. Estamos falando das cantigas de Santa Maria.

As Cantigas de Santa Maria são um conjunto de relatos e lendas de tradição oral sobre os milagres da Virgem. A produção das cantigas teve início nos primeiros anos de reinado de Afonso X. As primeiras cem cantigas foram concluídas entre 1257 e 1265, após o número dobrar, se tornaram ao todo 427 poemas acompanhados de iluminuras e notação musical.

Existem quatro manuscritos separados que preservaram as cantigas: O Codex Toledano que atualmente se encontra na Biblioteca Nacional da Espanha, sendo a primeira coleção elaborada após 1257, contendo 128 composições com notação musicais em 160 folhas de pergaminho. Existem dois códices na Biblioteca Escorial da Espanha, o primeiro com 417 cantigas com notação musical e ilustradas com 40 iluminuras, e o segundo com 198 cantigas com notação musical e iluminuras. Além destes existe o códice de Florença que contem 104 cantigas (SOKOLOWSKI, 2015, p. 113). As Cantigas de Santa Maria também estão presentes em versos online em cantigasdesantamaria.com e são baseadas no livro “Cantigas de Santa Maria” de Walter Mettman.

É importante ressaltar que a existência múltipla dos textos das Cantigas de Santa Maria são atreladas ao fator de aperfeiçoamento. A primeira versão tinha como escopo um conjunto de 100 Cantigas, e que foram sendo aprimoradas e sofisticadas até chegarem à versão final da compilação de 427 Cantigas acompanhadas de iluminuras, que posteriormente será intitulada de Códice Rico (KLEINE, 2005, p. 55).

Deste modo em uma fonte possuímos três tipos de linguagem, e cada tipo com um propósito distinto, mas que se complementam. Sendo eles: Os poemas narrativos escritos em galego português; as notações musicais que preservam a ritualística da interpretação das cantigas; e a mais curiosa para este trabalho, as iluminuras, como presenças descritivas destas histórias em imagens.

Dentro da expressiva obra poética de Afonso X devemos destacar as Cantigas de Santa Maria, compostas em sua corte, são o maior conjunto de poemas medievais de inspiração religiosa redigidos em galego-português. A escolha deste idioma comum pelos trovadores de Portugal e Castela superava as barreiras locais e permitia que esses trovadores circulassem entre as cortes régias destes reinos, que se tornaram um foco cultural de destaque no século XIII, fator que reforça a função difusora e propagandística das Cantigas. (SOKOLOWSKI, 2015, p. 112).

O que Sokolowski diz a respeito da escolha do Galego Português como um fator para contribuir a propagação maior das mensagens das Cantigas, complementa um dos argumentos apresentados por Marina Kleine em seu trabalho *El Rey Que es Femosura de Espanna*, no capítulo que ela abrange o caráter propagandístico da obra afonsina. Kleine ao considerar que a grande maioria das pessoas era iletrada no século XIII, levanta a hipótese de que grande parte da produção literária de Afonso X feita predominantemente em idioma castelhano teve alcance restrito a uma pequena parte da população. Enquanto as cantigas por serem cantadas possuíam o papel principal de difundir não só o projeto centralizador do rei, mas os

conhecimentos gerados em sua corte e também de preservação de uma memória coletiva da imagem do rei (KLEINE, 2005, p. 59,68).

Um exemplo da preocupação de Afonso X com a efetividade de propagação das cantigas é apresentado por Silveira ao apresentar o argumento de que a música das Cantigas não estava restrita aos espaços do castelo real. A corte de Afonso X era uma corte itinerante. Afonso morava sazonalmente em diferentes regiões de seu reino, além de dirigir as cortes em diferentes localidades. Familiares, Artistas, funcionários, o acompanhavam em suas viagens. Em que Judeus, e Muçulmanos faziam parte essencial entre os que trabalhavam para o funcionamento da corte. Isto significa que as Cantigas de Santa Maria eram interpretadas musicalmente em diferentes partes do reino, e muitas vezes por artistas infiéis (SILVEIRA, 2009, p. 46,47).

Afonso possuía o conhecimento de que Maria era importante não somente para a cultura cristã, mas também para os muçulmanos. Pois o sincretismo ocorreu também da cultura cristã para a muçulmana. Portanto mais uma estratégia com o poder de transitar entre as religiões. Entre os poemas, existem diversos que apresentam Maria como protetora dos mouros, neles fica explícito que Afonso não buscava a conversão dos mouros, mas que houvesse condições de coexistência. Tudo baseia-se na ordem hierárquica do reino, para receber a proteção da virgem basta reconhecer a superioridade cristã (SILVEIRA, 2009, p. 51).

Partindo da divindade principal das cantigas, do idioma que foram escritas, da preocupação de que elas percorressem todo o reino é possível compreender que o projeto centralizador de Afonso está presente em cada detalhe para abranger os diversos indivíduos de Andaluzia.

Este trabalho terá o enfoque na cantiga 125 de Santa Maria, “Muit e maior o ben fazer”. Esta cantiga em especial possui os elementos necessários para compreendermos como o emanacionismo foi utilizado para manter o funcionamento de uma sociedade plural e religiosa, e o modo que esta sociedade interage e significa o próprio tempo.

A cantiga 125 traz a narrativa de um clérigo praticante de magia ou necromancia⁶, que se utiliza da invocação de demônios para conquistar o amor de uma jovem. O desfecho é dado

⁶ Necromancia é considerado por Afonso X, nas siete partidas como um saber estranho utilizado para dominar espíritos maléficos (ALFONSOX, 1989). Compreendemos neste trabalho que necromancia pode ser

através de Santa Maria que concede a proteção à jovem devota e impede que o clérigo tenha sucesso. Este trabalho propõe-se a investigar na análise da fonte primária as relações de poder presentes nas alegorias da cantiga, tendo como base da sua problemática: as nuances do sincretismo religioso que permitem um clérigo assumir um papel de praticante de magia, levando em consideração o contexto histórico da disputa do poder temporal e as influências do neoplatonismo. A análise da Cantiga 125 será feita em duas etapas: a primeira terá o foco nos poemas narrativos e a segunda terá como foco a iluminura.

No primeiro capítulo, o papel, iremos estabelecer a partir do título da Cantiga “Muit é o mayor bem fazer” características da narrativa que comparam magia e milagre. A partir disto, através da compreensão do funcionamento da alegoria medieval, é estabelecido uma discussão teórica sobre o conceito de tempo. Com a finalidade de provar que o protagonista da Cantiga 125, o clérigo e necromante, é uma alegoria medieval para a experiência humana no tempo.

No segundo capítulo, O pentagrama, são apresentadas as relações entre o projeto político centralizador de Afonso X com seu projeto Cultural, que estruturam a construção da imagem do Rei Sábio. Através do entendimento das influências neoplatônicas e Salomônicas, analisamos a imagem do pentagrama para compreender a função da iconografia da Cantiga 125. Com intuito de reconhecer a necessidade da presença dos processos ritualísticos de astromagia em iluminuras. Levando em consideração a contradição narrativa da moral dada ao uso de magia, com o destaque do pentagrama na iluminura.

Agora que o meu/minha caro/a leitor/a sabe aonde está situado/a, e também aonde ele/a irá chegar ao final de sua leitura, gostaria de desejar uma boa jornada.

utilizada tanto para evocação de demônios quanto para interação com os mortos, pois ambos são espíritos e ou criaturas sublunares. Esta questão está aprofundada em 7.2.

6 CAPÍTULO I - O PAPEL

Na gramática ao estipular um comparativo em uma frase os adjetivos flexionam-se em grau para indicar a intensidade da qualidade do ser. Quando comparamos a mesma característica a dois ou mais seres podemos comparar em igualdade, superioridade e inferioridade. Na frase “maior é a benção da Virgem Maria que o poder do demônio e a obstinação do mal, podemos identificar os adjetivos benção e poder, estes adjetivos são flexionados em grau de qualidade quando relacionados ao sujeito. No caso a benção atrelada a Virgem Maria possui conotação positiva, tanto no contexto da cantiga quanto no contexto histórico em que foi produzida. Sendo assim um comparativo de superioridade.

A frase em questão é o título e o refrão da cantiga que faz parte da fonte primária que fundamenta a análise deste trabalho. Estamos acima de tudo investigando uma história que tem como destaque um comparativo, isto é, evidenciar superioridades e inferioridades. Dentro da lógica medieval pode parecer óbvio entender o significado positivo dado a Santa Maria, e o significado negativo dado ao demônio e a obstinação do mal. O que pode não parecer óbvio é que existe uma característica que é utilizada para fazer este comparativo entre estes dois ou mais seres, e que esta característica é descrita na frase em dois adjetivos diferentes. Nesta etapa a nossa jornada irá ter o seu foco em buscar a compreensão do porque esta característica se flexiona entre benção e poder. Esta distinção nos trará o entendimento da relação que esta cultura possui com o tempo.

A Cantiga 125 é a história em que Santa Maria concede um milagre ao clérigo de Auvergne. O protagonista possui um papel ambíguo, ele é um clérigo a serviço do bispo, de certa forma ele é um representante da igreja, ao mesmo tempo em que através de seus feitos pode ser considerado um necromante, pois possui o poder de invocar demônios. Funções que por seus valores colidem e tornam sua coexistência peculiar para a narrativa. Porém, usar o conceito de representatividade é algo que não cabe a nossa análise, por estarmos tratando de uma obra artística e cultural medieval. O clérigo é muito mais que um personagem, a sua complexidade transpassa esta barreira. Para entendermos a razão em que o papel de necromante foi colocado para um clérigo sob contexto de pluralidade religiosa é necessário compreender o conceito de alegoria.

6.1 A ALEGORIA

Ao analisarmos uma sociedade em que as esferas religiosas, intelectuais, filosóficas e até jurídicas possuem o funcionamento pautado pela constante compreensão das virtudes divinas, devemos nos ater ao modo que a crença do ser medieval busca tais manifestações. Em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin (1984), traz a teoria de que esta crença é baseada na ideia de que Deus manifesta suas virtudes através da natureza. Portanto, cabe à compreensão humana interpretar as qualidades expressas nas múltiplas formas que a natureza se apresenta. Esta interação resulta em uma comunicação elaborada através de signos.

A humanidade ao perceber os signos da natureza passa a descrevê-los através de símbolos, assim, os símbolos possuem um caráter de síntese de uma ideia, logo são signos sobre signos (BENJAMIN, 1984, p. 184). A problemática historiográfica de Benjamin parte do momento em que a arte ultrapassa a capacidade de expressar somente uma ideia, e passa a expressar também um conceito. Isto é, quando os símbolos não são suficientes para contemplar a complexidade da obra, em determinadas condições pode ser considerado uma alegoria.

Leia-se agora um comentário mais detalhado, e na mesma direção, escrito mais tarde por Schopenhauer. "Se o objetivo de toda arte é a comunicação da idéia apreendida (...); se além disso partir do conceito é algo de condenável na arte, não se pode aprovar a prática explícita e proposital de usar uma obra de arte para a expressão de um conceito: é o caso da alegoria ... Se portanto uma imagem alegórica tem também valor artístico, este é distinto e independente do valor que possa ter enquanto alegoria. Uma obra de arte desse gênero tem um duplo fim, exprimir um conceito e exprimir uma idéia (BENJAMIN, 1984, p. 183).

No caso, uma obra alegórica por si, possui a capacidade de exprimir múltiplas idéias, resultando no valor artístico, porém existem elementos nela que agregam um conceito, resultando no valor alegórico. Desta forma, o valor alegórico funciona independente do valor artístico, por mais que uma obra contemple os dois. Benjamin utiliza da visão de Schopenhauer para elaborar uma crítica a respeito da divisão entre expressão de um conceito e a expressão de uma ideia, que gera a distinção moderna entre alegoria e símbolo. Para Benjamin a alegoria não é uma técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como linguagem, e como a escrita (BENJAMIN, 1984, p. 184).

Desta forma, o que faz o valor alegórico de uma obra poder funcionar separadamente do valor artístico? Benjamin utiliza da visão de Creuzer para estipular mais uma crítica que finaliza o seu entendimento de alegoria. Para Creuzer o símbolo possui uma compreensão

momentânea, assim como na natureza o seu entendimento acontece de forma imediata, porque ele simplesmente é. A alegoria é dada através de uma progressão, uma sequência de momentos, são camadas temporais que agregam camadas de significados, por isto é na alegoria em que se compreende o mito (BENJAMIN, 1984, p. 187).

- quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre aphysis e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no curso do desenvolvimento histórico, da mesma forma que interagem, como sementes, na condição pecaminosa da criatura, anterior à Graça (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Através da natureza a humanidade compreende os signos que os traduz em símbolos. Entretanto, a natureza está sempre sujeita à morte. Sendo a morte o fator que estipula o fim de um tempo, portanto, a natureza possui uma progressão, uma sequência de momentos, bem como a alegoria. Para Benjamin, a morte é o que atribui significação as coisas, por isso a natureza é alegórica devido ao fator do tempo, diferente do símbolo, que possui caráter eterno.

Então, a alegoria é um fenômeno temporal, são camadas de significados dados através de uma progressão de momentos. A compreensão da alegoria somada ao tempo à torna uma forma de expressão que funciona independente do meio, sendo a sua própria linguagem e escrita capaz de contemplar o mito. O que nos leva ao protagonista da cantiga 125, o clérigo de Auvergne que se encaixa em todas estas condições, por isso ele não é um personagem, ele é uma lenda medieval, um ser capaz de transitar entre duas dimensões.

Mas o que fazer quando as expressões (geralmente com dimensões de frase, de narração e não de simples imagem) que mesmo literalmente poderiam fazer sentido e às quais o interprete é, no entanto, induzido a atribuir sentido figurado (como exemplo, as alegorias?). Agostinho diz que devemos pressentir o sentido figurado toda vez que a escritura, ainda que diga coisas que literalmente fazem sentido, parece contradizer a verdade da fé, ou dos bons costumes (ECO, 2012, p. 126).

A partir daqui passamos a analisar as características do conceito de alegoria de Umberto Eco, a fim de posteriormente cruzar as informações do conceito de alegoria de Benjamin e identificá-las em nossa fonte. Dando inicio proponho um exercício partindo da memória do senso comum, fazendo um levantamento a respeito das atividades e funções atribuídas a um clérigo, e depois do que se atribui a um necromante.

A respeito das funções e das responsabilidades que um clérigo possui: partindo dos princípios e valores que a religião cristã através da Bíblia: sobre a questão da castidade ea missão de evangelizar e servir os fiéis. Este é um cargo associado à orientação espiritual da população, e incorporado a uma hierarquia institucional. Todas estas características podem ser

atribuídas a um clérigo, não necessariamente elas estão descritas na cantiga, mas por se tratar de um clérigo nós levamos todas estas camadas de significados em consideração. Este fenômeno faz parte de uma construção temporal e cultural de todas as atribuições que estão conectadas ao posto de um clérigo.

O mesmo exercício podemos fazer referente às atividades atribuídas a um necromante: começando pela capacidade de evocação de espíritos maléficos, sejam eles demônios ou contato com espíritos de mortos; o domínio dos saberes naturais pra conseguir fazer tais feitos; Estas são funções associadas à capacidade mediadora entre entidades sobrenaturais. Novamente esta série de características não está descritas na cantiga, tampouco o clérigo de Auvergne é mencionado como necromante. Mas ao identificarmos sua capacidade de evocar demônios atribuímos a ele toda a construção temporal e cultural de possíveis práticas de um necromante.

Ao estabelecermos este exercício de comparação podemos entender as contradições da boa fé sob um sentido figurado, apresentados por Santo Agostinho no argumento de Umberto Eco, presentes na dualidade do clérigo de Auvergne. Existe aqui uma relação entre mediador espiritual, capaz de pela vontade própria entrar em contato com espíritos, e de orientador espiritual, em que orienta espiritualmente a população através das determinações de uma instituição, na qual não é usual as duas funções serem atribuídas à mesma pessoa. Dentro da relação de poder da hierarquia institucional da igreja, é mais conveniente que a instituição possua o poder de mediadora espiritual, e quem esta, ao seu serviço, apenas oriente espiritualmente a população o que foi resignado. Por isso, os conhecimentos de astrologia eram constantemente rechaçados e criticados pelo clero, pois o acesso de mediação entre os corpos sublunares e supralunares eram viáveis através destes saberes. Como explica Pontes em *Astrologia: da Rejeição Patrística à Apologética Medieval*, ao descrever os processos de resistência cristã referentes aos estudos de astrologia e dos esforços de adaptação para viabilizar os estudos científicos da astrologia dentro das universidades feitos por Alberto Magno e Thomás de Aquino (PONTES, 1998, p. 286,287).

A questão conflituosa das funções do clérigo e das funções do necromante, atendem ao quesito do sentido figurado da alegoria por Santo Agostinho de contradizer a fé e os bons costumes. O que nos leva a segunda parte da compreensão de Eco sobre alegoria, referente a correspondência do sentido figurado da alegoria perante um equivalente espiritual:

Para estabelecer este discurso plástico, os idealizadores das realizações figurativas dos mestres góticos recorriam ao mecanismo da alegoria; a garantir a legibilidade dos signos empregados estava à capacidade medieval de colher correspondências, de reconhecer signos e emblemas na esteira da tradição, de traduzir uma imagem para seu equivalente espiritual (ECO, 2012, p. 142).

Umberto eco traz a perspectiva da alegoria como capacidade medieval do uso do tempo para buscar em signos e símbolos um equivalente espiritual. O que nos faz retomar a nossa problemática sobre qual a razão para que o papel do necromante seja colocado para um clérigo em um contexto de pluralidade religiosa. Por enquanto, compreendemos que este papel não é representativo, mas, na realidade, uma alegoria. Então, o que o idealizador da cantiga quer expressar ao recorrer ao complexo mecanismo da alegoria? Quais são os signos aprendidos resultantes em um equivalente espiritual que ele busca expressar através deste mecanismo?

Podemos encontrar esta resposta no mote da narrativa da Cantiga 125. A cantiga é um comparativo, conta a história do milagre de Santa Maria ao clérigo de Auvergne. A uma primeira leitura, eu acreditava que o milagre era para a donzela, alias à Virgem defendeu a devota sempre que pode. Porém, a donzela é uma vítima, tecnicamente, ela não fez nada que contrarie os bons costumes, e o que fez foi sobre influência dos demônios. A obstinação do clérigo em possuir a jovem donzela foi o que o fez desviar do seu caminho e utilizar o seu poder para invocar os demônios. Portanto, o milagre de Santa Maria foi liberar o clérigo de seus próprios demônios, de livrá-lo de sua obstinação do mal.

Sendo assim o clérigo é um orientador espiritual, enquanto como necromante é um mediador sobrenatural. Suas funções estão ligadas à morte, no que se refere à questão de interação entre os que estão vivos, e dos espíritos dos mortos. A morte é àquilo que agrega significação à natureza, o tempo. Portanto, a progressão de momentos está presente tanto em seu ofício, quanto na natureza. Mas, acima de tudo, ele é um humano, por estar sujeito aos erros das suas motivações pessoais, ele necessita de um milagre. Esta relação entre motivação e as consequências que o clérigo de Auvergne estão desenvolvidas em 6.2, referente ao conceito de presença e de cosmologia.

Deparamo-nos novamente com camadas sobre camadas. O clérigo de Auvergne é um humano que trabalha com o sagrado através da natureza, e esta relação do seu trabalho e a natureza é permeada pelas diferentes maneiras de interação com o tempo. Concluimos que como alegoria sua equivalência espiritual é a experiência humana no tempo. Por isso, dando continuidade a nossa jornada, precisamos entender como funcionam e se apresentam estas

relações da Cantiga 125 com o tempo. Isto nos trará o foco desta etapa, em compreender porquê o comparativo na cantiga é flexionado entre benção e poder.

6.2 O TEMPO

A ciência, ao definir um objeto de estudo, estará sempre desconsiderando tudo aquilo que o objeto não contempla. O que seria o estudo daquilo que nenhum objeto de estudo pode contemplar o nada? Martin Heidegger responde esta pergunta partindo de dois pontos, primeiro que pela interrogativa do existir é comprovada a existência de quem a interroga, pois para haver a negação de algo é necessário a lógica. O segundo ponto é que quem interroga o nada jamais poderá se aproximar deste objeto de estudo, portanto chegará a uma frustração(HEIDEGGER, 1979, p. 37).

O estar suspenso do ser-aí dentro do nada originado pela angústia escondida transforma o homem no lugar-tenente do nada. Tão finitos somos nós que precisamente não somos capazes de nos colocarmos originalmente diante do nada por decisão e vontade próprias. Tão insondavelmente a finitização escava as raízes do ser-aí que a mais genuína e profunda finitude escapa à nossa liberdade.

O estar suspenso do ser-aí dentro do nada originado pela angústia escondida é o ultrapassar do ente em sua totalidade: a transcendência.

Nossa interrogação pelo nada tem por meta apresentar-nos a própria metafísica. O nome “metafísica” vem do grego τὰ μετὰ φυσικά. Esta surpreendente expressão foi mais tarde interpretada como caracterização da interrogação que vai metá-trans “além” do ente quanto tal.

Metafísica é o perguntar além do ente para recuperá-lo, enquanto tal em sua totalidade, para a compreensão (HEIDEGGER, 1979, p. 42,43).

A discussão de Heidegger sobre metafísica se faz importante para este trabalho, pois o objeto de estudo em análise possui um caráter de intangibilidade, no caso, que vai “além do ente quanto tal”. Enquadro a astromagia como um objeto de estudo inatingível, por se tratar não somente de algo abstrato, como um conhecimento baseado em uma série de conceitos, mas por não encontrar registros físicos de um acontecimento real e material de astromagia. O que encontrei foram documentos que descrevem os processos necessários de elaboração e aplicabilidade da astromagia, ou relatos destes acontecimentos com suas possíveis resultantes. O poema narrativo da Cantiga 125 se encaixa em um relato oral dos acontecimentos referentes ao uso de astromagia ou necromancia. Enquanto a iluminura da fonte primaria possui uma descrição dos processos ritualísticos de elaboração da astromagia.

Por não podermos analisar a astromagia como um fenômeno material, físico e mensurável, convido o/a leitor/a sair desta frustração e como recomenda Heidegger, transcender. Para nos aproximarmos da compreensão da astromagia em sua totalidade iremos fazer perguntas para o nosso objeto e fonte de estudo com o intuito de ultrapassar sua totalidade material. O transcender nos levará a hipótese de que para o medievo existe algo além das imagens que ocupam as páginas do códice que estão a Cantiga 125. E que estas imagens são na realidade a própria presença da astromagia. Esta hipótese está aprofundada no capítulo 2 em 7.2.

Ao dar relevância à discussão abstrata sobre tangibilidade da astromagia, estou trazendo um debate que antecede a sociedade do recorte histórico deste trabalho, o século XIII. Estou falando da divisão Aristotélica entre substância e espaço. Este embate filosófico sobre os limites de espírito e matéria para os neoplatônicos tomou um rumo completamente diferente, não somente na compreensão do paradigma, mas também geograficamente com as influências que as escolas de tradição grega se difundiram na Europa com a divisão entre ocidente e oriente dentro do império Romano (LUPI, 2001, p. 159).

A Escola de Alexandria inspirava-se nos métodos alegóricos utilizados no Museu, para estudar as obras clássicas da literatura helênica, mas buscava sua metodologia mais imediata em Filon, o exegeta judeu que, na Alexandria contemporânea de Jesus Cristo, usou e difundiu amplamente a interpretação não-literal da Bíblia. Os cristãos alexandrinos seguiram seu exemplo, no que foram imitados pelos estudiosos das regiões mais próximas: Egito, Norte de África, Arábia e Palestina, onde tanto clérigos como monges de modo geral adotaram a alegoria como princípio de leitura da Escritura (LUPI, 2001, p. 157).

João Lupi nos trás que a escola de Alexandria possui uma filiação à tradição clássica platônica e neoplatônica, e que foi a escola que possuiu a maior influência não só do cristianismo ocidental como das religiões que acreditavam em um deus único e indivisível. Sabemos que no medievo a busca constante pela compreensão das virtudes divinas expressas na natureza possui influência neoplatônica, através da legitimação de que existe uma ligação entre espírito e matéria. Desta forma, grande parte do espaço físico ocupado pela sociedade medieval é além de subsistência, uma forma de conexão com o sagrado, como as florestas, o deserto, rios e montanhas.

A compreensão não literal da Bíblia pela decifração da alegoria é um dos demonstrativos da tensão existente entre espaço e tempo, esta tensão é explicada por Koseleck, ao definir categorias históricas, explicando o tempo em metáforas espaciais, sendo elas Espaço de experiência e horizonte de expectativas (KOSELLECK, 2006):

Tem sentido se dizer que a experiência proveniente do passado é espacial, porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos extratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e depois. Não existe uma experiência cronologicamente mensurável – embora possa ser datada conforme aquilo que lhe deu origem -, porque a cada momento ela é composta de todo o que se pode recordar da própria vida ou da vida dos outros. Cronologicamente, toda experiência salta por cima dos tempos, ela não cria continuidade no sentido de uma elaboração aditiva do passado (KOSELLECK, 2006, p. 311).

Para Koseleck, o espaço atual é aonde todos os acontecimentos que possam ser lembrados são incorporados constantemente nas formas racionais e inconscientes de comportamento. Como o conhecimento é transmitido por gerações e instituições, as ações do ser no espaço têm influências pessoais de recordação, mas também impessoais como de experiências alheias. O presente é o espaço que engloba diversas camadas de experiências, por isso a categoria é nomeada de espaço de experiência. O que nos leva ao conceito de horizonte de expectativa, a metáfora do horizonte é da linha no qual se pode observar, porém não capaz de atingir, no caso não pode ser experimentada, mas ela depende de que o observador esteja situado em um local para contemplá-la, e este local é o presente.

Isto pode ser ilustrado com o auxílio de uma observação corrente. A heterogenia dos fins – “em primeiro lugar as coisas acontecem diferente, em segundo lugar diferente do que se pensa” - , esta determinação específica da sequência temporal histórica, baseia-se na diferença entre experiência e expectativa. Uma não pode ser transformada tranquilamente na outra. Mesmo que este resultado seja formulado como uma proposição irrefutável da experiência, dele não podem ser deduzidas expectativas rigorosas. Quem acredita poder deduzir suas expectativas apenas da experiência, está errado. Quando as coisas acontecem diferente do que se espera, recebe-se uma lição (KOSELLECK, 2006, p. 312).

O ser através da soma das experiências pessoais e impessoais possui a capacidade de formular acima do que não foi experimentado, as previsões das quais contemplam medo, desejo, vontade, inquietude, curiosidade, esperança. Tanto as experiências quanto as expectativas interferem nas ações do ser no presente, portanto uma alimenta a outra. Pois, toda a vez em que se rompe um horizonte de expectativa cria-se uma experiência nova (KOSELLECK, 2006, p. 313).

Desta forma, retomamos a aplicabilidade destas categorias ao nosso recorte histórico. Como funcionam o espaço de experiência e o horizonte de expectativa na Cantiga 125? A resposta para esta pergunta está diretamente ligada com a reflexão inicial da nossa jornada, O Apocalipse.

A doutrina cristã do fim dos tempos impunha limites intransponíveis ao horizonte de expectativa, ou seja, o futuro permanecia atrelado ao passado. A revelação bíblica envolvia

experiência e expectativa de tal forma que elas não poderiam se separar. A ressurreição dos mortos no dia do juízo final implica que todas as expectativas que se projetam além da experiência vivida não se referenciavam a este mundo, estavam voltadas para o além, apocalipticamente concentradas no fim do mundo. O agravante é que o não cumprimento da profecia resultava na expectativa de que o apocalipse ocorreria da próxima vez com mais probabilidade, gerando uma constante de que a expectativa frustrada do fim dos tempos ficava incrustada no ciclo natural das gerações. Isto é, as experiências terrenas nunca colidem com as expectativas, formando assim uma cultura com a supervalorização do espaço térreo e indiretamente atrelada à constante significação do presente (KOSELLECK, 2006, p. 315,316).

Para Koseleck, o horizonte de expectativas irá se distanciar gradativamente do espaço de experiências a partir do momento em que a ideologia do progresso é instaurada. O iluminismo traz a condição de que a produção de conhecimento baseia-se na vontade humana de transformar ativamente o mundo (KOSELLECK, 2006, p. 317). Esta determinação do ser de possuir a capacidade da mudança do mundo leva ao contraste cultural medieval em relação à cultura moderna, o que nos leva aos conceitos de Gumbrecht a respeito da sua divisão e distanciamento entre cultura de sentido e cultura de presença em sua obra chamada “Produção de Presença” (GUMBRECHT, 2010).

Ao apresentar os comparativos que descrevem a divisão destas culturas, Gumbrecht traz nove pontos que fundamentam suas tipologias, descrevendo assim nove categorias de análise que descrevem a presença na cultura medieval, em que cada uma delas se revela na Cantiga 125 de Santa Maria.

Primeiro: A auto-referência predominante humana em uma cultura de sentido é a mente ou a consciência enquanto em uma cultura de presença é o corpo (GUMBRECHT, 2010, p. 106).

Podemos observar durante a narrativa da Cantiga que a interação entre os corpos sublunares e supralunares possuem destaque maior que a questão psicológica dos personagens e suas motivações. É possível analisar este fator através do processo de tomada de decisões tanto do clérigo quanto da donzela. Que em diferentes momentos, para que as ações sejam concretizadas, é necessária a intervenção ou da Santa Maria, ou dos demônios. Como se a autonomia dos sujeitos estivesse comprometida.

Estrofe 23:

E o bispo chegou lógo, | e disse-lle o novio: “Fól
soon de que casar quige, | mai-lo démo, que sempre sol
fazer mal aos que ama, | m' enganou; e porên mia prol
é que lógo monge seja | en algũa abadía.”

A preocupação inicial da donzela é a respeito do seu corpo ser tomado pelo demônio, por isto ela recorre a Santa Maria para que ela lhe conceda proteção. O clérigo ao desejar a donzela e ter sua tentativa de persuadi-la frustrada recorre aos demônios. A princípio, o desejo do clérigo em possuir a donzela resulta em uma ação sem intervenção externa. Porém, ao final da cantiga, após o clérigo ter recebido o milagre, ele justifica suas ações para o bispo de um modo a parecer que esteve sempre sob influência do demônio, ao dizer que o demônio sempre faz mal a quem ama e o havia enganado.

Segundo: Sendo a mente a auto-referência predominante em uma cultura de sentido, resulta na colocação do ser humano em uma posição excêntrica ao mundo. Enquanto em uma cultura de presença é considerado que os corpos fazem parte de uma cosmologia ou de uma criação divina. Portanto, o corpo é parte integrante da existência do mundo, sendo a matéria sempre atrelada a um sentido inerente, que se é conferido através da interpretação. O que resulta na obsessão do medievo pela ressurreição dos mortos (GUMBRECHT, 2010, p. 106).

Gumbrecht se refere à cosmologia medieval como uma ordem sagrada dos acontecimentos predefinidos pela vontade divina, que se dá desde o início da criação até o fim previsto no apocalipse. Os corpos se inserem nesta cosmologia de uma maneira passiva aos desdobramentos das expectativas sagradas.

Estrofe 24:

Desta guisa acordados | foron os novios, como diz
o escrito; e o bispo, | que nom' avía Don Fíz,
ambos los meteu en orden | por prazer da Emperadriz
do Céu mui groriosa, | e foron i todavía.

Um exemplo pode ser dado no desfecho da Cantiga 125, em que toda a trajetória do clérigo e da donzela faz parte da condição em que o resultado é a constante aceitação do destino divino estipulado através de Santa Maria, o qual seria, após o cancelamento do casamento, ambos seguirem para funções eclesiásticas. Parte desta predisposição das

influências dos seres e fenômenos supralunares pode ser advinda da preocupação relacionada à expectativa frustrada do fim dos tempos comentada por Koseleck anteriormente neste trabalho. O que complementa esta perspectiva da obsessão do medievo pela ressurreição dos mortos apresentada por Gumbrecht.

Terceiro: O conhecimento em uma cultura de sentido é legítimo no ato em que o sujeito interpreta o mundo, enquanto em uma cultura de presença o conhecimento só é legítimo quando revelado, isto é, revelado por divindades ou através de acontecimentos independentes ao sujeito (GUMBRECHT, 2010, p. 107).

Estrofe 2:

O crérido maiordomo | éra do bispo ben Dalí
a cidad' en que morava | el; e éra i outrossí
ũa donzéla fremosa | a maravilla, com' oí,
que a Virgen, de Déus Madre, | mui de coraçôn servía.

Estrofe 3:

Des i sempre lle rogava | que lle mostrass' algũa ren
per que do démo guardada | fosse; e a Virgen porên
Il' apareceu e lli disse: | “Di ‘Ave María’ e ten
sempr' en mi a voontade, | e guarda-te de folía.”

O conhecimento revelado na Cantiga 125 e o seu funcionamento possuem desdobramentos de causa e consequências, que estão ligados à função de propagar um costume de moral cristã. A donzela formosa que servia de coração a Virgem mãe de Deus, sempre pedia a Santa Maria que lhe mostrasse uma maneira de ser protegida do demônio. A Virgem ao se revelar para donzela disse: “Diga Ave Maria e põe em mim a tua vontade, e irei proteger de atos insanos”. Esta oração protege a donzela da primeira leva de demônios que não consegue possuí-la.

Estrofe 7:

Quand' entenderon aquesto, | lóg' ao crérido sen al
se tornaron, e el disse: | “Como vos vai?” Disséron: “Mal;
ca tan muito é guardada | da Virgen Madr' esperital,
que o que a enganasse | mui mais ca nós sabería.”

Estrofe 8:

O crérid' outra vegada | de tal guisa os conjurou

que ar tornaron a ela, | e un deles tan muit' andou
que a oraçõn da Virgen | lle fezo que se ll' obridou;
e ao crérigo vëo | o démo con alegría,

Os demônios em sua primeira tentativa disseram ao clérigo que iam mal em sua missão, pois a donzela estava muito bem guardada pela Virgem Mãe. Na Segunda vez que o clérigo os conjurou, um dos demônios conseguiu fazer com que a donzela esquecesse a oração da Virgem, e a partir disto a donzela se tornou vulnerável perante as ações dos demônios. As consequências do esquecimento demonstram de forma didática a relevância da prática das orações a Santa Maria. Legitimando assim o conhecimento revelado na Cantiga 125.

Quarto: A interpretação do conceito de signo para uma cultura de sentido se aproxima do conceito aristotélico enquanto em uma cultura de presença esteja relacionado ao conceito neoplatônico (GUMBRECHT, 2010, p. 108).

A alegoria é a ferramenta medieval de combinar signos e extratos temporais para expor a equivalência espiritual da matéria. A cantiga 125, ao apresentara alegoria do necromante, traz a compreensão medieval neoplatônica do sentido inerente da criação divina presente em todos os elementos da natureza. Por esta via, os signos na alegoria do necromante são utilizados para descrever a experiência humana no tempo, e contemplam através das ações mágicas de invocações as conexões entre matéria e espírito.

Quinto: Em uma cultura de sentido os seres humanos entendem a transformação de si mesmos ou do mundo como vocação, aonde a motivação resulta na alteração do mundo através do comportamento humano. Já em uma cultura de presença os seres humanos querem se envolver na cosmologia por meio da inserção de si mesmos, ou seja, a aceitação da ocupação de seus corpos no espaço e das coisas como elas são. Para uma cultura de presença o destino é uma determinação divina. Portanto a mudança ocorre através de dois meios, do milagre e da magia, sendo a primeira externa à vontade humana e a segunda ligada à ação do ser (GUMBRECHT, 2010, p. 109).

No primeiro ponto utilizei da linha de raciocínio de que a interação entre os corpos lunares e sublunares tem destaque maior do que a questão psicológica e as motivações dos personagens na Cantiga 125. Podemos estender esta linha para demonstrar que os meios de alteração da cosmologia, milagre e magia, estão ligados ao comparativo que a Cantiga 125 possui em seu título e narrativa.

Estrofe 4:

Ela fezo séu mandado | e usou esta oraçôn:
mai-lo crérigo que dixे | lle quis tal ben de coraçôn,
que en toda-las maneiras | provou de a vencer; mais non
podo i acabar nada, | ca oír nono quería.

Estrofe 5:

Daquesto foi mui coitado | o crérigu', e per séu saber
fez ajuntar os diabos | e disse-lles: “Ide fazer
com' éu a donzela aja | lógu' esta noit' en méu poder;
senôn, en ùa redoma | todos vos enserraría.”

A relação entre motivação e ação é apresentada neste momento: O clérigo queria de bom coração a donzela, que de todas as maneiras tentou convencê-la, mas ela não o deu ouvidos. Assim, o clérigo pelo seu saber, fez juntar os diabos e disse a eles: “vão fazer que eu tenha a donzela esta noite em meu poder, senão irei prender vocês em uma redoma”. Gostaria de dar destaque ao uso de três palavras: Queria; Saber e poder. O clérigo por sua motivação de querer a donzela quebrou a cosmologia em fazer uma ação pautada no saber que possuía. A mudança veio através da magia de evocar os demônios, que futuramente o deu poder de atender as suas vontades. O destaque dado na Cantiga 125 para a motivação e ação do clérigo estão ligados a uma conotação negativa, pois possuem consequências negativas. Entretanto ao analisarmos as relações entre corpos supralunares e sublunares através do milagre de Santa Maria ao clérigo de Auvergne, percebemos que a mudança ocorreu externa a vontade humana. E que suas consequências foram positivas.

Refrão:

Muit' é maior o ben-fazer
da Virgen Santa María
que é do démo o poder
nen d' óme mao perfía.

Através do refrão podemos estabelecer que o comparativo da Cantiga 125 entre milagre e magia, pode se desdobrar como um comparativo entre inserção dos corpos na cosmologia e motivação de transformação. Muito maior é o bem fazer da Virgem Santa Maria que o poder do Demônio e do Homem e sua obstinação do mal. Podemos concluir que o saber do clérigo lhe dá poder para quebrar a cosmologia, e que isto resulta na qualificação de sua vontade de transformação como o mal.

Sexto: Sendo o corpo a auto-referência predominante em uma cultura de presença, o espaço é a dimensão primordial em que se negociem a relação dos seres humanos entre si, e entre seres humanos e coisas do mundo. Contrário da cultura de sentido em que o tempo é a dimensão primordial, pois é necessário tempo para se concretizar as ações transformadoras (GUMBRECHT, 2010, p. 110).

Sétimo: Como o espaço é a relação primordial de interação dos corpos, esta relação é transformada constantemente em violência. Em contra partida na cultura de sentido o adiar do verdadeiro ato de violência é convertido em poder e potencial de negociações (GUMBRECHT, 2010, p. 110).

A ligação entre espírito e matéria neoplatônica, somado ao argumento de Koseleck da valorização da experiência terrena perante a frustração da expectativa do fim dos tempos, são aspectos que agregam a esta análise a importância da dimensão espacial no medievo. O ponto sexto se complementa com o sétimo ao afirmar que o espaço como dimensão primordial da interação entre os corpos tende a violência em uma cultura de presença. Podemos identificar esta tensão entre os corpos no contexto histórico de produção da Cantiga 125, a Andaluzia do século XIII, que está passando por um período de unificação dos povos de diferentes crenças que permaneceram ali após e durante as expedições da reconquista. Um exemplo, são as Cantigas de Santa Maria, que funcionam como meio propagandístico das ideias e esforços de Afonso X para que a unidade dos reinos se sobressaia às diferenças da pluralidade cultural e religiosa.

Oitavo: Em uma cultura de sentido o conceito de evento é inseparável do valor de inovação e por consequência, surpresa. Em uma cultura de presença a inovação equivale à saída ilegítima das regularidades da cosmologia e dos códigos da conduta humana inerente a essa cosmologia (GUMBRECHT, 2010, p. 111).

Nono: O lúdico e a ficção são campos em que as culturas de sentido apresentam a caracterização do comportamento humano, em que a razão das ações é baseada em uma estruturação de motivações através de um processo consciente. Já em uma cultura de presença, a ordem cosmológica permeia que a motivação seja estruturada através da quantificação daquilo que não está disponível, como emoções, impressões de proximidade, ou escalas de aprovação e de resistência (GUMBRECHT, 2010, p. 111).

A soma dos dois últimos pontos de análise de Gumbrecht sobre presença nos levam à conclusão desta etapa da nossa jornada. De compreender o porquê o comparativo da Cantiga 125 é flexionado entre benção e poder. Em que a resposta está pautada através do funcionamento da cosmologia.

Segundo o ponto oitavo, a inovação em uma cultura de presença é possível quando uma ação adversa ao código de conduta moral leva à saída ilegítima da cosmologia. Os Saberes que o clérigo de Auvergne possuía viabilizaram a alteração das regularidades da cosmologia, em que o uso do seu poder mágico foi o fator catalisador da quebra da cosmologia. Podemos dizer que o clérigo é um ser com características mais próximas de uma cultura de sentido, por ser capaz de provocar inovação. Entretanto, o preço de criar inovação em uma cultura de presença é equivalente a ter a moral desviada.

O ponto nono, ao afirmar que o lúdico e a ficção são campos em que as culturas de sentido apresentam o comportamento humano através de motivações tomadas por um processo consciente. Ajuda a compreender o porquê ao me referir aos personagens da Cantiga 125 evitei utilizar a palavra representa, ou o conceito de representatividade. Como exemplificado anteriormente neste trabalho, o foco das interações entre os corpos possuem maior destaque que a questão psicológica e motivacional na Cantiga 125. Isto porque ela é uma obra medieval, nela não se contemplam motivações por um processo consciente, pois as condições da lógica da aceitação da cosmologia não permitem. A cosmologia permeia que a motivação seja estruturada através da quantificação daquilo que não está disponível, dentre os exemplos de Gumbrecht desta “quantificação” está à impressão de proximidade.

A Eucaristia, ao invés, é um ritual de magia por que torna o corpo de Deus fisicamente presente no centro de uma situação passada (como deixei claro na seção anterior, só na teologia do protestantismo, no início da era moderna, a Eucaristia foi transformada num ato de celebração). Mas qual será o objetivo de um ritual que produza presença real de Deus- se essa presença real de Deus já constitui um enquadramento geral, uma condição da vida humana? A única resposta é que a celebração da eucaristia, cotidianamente, não só manterá como intensificará a já existente presença real de Deus (GUMBRECHT, 2010, p. 112).

Através do questionamento de Gumbrecht sobre o objetivo da eucaristia, de como um ritual que produz presença de Deus, quando Deus já esta presente na condição da vida humana. É possível compreender o conceito de quantificação de impressão de proximidade. A celebração da eucaristia cotidianamente atende ao quesito de quantificação, enquanto o resultado de manter e intensificar a presença de Deus atende ao quesito de impressão de

proximidade. Isto é, a produção de presença é estipulada pela quantificação de atos capazes de intensificar a impressão de proximidade entre o ser sublunar e supralunar.

Estrofe 1:

E desta razôn vos *direi* | un miragre fremos' assaz,
que fezo Santa María | por un crérigo alvernaz
que ena loar punnava | polos muitos bêes que faz,
e rezava por aquesto | a sas óras cada día.

Esta produção de presença feita pela quantificação da impressão de proximidade está colocada na Cantiga 125. Na primeira estrofe é dito que o clérigo de Auvergne louvava Santa Maria pelos inúmeros benefícios que pratica a Santa, então ele rezava todos os dias, nas horas da Virgem Maria. A quantificação é apresentada através do ato de rezar todos os dias e em todos os horários de Santa Maria. A relação de causa e consequência também está presente quando o clérigo comete uma falta, e se esquece de rezar em uma das horas estipuladas.

Estrofe 15:

Os esposoiros juntados | foron lógo, com' apres' ei,
e outro día mannãa | casaron; mais, que vos direi?
Porque pelo démo fora, | a Madre do muit' alto Rei
do Céu mui grorioso | lógo lle-lo desfazía.

Estrofe 16:

E por partir este feito | oíd' agora o que fez:
O crérigo que disséra | sempre sas óras, essa vez
obridou-xe-lle a nõa; | mais la Reínna de gran prez
fezo que a sa eigreja | fosse, como ir soía.

Estrofe 17:

E u estava rezando, | pareceu-ll' a Madre de Déus
e disso-ll': “Aquí que fazes? | ca ja tu non éras dos meus
vassalos nen de méu Fillo, | mais és dos ñemigos séus,
diabos, que che fezéron | começar est' arlotía

O clérigo obteve êxito com sua magia de evocação e manipulação dos demônios, e conseguiu casar com a donzela. Na estrofe 15 é dito: “O que havia sido feito pelo demônio, à mãe do maior e glorioso rei do céu, logo o desfaria.”. Somente após o clérigo ter conseguido

atender as suas vontades, e por consequência ter quebrado de forma ilegítima a cosmologia, é que Santa Maria se revela para interferir na situação e reverter o casamento.

As estrofes 16 e 17 apresentam as condições para a revelação de Santa Maria: “O Clérigo, que sempre havia rezado em todas as horas da Ave Maria, naquela ocasião esqueceu-se da nona hora, mas a rainha de grande prez, fez com que ele fosse à igreja, como costumava ir e, quando estava rezando, apareceu-lhe a mãe de deus”. Aqui apresento duas hipóteses: Uma é de que Santa Maria só pode se revelar após a cosmologia ser quebrada; A segunda é de que Santa Maria só pode se revelar a partir do momento em que o clérigo esquece-se de rezar a nona hora. Sendo que uma hipótese não necessariamente exclua a outra. Mas que ambas demonstram a importância destes atos de quantificação de impressão de proximidade em uma cultura de presença.

Retomando o ponto nono, a respeito do funcionamento das motivações. Sendo a Cantiga 125 uma obra do medievo, ela não possui o caráter de representatividade, pois as motivações através de um processo consciente são incompatíveis com o funcionamento da cosmologia. Isto é, não existem personagens que representem de forma lúdica ações conscientes com profundidades psicológicas. As motivações em uma cultura de presença são fundamentadas na cosmologia, são estruturadas através da quantificação daquilo que não está disponível. Esta análise se aplica as duas facetas do personagem principal da Cantiga 125 que enquanto clérigo, suas motivações são pautadas na quantificação de impressão de proximidade entre os corpos sublunares e supralunares, exemplificados na sua devoção a Santa Maria. E enquanto necromante, suas motivações são pautadas na quantificação de uma escala de resistência, de resistir mesmo que de forma ilegítima a aceitação da cosmologia, exemplificados no uso da magia para evocação de demônios. Podemos ligar o rompimento da cosmologia ao argumento de Koseleck de que quando se rompe uma expectativa cria-se uma nova experiência. Portanto, o clérigo é essa nova experiência.

Como dito anteriormente neste trabalho, o clérigo como alegoria medieval é ambíguo e suas ações contradizem a boa fé e os bons costumes. Ele possui uma soma de símbolos e significados através do tempo, sendo a equivalência espiritual desta soma a própria experiência humana no tempo. O funcionamento da alegoria medieval está diretamente conectado com a produção de presença. Por serem camadas de significados sob camadas temporais, também atendem a ideia de quantificação do que não está disponível, no caso o tempo.

Desta forma concluímos que a razão em que o papel de necromante foi colocado para um clérigo sob contexto de pluralidade religiosa é de produção de presença. A cantiga 125 e a alegoria do clérigo de Auvergne possuem função de presença. De intensificar a impressão de proximidade do que não é tangível. Uma obra capaz de produzir a presença de Santa Maria, do tempo, e também da magia.

7 CAPÍTULO II - O PENTAGRAMA

No capítulo anterior concluímos que a Cantiga 125, no medievo, possui capacidade de produção de presença de Santa Maria, do tempo e da magia. E de que o comparativo na narrativa entre o milagre e a magia está atrelado à aceitação ou saída da cosmologia. Sendo o uso da magia relacionado ao desvio de moral, por ser um recurso ilegítimo da alteração da cosmologia. Estas informações fazem parte da análise dos poemas narrativos da Cantiga 125, que possuem finalidade de transmissão oral através da música, portanto de propagar o projeto político e cultural de Afonso X.

Além dos poemas narrativos, a Cantiga 125 como fonte primária possui iconografia em iluminuras descritivas. Presentes no códice rico, conservado na biblioteca do El Escorial na Espanha. Estas iluminuras descrevem quadro a quadro cenas das estrofes da cantiga. Em duas iluminuras aparece o clérigo de Auvergne no momento da invocação e barganha com os demônios. Estas duas iluminuras apresentam características que não estavam presentes nos poemas narrativos, que são a descrição em detalhes dos processos ritualísticos de magia utilizados pelo clérigo.

Se a oralidade das Cantigas de Santa Maria, por possuir características difusoras, tem o objetivo de propagação do projeto político e cultural Afonsino. Levando em consideração o alcance e acesso, qual o objetivo das iconografias narrativas das Cantigas no códice rico? E referente à conotação negativa da magia na Cantiga 125, qual a necessidade da presença dos processos ritualísticos de magia nas iluminuras?

Para responder estas perguntas precisamos entender primeiramente às relações de interação existentes entre o projeto político de Afonso X e de sua produção cultural. Desta forma, poderemos sustentar a hipótese de que a contradição entre narrativa e documentação em iluminuras está ligada a uma estratégia de contornar conflitos políticos do contexto histórico, para estruturar a produção de uma memória cultural.

7.1 O SÁBIO

Afonso X o Sábio (1221-1284), filho de Fernando III o Santo (1217-1252) e de Beatriz da Suábia (1205-1235), neto de Felipe da Suábia rei da Germânia (1176-1208), Sobrinho de Luís IX da França, Bisneto de Frederico Barbaruiva do Sacro Império Romano-Germânico e cunhado de Eduardo I da Inglaterra. Assumiu o reinado da Andaluzia após seu pai ter praticamente cessado as guerras da reconquista na Península Ibérica com a tomada de

Sevilha (1248). Os reis castelhanos consideravam ser herdeiros dos visigodos, e pretendiam restaurar o antigo reino que havia sido esfacelado pela invasão moura. Com o intuito de recuperar a antiga província romana da Muritânia, que pertencia à diocese imperial da Hispânica, e de possuir controle dos portos do Estreito de Gibraltar para evitar futuras invasões mouras, Afonso X tentou, logo no início de seu reinado, invadir o norte da África. Outra empreitada de Afonso X foi dedicar grandes esforços para a candidatura ao trono do Sacro Império Romano Germânico o qual tinha direito de reivindicação por parentesco materno. Ambos objetivos expansionistas foram fracassados, e colaboraram para uma crise no final de seu reinado (KLEINE, 2005, p. 11,41). Isto nos leva a pergunta, porque Afonso X é considerado o Rei Sábio?

Além das pretensões expansionistas ideológicas de seu pai, Afonso X herdou a difícil tarefa de manter as terras conquistadas e criar uma unidade entre os reinos, dos quais eram habitados por povos com uma rica diversidade cultural e religiosa. Para dar conta desta missão, Afonso X elaborou um projeto político que se entrelaça com aspectos culturais. A complexidade deste projeto resultou em avanços científicos, jurídicos, e literários que mais tarde seriam denominados de Renascimento Afonsino (PEÑA, 2015, p. 135).

A política praticada por Afonso X deve ser compreendida tendo-se em vista um panorama mais amplo, que diz respeito à centralização do poder monárquico e da formação do Estado moderno. Como demonstra Joseph R. Strayer em sua obra clássica *As Origens Medievais do Estado Moderno*, a Europa ocidental sofreu transformações profundas no período entre os séculos XII-XVI, decorrentes do processo de centralização política. Vários fatores contribuíram para que se desse esse processo, dentre os quais o autor enumera: “o aparecimento de unidades políticas persistentes no tempo e geograficamente estáveis, o desenvolvimento de instituições permanentes e impessoais, o consenso em relação à necessidade de uma autoridade suprema e a aceitação da ideia de que esta autoridade deve ser objeto da lealdade básica dos seus súditos” (KLEINE, 2005, p. 36).

O requisito de uma unidade política geográfica estável para a formação do Estado Moderno é um elemento problemático para a Península Ibérica, pois a formação do domínio do Rei Sábio era constituída não por um reino unificado, mas pela união de oito reinos menores, sendo eles: Castela, Toledo, León, Galiza, Córdoba, Jaén, Sevilha, Múrcia e Algarve. Desta forma, Afonso X desenvolveu e consolidou instituições tais como a Chancelaria e o Sistema jurídico, que eram responsáveis pelo desenvolvimento dos documentos oficiais, econômicos, e legislativos, e o Scriptorium, responsável pela produção dos textos historiográficos, científicos, e a obra poética do rei Sábio. Estas instituições funcionavam de uma maneira estratégica que em diversos pontos visavam suprir a dificuldade da unidade política (KLEINE, 2005, p. 36,49).

Um primeiro ponto é que, assim como a corte Afonsina, tanto a Chancelaria quanto o Scriptorium funcionavam de forma itinerante, viajando junto com o rei através de seus reinos. As obras legislativas tais como o Foro Real, as Siete Partidas e o Setenario possuíam papel de difusão do projeto político centralizador de Afonso X, que além da preocupação com a unificação jurídica do reino, estavam igualmente relacionadas à unificação linguística (e de certa forma também religiosa). Estas obras foram produzidas no castelhano, a escolha do idioma visava facilitar a comunicação entre todas as partes do reino. Outro fator a se destacar é que para compreender o sistema jurídico Afonsino, precisamos ligar ele as produções culturais do Scriptorium. Kleine levanta a hipótese de que provavelmente a Chancelaria e o Scriptorium não eram duas instituições separadas, mas uma única instituição com função dupla (KLEINE, 2005, p. 44,46).

Suas compilações legislativas, historiográficas, poéticas ou científicas não podem ser compreendidas de forma isolada, mas sim como integradoras do que Francisco Márquez Villanueva denominou de “projeto cultural” de Afonso X, que o autor considera como uma extensão de seu projeto político. Segundo Márquez Villanueva, o Rei Sábio acreditava que seu povo se encontrava órfão de um patrimônio intelectual e que ele tinha a responsabilidade de transmitir e tornar acessíveis os saberes antigos perdidos (KLEINE, 2005, p. 46)

É referente à preocupação de Afonso X de resgatar os saberes antigos, transmiti-los e os torná-los acessíveis, é que o Scriptorium se torna uma ferramenta para que os conhecimentos pagãos Greco-romanos se adaptassem para serem legitimados na península ibérica, através das traduções e recopilações dos textos árabes para o castelhano. Dentre eles encontram-se: O Libro Del Saber de Astrologia; As Tablas Afonsinas, que ampliaram e corrigiram as observações do astrônomo cordobês Azarquiel; O Lapidario, um tratado sobre as propriedades mágicas das pedras; E O Picatrix, o tratado árabe sobre as propriedades mágicas dos planetas e das estrelas (KLEINE, 2005, p. 50). Afonso X se faz presente de alguma maneira em todos os textos do Scriptorium, seja assumindo autoria, colaborando no desenvolvimento, ou aparecendo no prólogo como idealizador da obra. Estas representações reais, sejam nas obras jurídicas, científicas, ou poéticas, contribuem para a difusão e formação da imagem do Rei Sábio. Porém, como afirma Peña, não necessariamente o ideal de sabedoria adotado pelo rei veio da tradição árabe, e nem de Andaluzia, mas latina do norte dos Pirineus, através do renascimento carolíngio (PEÑA, 2015, p. 126).

Este ideal sapiencial era fruto de una teología política que procedía primeramente del renacimiento carolingio y después del renacimiento del siglo XII, siendo la síntesis de dos tradiciones sapienciales diferentes: la grecorromana (platónica) y la judeocristiana (salomónica). Alfonso el Sabio era deudor en esto de una tradición genuinamente europea y occidental y no un monarca orientalizador, lo que no es

óbice para que fuera un estudioso asiduo y entusiasta de la avanzada ciencia árabe de su tiempo (PEÑA, 2015, p. 126)

Peña traz a ideia de que a construção da imagem do Rei Sábio é a junção de duas tradições, da Greco-romana através da filosofia neoplatônica, que já foi mencionada anteriormente neste trabalho e da tradição Judaico-cristã, a Salomônica. As influências de Salomão e as comparações entre ele e o rei Afonso X estão presentes em diversas obras do Scriptorium. Kleine, afirma que Salomão e Davi são os personagens bíblicos mais citados na obra afonsina, por serem referências de reis Sábios. A sabedoria bíblica evocada a respeito de Salomão é referente à passagem que ele pede a Deus em um sonho sabedoria ao invés de riquezas, vida longa ou morte aos inimigos. Após Deus conceder o pedido, o relato do sonho é seguido pela primeira demonstração de sabedoria do rei, através do famoso julgamento das duas mulheres que se diziam mães da mesma criança (KLEINE, 2005, p. 228,230). Salomão também é citado nas Siete partidas, seus dizeres são colocados como um conjunto de instruções, e estão presentes na segunda partida no título 4, em como deve ser o rei ao utilizar suas palavras, e no título 5, em como deve ser o rei em suas obras. Sendo o foco do título 5, a maneira em que a sabedoria deve ser aplicada nos feitos de um rei bom, virtuoso e devoto a Deus (ALFONSOX, 1989). Peña apresenta outro exemplo da comparação entre Afonso X e Salomão no prólogo do Libro de Las Cruces, em que é dito que se assemelha a Salomão aquele que busca propagar os saberes (PEÑA, 2015, p. 130).

Afonso X foi um monarca que utilizou a produção literária como ferramenta para o exercício do seu poder. Os livros realizados no Scriptorium possuíam o papel de transmissores da vontade real, se tornando o núcleo do seu projeto cultural, e contribuindo para a propagação do projeto centralizador. A imagem real em cada obra afonsina contribui para a construção das capacidades e funções do Rei Sábio. Formando assim, um caráter propagandístico destinado aos membros da corte, nobreza, e a hierarquia eclesiástica (PEÑA, 2015, p. 121).

Para compreendermos a função propagandística da associação do rei com a sabedoria é necessário identificar o tipo de audiência de cada obra, levando em consideração as condições de produção e seus meios de difusão. Kleine afirma que os textos legislativos eram aqueles que possuíam maior número de cópias, indicando certo grau de difusão para que as instituições jurídicas e administrativas pudessem colocá-los em prática. A Primeira crônica geral, pelo modo em que é escrita, ao pressupor um público através das colocações do narrador, possuem uma possibilidade de transmissão oral. Entretanto, a produção poética

afonsina das Cantigas de Santa Maria constituem a maior coleção de música medieval Ibérica não litúrgica. Isto é, foram elaboradas com o propósito de serem executadas perante um público, e são das obras afonsinas as que maior potencial propagandístico (KLEINE, 2005, p. 57,58). Portanto é através das Cantigas de Santa Maria que encontraremos a maior expressão do projeto político centralizador, perante a forte presença da imagem do Rei Sábio na tradição oral e também na iconografia gerada para as cantigas no códice rico.

A Cantiga 125 não possui diretamente uma representação de Afonso X. Porém, por se tratar de um conflito religioso, vários elementos nela remetem ao projeto político Afonsino. Para estipularmos uma análise que busque compreender a relação da função da cantiga como tradição oral, e da cantiga como iconografia. É preciso estabelecer uma conexão com a importância das influências neoplatônicas. Como apresentado pelo argumento de Kleine, parte da tradição de Sabedoria da imagem real é advinda da influência platônica Greco-romana. O neoplatonismo nos trará respostas que conectam o uso das iluminuras com a conexão com o divino, e de propor argumentos que sustentem a hipótese de que a Cantiga 125 como um todo, faz parte da junção de diversos conhecimentos produzidos no Scriptorium e que por consequência fazem parte da construção propagandística da imagem do Rei Sábio.

7.2 A IMAGEM

Lupi em seu trabalho “Iconoclastas, Antirréticos, e o Poder da Imagem”, menciona que a questão iconoclasta⁷ bizantina na Europa medieval tem relações com a divisão das influências do pensamento aristotélico e neoplatônico, já citados neste trabalho. Através da interpretação não literal da Bíblia, e da adoção da alegoria, o pensamento neoplatônico viabilizou uma relação diferente referente ao uso das imagens na cultura cristã do ocidente.

Essa função moral e litúrgica da imagem pode ser expressa, para falar em termos atuais, como uma psicologia da relação crente-ícone (ou imagem). Mas a argumentação dos iconodoulos comporta e analisa uma teologia da imagem que tem mais a ver com a ontologia e que apresenta pelo menos dois temas importantes: a humanização do sobrenatural e a circunscrição do que é incircunscritível, ou seja, como dois aspectos da materialização do espírito, o ícone torna próximo do homem aquilo que lhe é radicalmente superior e ao mesmo tempo que sobrenaturaliza o humano traz à forma (circunscreve) material Aquele que, por estar na eternidade, não pode ser limitado nem no tempo, nem no espaço. A teologia da imagem é assim uma Teologia e uma Ontologia que se constrói com paradoxos (LUPI, 2001).

⁷ Movimento da quebra de imagens religiosas no império Bizantino nos séculos VIII e IX, referente ao conflito político-religioso contra a veneração de ícones e imagens de cunho religioso.

O paradoxo que Lupi se refere é a respeito da presença dos seres sobrenaturais, ou supralunares, em imagens de matéria de produção humana no mundo físico, ou sublunar. A contradição remete ao paradoxo de substância e matéria entre aristotélicos e neoplatônicos, que já foi explicado anteriormente neste trabalho. A imagem não é da mesma substância do arquétipo ou modelo daquilo que ela representa, mas, de algum modo, o comporta, porque o torna presente. A imagem não tem contato com o representado, não possui a mesma natureza, mas entre eles existe uma relação criando um sentido figurado. Portanto as imagens medievais na Europa ocidental possuem função pedagógica para o culto de quem é representado. A imagem tem a capacidade de exercer efeito moral em quem contempla e a venera (LUPI, 2001, p. 163).

A metafísica explicada anteriormente pelo conceito de Heidegger complementa o argumento de Lupi, ao compreendermos que nas imagens analisadas, existe algo além da matéria, seja perante o material utilizado nos pergaminhos, no caso me refiro às iluminuras, ou no material utilizado pelo clérigo na produção do pentagrama. Ao definirmos como objeto e fonte a Cantiga 125, precisamos contemplar em nossa análise aquilo que não está na matéria que a fonte ocupa. Desta forma a metafísica esta relacionada diretamente ao conceito de presença. Em que o pentagrama do clérigo possui caráter metafísico, de possuir atributos astromágicos que vão além da imagem, que serão discutidos posteriormente. E relacionado a iluminura, ela também possui caráter metafísico, pois possui o atributo de provocar a presença do que não é tangível sob a pessoa que a contempla.

Esta reflexão sobre a natureza das imagens no medievo se faz importante, pois o processo de criação de imagens para culto e adoração no cristianismo ocidental, decorreu paralelamente ao processo de miniaturização de rituais astrais no Próximo Oriente Antigo, e no século XIII, estes processos confluíram em processos de elaboração de imagens mágicas e imagens de culto. Entender estes processos nos trará a compreensão do uso da imagem mágica do pentagrama pelo clérigo, e da função iconográfica da iluminura da Cantiga 125.

Como uma imagem de matéria inanimada poderia ter a presença e os poderes de seres supralunares? A resposta está relacionada à divisão dos processos, um é o processo artesanal de confecção da forma da imagem, e outro é o processo ritualístico que converte a imagem a presença sagrada. Os rituais de animação de imagens são compostos pelo uso específico de determinados tipos de minérios e plantas para a confecção, e estão relacionadas a sacrifícios

em períodos específicos através da observação de movimentação dos astros. Estes rituais foram preservados pelos árabes, que tiveram acesso através dos neoplatônicos de Harrán.

Mientras que los ecos de esta concepción de la estatuaria pagana subyacían eventualmente arraigados entre los cristianos, los vestigios de los rituales antiguos de consagración de las estatuas se preservaron en el mundo árabe. El foco originario de esta tradición es un territorio inhóspito llamado Harrán que, probablemente por su inaccesibilidad, constituyó un último reducto del paganismo tardoantiguo. En esta isla cultural se preservó el culto babilónico a los dioses de los planetas, cada uno de los cuales poseía su propio templo en la ciudad. Al mismo tiempo, en esta encrucijada de culturas, el neoplatonismo -que los harranianos aprendieron de la escuela de Simplicio, instalada en Harrán tras el cierre de la academia platónica y su efímero paso por Persia- les sirvió para explicar y justificar la práctica de la magia astral. El núcleo de ese culto arcano lo constituían las ceremonias que tenían como fin la vivificación de las estatuas de los planetas (AVILÉS, 2010, p. 22).

Harrán preservou conhecimentos de culturas pagãs de adoração aos planetas e estudos astronômicos. As cerimônias de animação das estatuas dos planetas confluem com o pensamento neoplatônico, referente ao funcionamento da mecânica de interação de corpos do emanacionismo. Um harraniano, Al-Kindi, é autor da obra que sistematizou a antiga teoria de simpatia⁸ universal, defendendo a teoria de que os corpos cósmicos emanam raios que tem influência direta sobre os objetos terrestres. Harrán após passar por domínio Árabe passou a miniaturalizar seus cultos, objetos e templos para poderem continuar com sua crença aos planetas. As confecções passaram a se concentrar em imagens sob pequenos objetos denominados de talismãs, que eram animados da mesma maneira que as estatuas. Esta estratégia foi importante quando os sábios de harran passaram a prosseguir seus cultos em meio à sociedade muçulmana. Este fenômeno de simultaneidade entre imagens e arquétipos celestes se difundiria mais tarde. Avilés afirma que no início do século XIII se estabeleceria a crença popular de que o momento astrológico era importante para a criação das imagens cristãs, tal qual para o momento do nascimento. Na corte de Afonso X ocorre uma confluência de interesses por parte do Rei Sábio que possibilita a ilustração de dois fenômenos de animação: das imagens animadas com virtudes santas, e de talismãs com virtudes mágicas. Os rituais de animação de imagens cunhadas em pedras em momentos astrológicos propícios estão presentes no Lapidário Afonsi, e no Libro de Astromagia (AVILÉS, 2010, p. 26).

El origen del esotérico conocimiento de tales ceremonias se atribuye comúnmente a Salomón, y los teólogos de la época con frecuencia considerarán detestables tales rituales, puesto que, como observa Alberto Magno, en realidad entrañan la invocación de los demonios. Alfonso X es consciente de ese peligro: de hecho cuando el mago de una de las ilustraciones de su Libro de astromagia invoca a un espíritu familiar se protege dentro de un rectángulo mágico, del mismo modo que un

⁸ Rituais de simpatia possuem relações com os egípcios, e também servem para animação de estátuas.

monje nigromante de las Cantigas se protegía en un círculo mágico. En la obra alfonsí se repite la idea, con frecuencia plasmada en imágenes, de que el poder de los astros procede de Dios a través de los ángeles, sin duda tratando de conjurar así una posible acusación de nigromancia (AVILÉS, 2010, p. 26).

Avilés afirma que o movimento de filósofos a partir do século XII, tais como Alberto Magno e São Agostino rechaçavam a pratica de animação de imagens dentre diversos motivos por também estarem relacionadas à evocação de demônios. É apontado que Afonso X sabia do perigo destes rituais, em que na iluminura do Libro de Astromagia um mago ao evocar um espírito familiar se protege dentro de um retângulo mágico. Do mesmo modo que o monge necromante das Cantigas de Santa Maria se protegia dentro de um círculo mágico. O monge que Avilés está se referindo é o clérigo de Auvergne da Cantiga 125. Avilés conclui o argumento dizendo que na obra afonsina se repete a ideia de que os rituais de animação de imagens pelo poder dos astros procedem de Deus através dos anjos, e que esta afirmação seria com intuito de evitar acusação de necromancia. Estas informações, somadas com a origem do conhecimento esotérico atribuído comumente a Salomão na corte afonsina nos levam a análise da iluminura do clérigo dentro do pentagrama.



Figura 1: Iluminura Cantiga 125, recorte do pentagrama

PLATE XX.
The Mystical Alphabets.

| Hebrew Alphabet. | Alphabet of the Magi. | The Characters of Celestial Writing. | Magicism or the Writing of the Angels. | The Writing called "Rings of the Divine." | Some of the Letters. | The Alphabet of the Divine. |
|---------------------|-----------------------------|--|---|--|----------------------------|--------------------------------------|
| א | Ⲁ | Ⲁ | Ⲁ | Ⲁ | Alph. Tameh | Ⲁ |
| ב | Ⲃ | Ⲃ | Ⲃ | Ⲃ | Beth Aya | Ⲃ |
| ג | Ⲅ | Ⲅ | Ⲅ | Ⲅ | Gimel P' | Ⲅ |
| ד | Ⲇ | Ⲇ | Ⲇ | Ⲇ | Daleth Thadd | Ⲇ |
| ה | Ⲉ | Ⲉ | Ⲉ | Ⲉ | He' Qoph | Ⲉ |
| ו | Ⲋ | Ⲋ | Ⲋ | Ⲋ | Vau Reth | Ⲋ |
| ז | Ⲍ | Ⲍ | Ⲍ | Ⲍ | Zain Sabin | Ⲍ |
| ח | Ⲏ | Ⲏ | Ⲏ | Ⲏ | Cheth Thau | Ⲏ |
| ט | Ⲑ | Ⲑ | Ⲑ | Ⲑ | Teth | Ⲑ |
| י | Ⲓ | Ⲓ | Ⲓ | Ⲓ | Yod Final Kaph | Ⲓ |
| כ | Ⲕ | Ⲕ | Ⲕ | Ⲕ | Kaph Final Mem | Ⲕ |
| ל | Ⲗ | Ⲗ | Ⲗ | Ⲗ | Lamed Final Mem | Ⲗ |
| מ | Ⲙ | Ⲙ | Ⲙ | Ⲙ | Mem Final He' | Ⲙ |
| נ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Ⲛ | Nun Final Thadd | Ⲛ |

Figura 2: The Mystical Alphabets.

A figura 2 é retirada do livro *A Clavícula de Salomão*, que consiste em um grimório que possui feitiços, encantamentos e rituais mágicos. A autoria é atribuída a Salomão, o terceiro rei de Israel. O personagem bíblico teria governado Israel por volta do ano 900 A.C. Entretanto estudiosos datam a obra e seus protótipos do período entre o final do século XIV e o meio do século XV. Sendo que os manuscritos que chegaram aos dias atuais são provavelmente do século XVI (MATHERS, 2015, p. 13).

A clavícula de Salomão deriva da crença de que o rei judaico seria capaz de conjurar espíritos elementais, anjos e demônios, o que teria contribuído para suas conquistas e fortuna. A introdução traz Salomão dizendo a seu filho Roboão como ele recebeu de um anjo, após rogar a Deus, conhecimentos que lhe permitiram conjurar espíritos e fazer com que eles obedecessem suas ordens. À pedido do anjo, ele escreveu tais conhecimentos em um livro – a *Clavícula*, termo que em latim significa “pequena chave” – que ele divide então com Robão e pede que seja enterrado com ele quando morrer. De acordo com a introdução, assim é feito, e a *Clavícula* permanece oculta até que certos filósofos babilônicos decidem renovar o sepulcro de Salomão e encontram o livro (MATHERS, 2015, p. 13).

Devido à datação como fonte da *Clavícula de Salomão*, não podemos afirmar sua autoria, e também definir que tipo de contato Afonso X teve com esta obra, ou se a obra já é um desdobramento do renascimento Afonsino. Levanto esta dúvida, pois ao comparar os

escritos ao redor do pentagrama do clérigo de Auvergne (fig.1), com a tabela de alfabeto místico da clavícula de Salomão (fig.2), encontrei semelhança entre a maioria dos símbolos do pentagrama com os símbolos de duas colunas da tabela: O “Melachin”, descritos como a escrita dos anjos; E com os símbolos dos “Caracteres da Escrita Celestial”. Se levarmos em consideração a hipótese de que a Clavícula de Salomão é de fato anterior ao século XIII, é importante criar esta ligação entre a representação dos conhecimentos de Salomão em uma obra Afonsina. Ou se considerarmos a hipótese de que a Clavícula de Salomão é posterior a ao século XIII, é interessante pensar que os conhecimentos da produção Afonsina possuíram destaque ao ponto de influenciarem uma obra que se diz atribuir autoridade a Salomão. Nas duas hipóteses a Imagem de Afonso X está ligada a de Salomão. Uma terceira hipótese é de que este conjunto de símbolos fazem parte de uma tradição mágica originária que antecede a Cantiga 125 e a Clavícula de Salomão, o que necessitam de estudos mais aprofundados.

Uma relação com o argumento de Avilés, em que a obra afonsina repete a ideia de que a animação de imagens pelos astros procedem de Deus através dos anjos, com o fato de que os símbolos no pentagrama fazem parte de uma conjunto de símbolos denominada pela Clavícula de Salomão de “escrita dos anjos” ou “escrita celestial”. É que existe uma possibilidade interpretativa de que o clérigo de Auvergne esteja evocando os anjos, para que ocorra uma animação da imagem que ele está posicionado sobre, o pentagrama. Avilés aponta que os círculos mágicos são utilizados para a proteção de quem está dentro. O que parece ser plausível, quando observamos que nas duas iluminuras que o pentagrama aparece na Cantiga 125, os demônios estão ao redor do círculo, sem invadir o espaço da imagem.

A princípio havia entendido que o pentagrama servia como parte integrante da magia para evocação dos demônios. Porém o objeto de manipulação dos demônios apresentado nos versos da cantiga é a redoma. “Ide fazer com' éu a donzela aja lógu' esta noit' en méu poder; senôn, en ùa redomatodos vos enserraría.” Considero que a redoma é o objeto que se assemelha a um vaso ao lado direito do clérigo. Desta forma levanto a hipótese de que o livro nas mãos do clérigo e a redoma são os objetos mágicos para a evocação dos demônios, e que o pentagrama é uma imagem animada astromágica de proteção.

En el siglo XIII estos dos elementos como atributos de la actividad mágica son bien conocidos: el aprendizaje de la magia como un conocimiento secreto que se transmite a través de ciertos libros de difícil acceso y el peligro diabólico que las acciones mágicas entrañan. Es frecuente que los magos utilicen para protegerse una delimitación del espacio del hechicero que no puede ser traspasada por los espíritus intermediarios que con frecuencia se invocan. Los más característicos son los demonios, pero también los ángeles pueden ser constreñidos a actuar con fines

mágicos. En el primer caso se encuentra la célebre escena del monje nigromante que se encuentra en la Cantiga 125, donde se visualiza un conjuro a los demonios en el que el monje se halla protegido dentro de un círculo mágico (AVILÉS, 2006, p. 63).

Avilés em seu trabalho *La cultura visual de La magia em La Época de Afonso X*, reúne diversas iconografias elaboradas pelo *Scriptorium* afonsino, referentes a magos utilizando círculos mágicos como proteção no momento da magia, para que espíritos intermediários não possam ultrapassar a delimitação do espaço do feiticeiro. Avilés afirma que o mais característico é a evocação de demônios para atuar com fins mágicos, assim como o clérigo da Cantiga 125. Porém que existem documentações de evocação de anjos, que na tradição judaica possui maior frequência. Afonso X recopilou um manual de “Cabala Prática” judaica, o *Libro de Los Secretos de Dios* e o *Libro Del Ángel Raziel*, repleto de invocações de anjos para fins mágicos (AVILÉS, 2006, p. 63,65).

Um fator importante a se destacar é que nas *Siete Partidas*, na partida 7, título 23, leis 1 e 2. Existe uma regulamentação do uso da astrologia, que se destaca por ser uma ciência, que se diferencia do uso de necromancia.

Titulo 23: De los agoreros y de los sorteros y de los otros advinos y de los hechiceros y de los truhanes

Ley1: Adivinanza tanto quiere decir como querer rogar poder de Dios para saber las cosas que son por venir. Y hay dos maneras de adivinanza: La primera es La que se hace por parte de astronomía que es una de las siete artes liberales; y esta, según El fuero de las leyes, no se prohíbe usarla a los que son en Ella maestros y La entienden verdaderamente, porque los juicios y estimaciones que se dan por esta arte, son sacadas Del curso natural de los planetas y de las otras estrellas, y tomados de los libros de tolemeo y de los otros sabios que se afanaron en esta ciencia; mas los otros que son en Ella sabios no deben obrar por Ella, aunque se pueden esforzar en aprenderla estudiando en los libros de los sabios. La segunda manera de adivinanza es La de los agoreros y de los sorteros y de los hechiceros que sacan El agujero de aves o de estornudos o de palabras a las que llaman proverbios, o echan hechizos en metal o de cosa cualquiera, o adivinan en cabeza de hombre muerto o de bestia o de perro, o en palma de niño o de mujer virgen. Y estos truhanes tales y todos los otros semejantes de ellos, porque son hombres dañosos y engañadores, y nacen de SUS hechos muy grandes daños y males a La tierra, prohibimos que ninguno de ellos no more en nuestro señorío ni use allí de estas cosas, y otrosí que ninguno sea osado Del acorgerlos en SUS casas ni de encubrirlos.

Ley2: Nigromancia, dicen en latín a un saber extraño que es para encantar los espíritus malos. Y porque de los hombres que se esfuerzan por hacer esto viene muy gran daño a La tierra y señaladamente a los que creen y les demandan alguna cosa en esta razón, acaeciéndoles muchas ocasiones por El espanto que reciben andando de noche buscando estas cosas tales en los lugares extraños, de manera que algunos de ellos mueren, o quedan locos o edemoniados por ello prohibimos que ninguno sea osado de querer usar tal enemiga como esta, porque es cosa que pesa a Dios y viene de ello muy gran daño a los hombres. Otrosí prohibimos que ninguno sea osado de hacer imágenes de cera ni de metal ni otros hechizos malos para enamorar los hombres con las mujeres, ni para partir El amor que algunos tuviesen entre si. Y aun prohibimos que ninguno no sea osado de dar hierbas ni brebajes tales vienen a muerte los que los toman, o pasan grandes enfermedades de las que quedan dañados para siempre.

Na lei 1, a astrologia é colocada como uma das sete artes liberais, e que não se proíbe o uso da astronomia para adivinhar o futuro para aqueles que são mestres nesta arte. E que é proibido outros tipos de adivinhação que não são pautados nestes conhecimentos. A lei 2 define necromancia como um saber estranho utilizado para encantar espíritos do mal, além de diversas consequências negativas resultantes desta prática. Em específico é proibido o uso de imagens com intuito de produzir feitiços do mal para fazer com que pessoas se apaixonem, ou para quebrar o amor existente entre duas pessoas. E novamente a lei apresenta os resultados negativos de quem faz uso desta prática.

É interessante analisar que os limites entre a magia natural, que remete a astronomia, e da necromancia são permeáveis, ao ponto de existir uma regulamentação oficial para que apresentem os limites do que é considerado ciência, e do que é considerado ilegítimo. A necessidade do destaque dado para o uso de magia para fazer com que pessoas se apaixonem, de certa forma demonstra a frequência que esses atos aconteciam a ponto de serem proibidos em legislação.

Isto nos leva ao embate de entender a Cantiga 125. Que perante ao caráter da oralidade, evidentemente possuía finalidade moralizadora, com o intuito de demonstrar as consequências negativas do uso de magia para estes fins. Mas qual a finalidade da iconografia da Cantiga 125, e quais os limites entre astromagia e necromancia praticada pelo clérigo apresentadas nas iluminuras? A cantiga 125 é parte de um movimento praticado por Afonso X de transformar a cultura literária da magia em uma cultura visual. Este movimento fazia parte do contexto de tornar visíveis histórias milagrosas e cerimônias mágicas, com a finalidade de produzir credibilidade para tais atos. Em parte das Cantigas de Santa Maria o próprio rei aparece como testemunha dos ocorridos excepcionais das maravilhas praticadas pela Virgem. E referente à magia astral, transformando os conhecimentos em termos figurados, Afonso X criou uma referência de como praticar os rituais através de um testemunho visual das potencialidades destas práticas. Sendo elas resultantes positivas ou negativas (AVILÉS, 2006, p. 51). O movimento iconográfico produzido por Afonso X, além do intuito de tornar verossímil os milagres e a magia, possuem um caráter de produção de memória. E a maneira em que a imagem do Rei Sábio está relacionada ao domínio destes conhecimentos, e da variedade de espaços que estas imagens de poder real ocupam, podem ser aplicadas a teoria de Jan Assmann da formação do mito através do conceito de “constelação” ou “constância icônica” (OTTERMANN, 2005, p. 70).

Nesta concepção de mito, as “constelações” ou os “ícons” que estão na base de uma história não são funções cujo significado reside naquilo que atribuem ao enredo da história. Antes, as constelações têm seu significado em si mesmas e podem ser separados por completo do enredo. Elas formam, cada uma por si, pontos de aglutinação para “afirmações míticas” independentes que podem ser encontradas tanto em textos quanto em imagens e, no caso específico do Egito, até na decoração de santuários inteiros. Cada constelação tem sua vida mitológica própria, e a iconografia e fraseologia mitológica de uma cultura são perpassadas pelas imagens e constelações fundamentais de um determinado mito, sem que se pensasse nele no sentido de uma citação ou alusão cada vez que aparece uma determinada constelação, um determinado ícon. Cada mito refere-se a um universo de imaginários, de maneira muito concreta elaborado em imagens, que se expressa também fora dele numa abundância de imagens, ritos e textos (OTTERMANN, 2005, p. 71).

O conceito de constelação de Jan Assmann, é definido pela presença constante de elementos de um ícone recorrentes ao decorrer do tempo, em diferentes contextos, e gêneros literários. Uma constelação é formada pela junção de diferentes imagens, que funcionam de forma independente a narrativa do mito, mas que cada uma delas estão conectadas entre si, formando um universo imaginário. Trago esta ferramenta de análise, pois diversos autores criam categorias de imagens para Afonso X, e que a soma destas imagens resultam na imagem do Rei Sábio. E que cada uma destas imagens é construída perante a representação do rei nas mais diversas produções textuais e iconográficas da obra afonsina. Kleine analisa Afonso X dividindo suas imagens nas representações de Rei Sábio em: *Rex Prudens*, perante as imagens da habilidade do rei em exercer sua função de governo e justiça; *Rex litteratus*, perante as imagens do conhecimento adquirido que destacam o monarca em relação aos demais governantes, e da capacidade de dominar a poesia e as artes como rei trovador; *Rex Magister*, perante as imagens do rei entre as conexões do projeto centralizador e do projeto cultural e a difusão dos conhecimentos produzidos (KLEINE, 2005, p. 13). Peña também cria grupos de imagens semelhantes do poder régio de representação do Rei Sábio: O arquétipo de *Litteratus*, rei sábio como governante clericalizado, piedoso e culto; O arquétipo de *Sophia/spientia*, do rei filósofo governante e mestre de seu povo; O arquétipo da *Phronesis* aristotélica, do rei como governante virtuoso e prudente (PEÑA, 2015, p. 113). Podemos concluir que a constelação das imagens de representação de Afonso X, estabelece um universo imaginário de construção do mito do Rei Sábio. E vale destacar que esta construção mítica não foi feita posterior a sua existência para buscar legitimidade, como, por exemplo, é feito na coleção de mitos da Primeira Crônica Geral para legitimar a formação do império da Hispânia. Mas que a construção da memória cultural do Rei Sábio foi estipulada durante o seu reinado, enraizada no seu projeto político cultural.

A memória cultural é baseada em pontos fixos no passado. Até mesmo na memória cultural o passado não é preservado como tal, mas está presente em símbolos que são representados em mitos orais ou em escritos, que são reencenados em festas e que estão continuamente iluminando um presente em mudança. No contexto da memória cultural, a distinção entre mito e história desaparece (ASSMANN, 2008, p. 121)

Jan Assmann explica que a memória cultural não é o passado como tal, como é investigado por historiadores e arqueólogos, mas que engloba o passado como é lembrado. A memória cultural transpassa gerações, e depende que sejam representadas em mitos orais, reencenados em festas, e de que possuam vínculo de identidade (ASSMANN, 2008). Estas definições de memória cultural de Jan Assmann se fazem importantes ao tentarmos definir a função oral e iconográfica das Cantigas de Santa Maria, e de concluir a problemática desta etapa da nossa jornada. De entender a necessidade da presença dos processos ritualísticos de astromagia nas iluminuras da Cantiga 125.

Referente à função iconográfica das Cantigas de Santa Maria, de fato o acesso aos códices ilustrados restringia-se a círculos muito estreitos, mas existe uma possibilidade de ampliação do acesso a partir do século XIII. Isto se deve ao testamento de Afonso X, onde o rei pede que os códices fiquem na igreja onde o seu corpo for enterrado. Sendo assim, após a morte do Rei Sábio é muito provável que as iluminuras tenham sido contempladas por um número considerável de pessoas. É no testamento de Afonso X que ele deixa explícito sua vontade de que as Cantigas sejam cantadas após a sua morte nas festividades de Santa Maria. Perante o testamento de Afonso X, Kleine apresenta a hipótese de Joseph T. Snow de que Afonso X tenha deixado a posterioridade uma espécie de “auto-retrato” através das Cantigas de Santa Maria. De que a ontologia dos milagres e louvores da Virgem testemunhados pelo Rei Sábio, formam um relato espiritual do qual Afonso X gostaria de ser lembrado. Não precisamente um “retrato” que um historiador poderia levantar perante documentos e outros testemunhos, mas que o Afonso das Cantigas, é um rei idealizado por sua intimidade e auto-estima (KLEINE, 2005, p. 67,68). A análise de Snow das Cantigas de Santa Maria se complementam com os elementos da construção da memória cultural de Assmann. Em que o papel das Cantigas de Santa Maria e de sua iconografia contribuem para a construção da constelação de imagens do rei em seu projeto cultural e que a memória cultural resultante deste processo é a consolidação do mito do Rei Sábio.

Ao analisarmos a funcionalidade da Cantiga 125 pelo viés moral, os conhecimentos mágicos estão relacionados a um contexto negativo e ilegítimo. Entretanto, devemos ressaltar os diferentes aspectos que geram a contradição entre a narrativa da moral estipulada através

dos versos da Cantiga e das aplicabilidades da Cantiga enquanto iconografia. Um primeiro aspecto é da capacidade de presença que as imagens possuem enquanto iluminuras do códice, de produzir a presença da astromagia para quem contempla o pergaminho. Um segundo aspecto é que as iluminuras do pentagrama possuem conhecimentos das duas tradições de sabedoria, das quais apresentadas por Peña como formadoras do ideal do Rei Sábio. A primeira é a Greco-romana, pela influência neoplatônica, explicita através da astromagia do pentagrama, relacionada com os conceitos de emanção e de interação de corpos supralunares e sublunares e a segunda da Judaico-cristã, pela influência salomônica, explicita pela ligação das escritas do pentagrama com os escritos da Clavícula de Salomão.

Ao considerarmos a teoria de Snow, referente à iconografia das Cantigas como funcionalidade póstuma de construção de memória cultural, podemos afirmar que por mais que Afonso X não esteja representado diretamente na Cantiga 125, os conhecimentos presentes nos processos ritualísticos da iluminura do pentagrama, fazem parte da construção de memória cultural do Rei Sábio. São parte integrante da constelação de imagens que legitimam o conhecimento que Afonso X possuía.

8 CONCLUSÃO – UM BOM LUGAR

Através da análise da cantiga 125 “muit é maior o bem fazer” pudemos entender como um projeto político cultural colaborou para que o sincretismo e a tolerância unificassem um reino plural religioso.

Ao buscar compreender as variações entre magia e milagre, benção e poder, pudemos concluir que o personagem principal da Cantiga 125 enquanto clérigo assumia um papel de orientador espiritual e enquanto necromante assumia um papel de mediador sobrenatural. Estas funções que por coexistirem na mesma pessoa, atribuía ao clérigo a capacidade de interação com a natureza e aquilo que da significação a natureza, a morte. O paralelo entre natureza e morte é o tempo. Percebemos que para o medievo o horizonte de expectativas estava comprometido pela expectativa frustrada do comprimento da profecia do fim dos tempos referente ao apocalipse. E que a colisão entre expectativa e experiência são necessárias para criação de novas experiências. A contradição existente entre magia e milagre são um paralelo entre aceitação ou a saída ilegítima da cosmologia. A saída da cosmologia só é ilegítima, pois estão relacionadas à criação de novas experiências. De certa forma, por provocar a mudança da cosmologia através da sua motivação o clérigo de Auvergne possui mais características de uma cultura de sentido do que de uma cultura de presença. Deste modo concluímos que: por possuir contradições da boa fé, camadas de significados dadas através do tempo, o clérigo de Auvergne é uma alegoria. E que pelos movimentos de interação com a cosmologia, o clérigo é uma alegoria para a experiência humana no tempo.

Através da análise dos versos da Cantiga, foi estipulado um exercício para compreender as características de uma cultura de presença. Entendemos que em uma cultura de presença a motivação dos seres é dada através da quantificação de coisas que não estão disponíveis, com intuito de criar a impressão de proximidade entre o mundo físico e o intangível, ou entre os corpos sublunares e supralunares. Deste modo foi possível concluir que a Cantiga 125 possuía capacidade de produzir presença de Santa Maria, do tempo, e da magia.

Ao analisar a iconografia da Cantiga 125, pudemos compreender a razão da necessidade dos processos ritualísticos de astromagia nas iluminuras. Levando em consideração a contradição da narrativa da Cantiga ao relacionar o uso da magia como um ato imoral. A iluminura do clérigo invocando demônios na cantiga 125 faz parte de um movimento iconográfico do conhecimento mágico. Sendo o pentagrama a junção de diversos conhecimentos produzidos no Scriptorium, que estão vinculados as tradições neoplatônicas e

salomônicas. Ao entendermos que o códice rico e suas iluminuras fazem parte do projeto cultural afonsino de legitimação da memória do Rei Sábio, podemos comprovar a hipótese de que a contradição entre a narrativa e a documentação das iluminuras está ligada a estratégia de contornar conflitos políticos do contexto histórico com intuito de estruturar a produção da memória cultural. No caso da Cantiga 125, as iluminuras do pentagrama fazem parte da constelação iconográfica que legitima a imagem de Afonso X como rei Sábio.

A magia estudada no Scriptorium era composta pela soma de conhecimentos de diversas culturas. A influência neoplatônica e a forma como se constituía a equipe de tradutores da corte de Afonso X viabilizou a troca dos saberes entre cristãos, muçulmanos e judaicos. A astromagia é importante neste contexto, pois nela está presente a lógica do emanacionismo. Uma teoria que coloca em destaque o intelecto humano para desvendar através da natureza as virtudes divinas. Desta forma, o emanacionismo é um discurso que conversa com a necessidade de Afonso X transitar pelas religiões de seu reino.

Dentre as diversas temporalidades, a experiência humana perante a fé diversas vezes é delimitada sobre uma linha tênue que separa a religião e a magia; o oficial e o oculto; a minha e a do próximo. Em determinadas sociedades a variedade cultural é tão vivida que essas delimitações deixam de ser uma linha e passam a ser uma área sem definição, em que o sincretismo e a tolerância agem para encontrar o equilíbrio e a harmonia. A astromagia na jornada de Afonso X foi um instrumento para suavizar as linhas que delimitavam os três credos abraâmicos, e assim favorecer a união entre estes povos.

Somos uma sociedade de cultura de sentido no conceito de Gumbrecht, marcada pela constante busca da mudança através de nossas perspectivas de futuro. Oito séculos se passaram desde o reinado de Afonso X na Andaluzia e a intolerância religiosa ainda é realidade no mundo e no cotidiano brasileiro, em que terreiros de candomblé e umbanda são invadidos e depredados acusados de bruxaria e magia negra.

Este trabalho se fez importante, pois através da análise das raízes do sincretismo religioso em uma cultura de presença, foi possível identificar que as delimitações da fé são uma questão muito mais política que espiritual. Este estudo ao dar voz ao passado buscou mostrar referências historiográficas de uma sociedade que encontrou soluções para transpor as diferenças com intuito de criar unidade. Acredito que este tipo de narrativa mereça ser evidenciada na história, pois ela nos auxilia a criar referenciais. E através destes referenciais,

como cultura de sentido, possamos criar mudança e transformar a nossa sociedade em um bom lugar.

9 BIBLIOGRAFIA

ALFONSOX. **Siete Partidas**. [S.l.]: Lex Nova, 1989.

ASSMANN, J. Communicative and cultural memory. **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**, Berlin; New York, 2008.

AVILÉS, A. G. La cultura visual de la magia en la época de Alfonso X. **V Semana de Estudios Alfonsínes**, 2006.

AVILÉS, A. G. Imagen y Ritual: Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media. **Anales de historia del arte**, Madrid, 2010. 11,29.

BENJAMIN, W. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo : Livros e gráfica editora, 1984.

DICIONÁRIO Aurélio. **https://dicionariodoaurelio.com/magia**. Acesso em: 06 jun. 2018.

DICIONÁRIO Online de Português. **https://www.dicio.com.br/magia/**. Acesso em: 06 Junho 2018.

ECO, U. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. 2 edição. ed. Rio de Janeiro: record, 2012.

ESCUDE, C. Neoplatonismo y pluralismo filosófico medieval: un enfoque politológico. **Documentos de Trabajo**, Universidad del CEMA, Buenos aires, Diciembre 2011.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. 1 edição. ed. Rio de Janeiro: Puc rio, 2010.

HEIDEGGER, M. **Que é Metafísica**. Os Pensadores. ed. São Paulo: Abril, 1979.

KLEINE, M. **El Rey Que es Famosura de España: Imagens do Poder Real Na Obra de Afonso X, O Sábio (1221-1284)**. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

- LUPI, J. Iconoclastas, Antirréticos, e o poder da imagem. **Ágora filosófica**, Recife, 2001.
- LUPI, J. P. B.; GOLLNICK, S. Teoria emanacionista de Plotino. **Scintilla**, Curitiba, 2008.
- MATHERS, S. L. **A Clavícula de Salomão**. São Paulo: Selo Chave, 2015.
- OTTERMANN, M. O Conceito de Mito em Jan Assmann: Anotações Metodológicas Para a Pesquisa Bíblica. **Oracula**, São Bernardo do Campo, 2005.
- PEÑA, M. A. R. D. L. Rex excelsus qui scientiam diligit: la dimensión sapiencial de la Realeza alfonsí. **IX Semana de Estudios Alfonsíes** , Universidad CEU San Pablo, 2015.
- PONTES, J. M. D. C. Astrologia: Da Rejeição Patrística a Apologética Medieval. **HVMANITAS**, Coimbra , 1998.
- SILVEIRA, A. D. D. **Política de convivência entre cristãos e muçulmanos nas Cantigas de Santa Maria. Reflexões sobre o medievo**. GT Estudos medievais/ANPUH-RS. São Leopoldo: [s.n.]. 2009. p. 39-59.
- SILVEIRA, A. D. D. Fronteiras da Tolerância e Identidades na Castela de Afonso X. **Identidades e Fronteiras no Medievo Iberico** , Curitiba, 2013.
- SOKOLOWSKI, M. Identidades, cultura e política nas cantigas de Afonso X o Sábio (1252 – 1284).. **Revista Vernáculo** , Curitiba, 2015.

10 ANEXOS

10.1 TRADUÇÃO DA CANTIGA 125 DE SANTA MARIA “MUIT É O MAYOR O BEM-FAZER”

Muito maior é a benção da Virgem Maria que o poder do demônio e a obstinação do mau. E assim sendo, vos contarei um bellissimo milagre, obra de Santa Maria, para um clérigo de Auvergne, que procurava louvá-la pelos inúmeros benefícios que pratica a Santa, e rezava então todos os dias, às horas da Virgem Maria. O clérigo era mordomo do bispo da daquela cidade em que morava, e havia ali uma donzela, maravilhosamente linda, segundo eu ouvi, que servia com todo coração à Virgem Mãe de Deus. E sempre lhe rogava que lhe mostrasse de que maneira poderia estar protegida do demônio, e a Virgem, por essa razão, lhe apareceu e lhe disse: “Dize ‘Ave Maria’ e põe em Mim a tua vontade, e hei de proteger-te contra atos insanos”. A donzela fez como lhe foi dito e agiu com essa razão, mas o clérigo, com tanta força de coração a queria, que, de todas as maneiras tentou convencê-la, mas nada pode conseguir, porque ela não queria ouvi-lo. Por isto, o clérigo ficou muito contrafeito, e, pelo poder que possuía, fez com que se reunissem os diabos e lhes disse: “Ide, e fazei com que eu possua a donzela esta mesma noite; caso contrário, eu vos encerrarei a todos em uma redoma”.

Quando se deram conta da situação, agiram sem mais delongas, e logo retornaram ao clérigo, que lhes disse: “Então, que tal vos parece a situação?” Disseram: “Mal, porque ela está muito bem guardada pela Virgem.” O clérigo lhes desconjuro novamente, de tal maneira, que voltaram a ela, e um deles tanto fez que conseguiu que ela se esquecesse da oração da Virgem, e o demônio voltou ao clérigo com alegria, dizendo: “O que nos mandastes fazer, foi muito bem cumprido por mim, e hoje, não será muito difícil conseguir que a tenhais.” E o clérigo disse: “Volta lá, amigo meu, e faze com que eu a possua, porque que senão, logo serás morto.” O demônio voltou rapidamente e em seguida fez com que ela adoecesse, e, na doença, atormentou-a e a fez sofrer de tal maneira que seu pai e sua mãe teriam preferido vê-la morta; mas o clérigo, logo a tiraria das mãos do demônio e então ele pareceu-lhe tão formoso que quase enlouquece de amor por ele, já que o demônio, cheio de maldade, de tal maneira a excitou, que ela disse ao seu pai que se casaria em seguida com aquele clérigo, e pediu-lhe a sua mãe que imediatamente enviasse alguém que o trouxesse, e que chamassem um capelão que lhes tomasse os votos do matrimônio; caso contrário, que

soubessem que, com toda certeza, com suas próprias mãos e ante eles, ela se mataria. No dia seguinte, logo de manhã, fizeram vir o clérigo, e ele, de bom grado, veio e lhes pediu a filha em casamento, e lhes prometeu que, sem falta, lhe daria, como dote, a grande riqueza que possuía.

Os esposos foram unidos rapidamente, segundo eu soube, e, no outro dia, pela manhã, casaram-se, mas, o que vos posso dizer? Porque o que havia sido feito pelo demônio, a Mãe do maior e glorioso Rei do céu, logo o desfaria. E para desfazer o feito, vede pois o que Ela fez. O clérigo, que sempre havia rezado em todas as horas da Ave Maria, naquela ocasião esqueceu-se da “nona hora”; mas a Rainha de grande prez, fez com que ele fosse à igreja, como costumava ir e, quando estava rezando, apareceu-lhe a Mãe de Deus e lhe disse: “O que fazes aqui? Porque agora já não es um dos meus vassalos nem de meu Filho, posto que andas entre Seus inimigos, os diabos, que te fizeram empreender esta patifaria e com esta serva minha esperas casar-te, que já está ela no leito conjugal toda coberta de ricos tecidos. Isto não será para este ano, nem para este mês; deixa esta loucura e volta ao clero, e eu farei com que venha o bispo agora mesmo por ti, e deves dizer-lhe logo isto que eu te disse, e ele te aconselhará adequadamente sobre o que deves fazer para não perder tua alma; e se não, Deus se vingará de ti, por quanto quiseste a companhia do demônio.” Foi-se então a Virgem Santa ter com a donzela ali onde dormia e disse-lhe: “Má, como ousas dormir tu que estás em poder do demônio, e meu Filho Jesus e eu devemos esquecer-te imediatamente, louca, má e insana?” A donzela responde-lhe: “Senhora, o que desejardes eu o farei de boa vontade; mas como deixarei a este de quem sou mulher?” Disse a Virgem: “É necessário que o deixes e que te metas em um convento de freiras.” A seguir, a noiva despertou-se chorando, e o que havia visto, contou-lhes ao pai e à mãe; e, depois, lhes pediu que rapidamente a enviassem a um mosteiro, porque havia ouvido a Virgem dizer que não era do seu agrado que se casasse. E o bispo logo chegou e o noivo lhe disse: “Louco devo estar, já que quis casar-me, mas o demônio, que sempre costuma fazer mal aos que ama, foi quem me enganou, e o que realmente me convém é ser um monge em uma abadia.”

Desta maneira puseram-se de acordo os noivos, como diz a escritura, e o bispo, que se chamava dom Félix, meteu a ambos em ordens religiosas, pelo desejo da mui gloriosa Imperatriz do Céu, e ali permaneceram para sempre.⁹

⁹ Tradução livre do galego-português feita por Derli Peres, formada em Letras pela UFPR.

10.2 VERSOS DA CANTIGA 125

| Line | Refrain | Metrics |
|------------|--|-----------|
| 1 | <i>Muit' é maior o ben-fazer</i> | 8 A |
| 2 | <i>da Virgen Santa María</i> | 7' B |
| 3 | <i>que é do démo o poder</i> | 8 A |
| 4 | <i>nen d' óme mao perfía.</i> | 7' B |
| Stanza I | | |
| 5 | E desta razôn vos <i>direi</i> un miragre fremos' assaz, † | 7' 8 c |
| 6 | que fezo Santa María por un crérido alvernaz | 7' 8 c |
| 7 | que ena loar punnava polos muitos bñes que faz, | 7' 8 c |
| 8 | e rezava por aquesto a sas óras cada día. | 7' 7' B |
| | <i>Muit' é maior o ben-fazer...</i> | |
| Stanza II | | |
| 9 | O crérido maiordomo éra do bispo ben dali' | 7' 8 c |
| 10 | da cidad' en que morava el; e éra i outrossí | 7' 8 c |
| 11 | ũa donzêla fremeosa a maravilla, com' oí, | 7' 8 c |
| 12 | que a Virgen, de Déus Madre, mui de coraçôn servía. | 7' 7' B |
| | <i>Muit' é maior o ben-fazer...</i> | |
| Stanza III | | |
| 13 | Des i sempre lle rogava que lle mostrass' algũa ren | 7' 8 c |
| 14 | per que do démo guardada fosse; e a Virgen porên | 7' 8 c |
| 15 | Il' apareceu e lli disse: “Di ‘Ave María’ e ten | 7' 8 c |
| 16 | semp'r en mi a voontade, e guarda-te de folía.” | 7' 7' B |
| | <i>Muit' é maior o ben-fazer...</i> | |
| Stanza IV | | |
| 17 | Ela fezo séu mandado e usou esta oraçôn: | 7' 8 c |
| 18 | mai-lo crérido que dixeu lle quis tal ben de coraçôn, | 7' 8 c |
| 19 | que en toda-las maneiras provou de a vencer; mais non | 7' 8 c |
| 20 | podo i acabar nada, ca oír nono quería. | 7' 7' B |
| | <i>Muit' é maior o ben-fazer...</i> | |
| Stanza V | | |
| 21 | Daquesto foi mui coitado o crérido', e per séu saber | 7' 8 c |
| 22 | fez ajuntar os diábolos e disse-lles: “Ide fazer | 7' 8 c |
| 23 | com' éu a donzêla aja lógu' esta noit' en méu poder; | 7' 8 c |
| 24 | senôn, en ãa redoma todos vos enserraría.” | 7' 7' B |
| | <i>Muit' é maior o ben-fazer...</i> | |
| Stanza VI | | |
| 25 | Daquelo que lles el disse ouvéron todos gran pavor, | 7' 8 c |

26 e foron aa donzéla | e andaron-ll' a derredor; 7' | 8 c
27 mais nada non adobaron, | ca a Madre do Salvador 7' | 8 c
28 a guardava en tal guisa | que ren non ll' empeecía. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza VII

29 Quand' entenderon aquesto, | lóg' ao crérgo sen al 7' | 8 c
30 se tornaron, e el disse: | “Como vos vai?” Disséron: “Mal; 7' | 8 c
31 ca tan muito é guardada | da Virgen Madr' esperital, 7' | 8 c
32 que o que a enganasse | mui mais ca nós sabería.” 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza VIII

33 O crérig' outra vegada | de tal guisa os conjurou 7' | 8 c
34 que ar tornaron a ela, | e un deles tan muit' andou 7' | 8 c
35 que a oraçôn da Virgen | lle fezo que se ll' obridou; 7' | 8 c
36 e ao crérgo vëo | o démo con alegría, 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza IX

37 Dizend': “O que nos mandastes | mui ben o per recadei éu, 7' | 8 c
38 e oi mais de a averdes | tenno que non será mui gréu.” 7' | 8 c
39 E o crérgo ll' ar disse: | “Tórna-t' alá, amigo méu, 7' | 8 c
40 e fais-me como a aja, | senôn, lógo morrería.” 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza X

41 E o démo tornou tóste | e feze-a lógu' enfermar, 7' | 8 c
42 e ena enfermidade | fez-la en tal guisa maiar 7' | 8 c
43 que séu padre e sa madre | a querían porên matar; 7' | 8 c
44 mai-lo crérgo das mãos | muit' aginna lla tollía. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XI

45 E entôn atán fremoso | o crérgo lle pareceu 7' | 8 c
46 que a poucas d' amor dele | lógo se non ensandeceu, 7' | 8 c
47 ca o démo, de mal chëo, | en tal guisa a encendeu 7' | 8 c
48 que diss' entôn a séu padre | que lógo se casaría 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XII

49 Con aquel crérgu'. E disse | a sa madre que manamán 7' | 8 c
50 por el lógo enviásse | e chamassen un capelán 7' | 8 c
51 que lles as juras fezésse; | senôn, soubéssen ben de pran 7' | 8 c
52 que lógu' entôn con sas mãos | ant' eles se mataría. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XIII

- 53 Outro día de mannã | fezéron lógu' eles vñir 7' | 8 c
54 o crérigu'; e el de grado | vñeo i e foi-lles pedir 7' | 8 c
55 sa filla por casamento, | e prometeu-lles sen falir 7' | 8 c
56 que lle daría en arras | gran riqueza que avía. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XIV

- 57 E disse: “Casemos lógo.” | Mas diss' o padre: “Non, mais cras 7' | 8 c
58 che darei onrradamente | mia filla, e tu seerás 7' | 8 c
59 come en logar de fillo; | e se eu morrer erdarás 7' | 8 c
60 mui grand' algo que eu tenno, | que gannei sen tricharía.” † 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XV

- 61 Os esposoiros juntados | foron lógo, com' apres' ei, 7' | 8 c
62 e outro día mannã | casaron; mais, que vos direi? 7' | 8 c
63 Porque pelo démo fora, | a Madre do muit' alto Rei 7' | 8 c
64 do Céu mui grorioso | lógo lle-lo desfazía. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XVI

- 65 E por partir este feito | oíd' agora o que fez: 7' | 8 c
66 O crérido que disséra | sempre sas óras, essa vez 7' | 8 c
67 obridou-xe-lle a nãa; | mais la Reínnna de gran prez 7' | 8 c
68 fezo que a sa eigreja | fosse, como ir soía. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XVII

- 69 E u estava rezando, | pareceu-ll' a Madre de Déus 7' | 8 c
70 e disse-ll': “Aquí que fazes? | ca ja tu non éras dos méus 7' | 8 c
71 vassalos nen de méu Fillo, | mais és dos ãemigos séus, 7' | 8 c
72 diabos, que che fezéron | começar est' arlotía 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XVIII

- 73 Que con esta mia criada | cuidas casar, pero me pes, 7' | 8 c
74 que ja sé eno taamo, | toda ben cobérta d' alfrês. 7' | 8 c
75 Esto non será dest' ano, | per bõa fé, nen deste mes; 7' | 8 c
76 mais leixa esta loucura | e tórna-t' a crezezía. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XIX

- 77 E eu farei ao bispo | que venna por ti lóg' acá, 7' | 8 c

78 e di-ll' esto que che dixe, | e el ben te consellará 7' | 8 c
79 como non pérças ta alma; | e senôn, Déus se vingará 7' | 8 c
80 de ti por quanto quisische | do démo sa companía.” 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XX

81 Foi-s' entôn a Virgen santa | aa donzéla, alí u 7' | 8 c
82 dormía, e disse: “Maa, | com' ousas aquí dormir tu 7' | 8 c
83 que és en poder do démo, | e mi e méu Fillo Jesús 7' | 8 c
84 te 'scaecemos mui tóste, | louca, maa e sandía?” †. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XXI

85 A donzéla disse lógo: | “Sennor, o que vos aprouguér 7' | 8 c
86 farei mui de bõa mente; | mais este, de que soon mollér, 7' | 8 c
87 com' o leixarei?” (diss' ela). | Diss' a Virgen: “A-che mestér 7' | 8 c
88 que o leixes e te vaas | meter en ùa mongía.” 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XXII

89 A novia s' espertou lógo | chorando, e esto que viu 7' | 8 c
90 diss' ao padr' e à madre; | des i mercee lles pediu 7' | 8 c
91 que lógu' en un mõeiteiro | a metessen, per com' oiú 7' | 8 c
92 dizer aa Virgen santa, | que casar non lle prazía. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XXIII

93 E o bispo chegou lógo, | e disse-lle o novio: “Fól † 7' | 8 c
94 soon de que casar quige, | mai-lo démo, que sempre sól 7' | 8 c
95 fazer mal aos que ama, | m' enganou; e porên mia pról 7' | 8 c
96 é que lógo monge seja | en algũa abadía.” 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...

Stanza XXIV

97 Desta guisa acordados | foron os novios, como diz 7' | 8 c
98 o escrito; e o bispo, | que nom' avía Don Fiíz, 7' | 8 c
99 ambos los meteu en orden | por prazer da Emperatriz 7' | 8 c
100 do Céu mui groriosa, | e foron i todavía. 7' | 7' B

Muit' é maior o ben-fazer...¹⁰

¹⁰ Versos da Cantiga 125, disponível em <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/125/40>, acesso em 10/06/2018

10.3 ILUMINURAS DA CANTIGA 125



