

AFONSO X

PERMANÊNCIA E ITINERÂNCIA

Valéria Gil Condé
Beatriz Daruj Gil
Elis de Almeida Cardoso Caretta
Vagner Camilo
Silvio de Almeida Toledo Neto
(Organizadores)



Afonso X, Cantigas de Santa María (Códice Rico, RBME). S. XIII

AFONSO X
PERMANÊNCIA E ITINERÂNCIA



REITOR

Carlos Gilberto Carlotti Junior

VICE-REITORA

Maria Arminda do Nascimento Arruda



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR

Adrián Pablo Fanjul

VICE-DIRETORA

Silvana de Souza Nascimento

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Prof. Dr. Ricardo da Cunha Lima

Vice-Chefe: Prof^a Dr^a Paola Poma

COMISSÃO ORGANIZADORA

Valéria Gil Condé

Beatriz Daruj Gil

Elis de Almeida Cardoso Caretta

Vagner Camilo

Silvio de Almeida Toledo Neto

COMISSÃO CIENTÍFICA

Aderlande Pereira Ferraz (UFMG)

Ana Alicia Manso Flores(UEX-Espanha)

Hélcio Batista Pereira (UEL)

Marcelo Módolo (USP)

Mariângela de Araújo (USP)

Martin Becker (UC-Alemanha)

Pedro da Silva de Melo (UFAC)

DOI: 10.11606/9788575065532

Valéria Gil Condé
Beatriz Daruj Gil
Elis de Almeida Cardoso Caretta
Vagner Camilo
Silvio de Almeida Toledo Neto
(*Organizadores*)

AFONSO X

PERMANÊNCIA E ITINERÂNCIA



fflch

São Paulo, 2025

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

A257 Afonso X [recurso eletrônico]: permanência e itinerância / Organizadores: Valéria Gil Condé, Beatriz Daruj Gil, Elis de Almeida Cardoso Caretta, Vagner Camilo, Sílvio de Almeida Toledo Neto. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2025.
9.500 Kb ; PDF.

Vários autores.

ISBN 978-85-7506-553-2
DOI 10.11606/9788575065532

1. Literatura medieval — Península Ibérica. 2. Cantigas de Santa Maria. 3. Lírica galego-portuguesa — Século XIII. 4. Mariologia. 5. Cultura ibérica medieval. I. Afonso X, Rei de Castela, 1221-1284 — História e legado. II. Condé, Valéria Gil. III. Gil, Beatriz Daruj. IV. Caretta, Elis de Almeida Cardoso. V. Camilo, Vagner. VI. Toledo Neto, Sílvio de Almeida.

CDD 869.899461



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a *Licença Creativa Commons* indicada.

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores, que também se responsabilizam pelas imagens utilizadas

CAPA, PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Capa: Afonso X, Cantigas de Santa María (Códice Rico, RBME). S. XIII

Projeto Gráfico

Diagramação

REVISÃO TÉCNICA

Valéria Gil Condé

Beatriz Daruj Gil

Dedicatória

Este livro é dedicado a Hugo Domínguez Silva.

Hugo partiu precocemente e deixou no capítulo que escreveu para esta obra a lembrança de sua jovem história de vida. Interessado por línguas românicas, graduou-se em Letras - Galego e Português, na Universidade de Vigo, Espanha, seguindo seus estudos de pós-graduação em língua espanhola, Universidade Fabio de Olavide, Espanha, e em língua italiana, na Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Itália.

Ao término dos estudos, foi professor leitor de língua e cultura galega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), época em que colaborou com a organização da exposição Afonso X e Galícia, realizada na Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP), e do Colóquio que a acompanhou e que resultou na produção desta obra.

No capítulo de sua autoria, aqui publicado, Hugo demonstra seu interesse pelos aspectos morfológicos da língua, observando suas alterações derivacionais e comparando o estado do vocabulário do galego contemporâneo e do português.

Foi muito querido pelos alunos e colegas do curso de Letras da USP no breve período em que passou por aqui. Suas aulas memoráveis, no relato dos alunos, indicavam a vocação de um jovem professor.



Sumário

Afonso X: Permanência e Itinerância	9
<i>Valéria Gil Condé e Beatriz Daruj Gil</i>	
As Cantigas de Santa Maria: <i>corpus</i> representativo dos estudos lexicais do período medieval	17
<i>Valéria Gil Condé</i>	
A derivação sufixal: do galego-português medieval ao galego atual	27
<i>Hugo Domínguez Silva</i>	
Escolhas lexicais e representação do pensamento medieval nas Cantigas de Santa Maria	45
<i>Elis de Almeida Cardoso Caretta</i>	
Uma leitura sincrônica: um novel(h)o de poesias	61
<i>Alessandra Ferreira Ignez</i>	
Da Reconquista à Conquista: uma leitura indianista da mariolatria alfonsina	87
<i>Vagner Camilo</i>	
A lírica espanhola de tipo popular revisitada pelo século XX	109
<i>Margareth Santos</i>	

“Una virgen guerrera”: ressonâncias das cantigas de Santa María del Puerto em um poema de Rafael Alberti	125
<i>Mayra Moreyra Carvalho</i>	
Os cancioneros da Biblioteca Oliveira Lima: uma recepção brasileira da poesia trovadoresca	143
<i>Ricardo Souza de Carvalho</i>	
La frontera en las <i>Cantigas de Santa María</i>: Extremadura y Portugal	157
<i>Juan María Carrasco González</i>	
O <i>Lapidario</i>, Afonso X: questões culturais e linguísticas	177
<i>Ignacio Vázquez Diéguez</i>	
<i>Livro de Vita Christi</i>: tradição e transmissão do texto português	195
<i>Sílvia de Almeida Toledo Neto</i>	
Como quen a seu amigo jurado, bevendo con el o foi matar: a “amizade jurada” na lírica galego-portuguesa	209
<i>Yara Frateschi Vieira</i>	
<i>Pensamiento es cuydado</i>: o rigor de Afonso X no controle do poder e dos grandes homens	225
<i>Lênia Márcia Mongelli</i>	
Or organizadores	241
Os autores	243

Afonso X: permanência e itinerância

Valéria Gil Condé

Beatriz Daruj Gil

Em 2021, comemorou-se o oitocentésimo aniversário do nascimento de Afonso X, o Sábio – figura incontornável da história ibérica e um dos mais ambiciosos articuladores culturais da Idade Média. Rei de Castela, Leão e Galícia entre 1252 e 1284, Afonso não se contentou em apenas reinar: ele projetou, com audácia e rigor, uma nova forma de governar pelo conhecimento. Por ocasião dessa efeméride, o Consello da Cultura Galega apresentou a exposição *Afonso X e Galicia*, sob a curadoria do professor Antoni Rossell, que propôs não um monumento hagiográfico, mas uma leitura objetiva e múltipla da vida e do legado afonsino. Documentos, testemunhos arqueológicos, obras literárias e musicais compuseram uma verdadeira peregrinação pelas trilhas deixadas por Afonso em solo hispânico. Para contribuir com a ‘peregrinação’ de Afonso X, organizamos um Colóquio na Universidade de São Paulo, intitulado “Afonso X: permanência e itinerância”, com o objetivo de estabelecer um diálogo entre os estudos medievais e os desdobramentos atualizados do legado afonsino, realizado por pesquisadores de diversas instituições do Brasil, da Espanha e de Portugal.

Afonso X é uma chave de acesso não apenas à história do seu tempo, mas à própria ideia de “projeto cultural” no Medievo. Se é possível falar de um rei que soube transformar o poder em plataforma intelectual, é necessário recorrer a ele. Filho de Fernando III de Castela e de Beatriz da Suábia, Afonso X herdou não apenas um trono, mas também uma linhagem e um imaginário. Representa a voz de uma cristandade europeia que, a partir do século XII, passa a forjar uma ideologia de supremacia moral, divina e, sobretudo, de saber. No entanto, reduzir as suas realizações ao espírito de uma época ou às expectativas do chamado “Renascimento do século XII” seria

diminuir a originalidade de seu gênio. Afonso X foi mais do que um rei culto: foi um criador de mundos. Sua personalidade inventiva e sua vontade de fixar a memória em obras – sejam elas jurídicas, científicas, musicais ou poéticas – delinearam um reino mais amplo que o de suas fronteiras geográficas: o reino do intelecto. Entre seus feitos, destaca-se o projeto linguístico que revolucionou a cultura ibérica: a escolha deliberada de empregar a língua romance – o castelhano nascente – como veículo do saber antes restrito ao latim e ao árabe. Foi nesse gesto que se inaugurou uma nova ordem simbólica: ao traduzir tratados de ciência, astrologia, medicina e filosofia para essa língua, o rei contribuiu para fundar uma consciência nacional. Não por acaso, o castelhano foi elevado à língua oficial do reino, embora o latim ainda dominasse as comunicações internacionais. A pluralidade linguística da Península Ibérica, com o galego, o basco, o astur-leonês e o árabe em circulação, exigia decisões estratégicas. Entretanto, Afonso X não apenas escolheu o espanhol para a administração, mas preservou o galego como língua de sua poesia. A escolha é significativa: se a língua do poder era o castelhano, a língua dos sentimentos e da arte era o galego, língua da lírica trovadoresca que unia galegos, portugueses, leoneses e castelhanos em torno de uma tradição comum. O projeto afonsino estendeu-se ainda à Bíblia: sua tradução para o espanhol foi um gesto político e pedagógico. Ao permitir que clérigos sem formação em latim pudessem acessar as escrituras, o rei democratizava, em certa medida, o conhecimento religioso. Ao mesmo tempo, contribuía para enfraquecer a centralidade da Igreja em Roma, fortalecendo o poder régio local. A disputa com o papado pela investidura imperial – desejo frustrado de se tornar imperador do Sacro Império Romano-Germânico – revela o tamanho de sua ambição. Se os seus contemporâneos o viram como um rei fracassado, os séculos posteriores souberam reabilitá-lo como um visionário. Por isso, o colóquio que acompanha a exposição buscou estabelecer um diálogo entre os estudos medievais e os desdobramentos atuais e do legado afonsino, pois, em última instância, entender Afonso X é também refletir sobre a própria ideia de cultura e de política do saber.

Hoje, ao revisitarmos as suas obras, não apenas o lemos: somos por ele lidos. Afonso X continua a nos interpelar, desafiando-nos a refletir sobre os estudos linguísticos e literários que escolhemos valorizar e aprofundar neste colóquio, que reuniu um grupo de investigadores que abordou temas que favoreceram a troca de ideias e informações entre áreas interdisciplinares. Os resultados deste prolífico evento encontram-se publicados neste livro, organizados em capítulos que são explicados a seguir.

Tomando como base o *corpus* das Cantigas de Santa Maria, Valéria Gil Condé, em *As Cantigas de Santa Maria: corpus representativo dos estudos lexicais do período medieval*, discute o vocabulário das línguas românicas que possui sua origem fundamental no léxico latino, especialmente no latim popular, constituindo um elemento essencial para a intercompreensão entre essas línguas que compartilham uma origem em comum. O que se denomina léxico patrimonial refere-se ao conjunto de palavras que evoluíram diretamente do latim falado, tendo sofrido transformações fonéticas e morfológicas específicas, conforme as particularidades das regiões romanizadas.

A autora observa que a ampliação do vocabulário ocorre também por meio do contato intercultural e da incorporação de palavras provenientes de textos cultos, sobretudo religiosos e jurídicos, cujas traduções e adaptações ao longo da Idade Média exerceram grande influência sobre as línguas românicas em formação, fenômeno observado nas *Cantigas de Santa Maria* Acrescenta, em síntese, que os processos gerais de desenvolvimento das línguas românicas são caracterizados pela introdução de novos termos por meio do contato com culturas não românicas, pela alteração semântica de vocábulos latinos, pela substituição de palavras eruditas por variantes populares e pela criação de neologismos via processos morfológicos internos, como a derivação e a composição.

No *corpus* das *Cantigas de Santa Maria*, objeto de análise do estudo, verifica-se que o léxico galego medieval foi significativamente ampliado, refletindo as necessidades do pensamento e da cultura da época, tendo as *Cantigas* se transformado em um testemunho privilegiado da sua riqueza lexical.

Hugo Domínguez Silva, em “Derivação sufixal: do galego-português medieval ao galego atual”, por meio da derivação sufixal, discute o sistema linguístico galego-português, fruto de inovações fonéticas ocorridas na Alta Idade Média, que conferiram à língua uma grande flexibilidade e musicalidade, especialmente adequada para a lírica medieval. Com o tempo, muitos sufixos e terminações passaram por simplificações, processo que se acentuou a partir do século XV, resultando em variações entre o galego, o português europeu e o português brasileiro contemporâneos. A escolha e o uso dos sufixos também mudaram ao longo dos séculos, como exemplificam formas medievais como “brandeza” (brandura) e “iguança” (igualdade), o que demonstra que o sistema sufixal revela-se instável e em constante transformação, adaptando-se às necessidades históricas e culturais das diferentes épocas. Em linhas gerais, discute quais são alguns dos sufixos presentes na Idade Média e o seu resul-

tado no galego contemporâneo, focando nas suas especificidades e na comparação com o português. Para isso o autor recorre à situação das Cantigas de Santa María, um vasto repertório de poemas com uma musicalidade intrincada e complexa e nos quais se encontram muitos finais que nos dão pistas sobre o estado do vocabulário galego-português na época em que foram compostos.

Essa comparação do galego-português com o português e o galego contemporâneos ajuda-nos também a discernir com maior clareza os caminhos que cada variedade percorreu separadamente, escolhas que dependem de fatores internos e externos e que podem ou não coincidir com os fenômenos fonéticos, morfológicos e ortográficos que ocorreram ao longo da história do macrossistema linguístico galego-português.

Para conhecer como a Virgem Maria é caracterizada do ponto de vista do pensamento medieval, Elis de Almeida Cardoso Caretta, no capítulo *Escolhas lexicais e representação do pensamento medieval nas Cantigas de Santa Maria*, organiza campos léxico-semânticos relacionados à afetividade, em cantigas de louvor de Afonso X, como método de análise das escolhas lexicais do Rei Sábio na construção de sua visão sobre a Virgem.

Depois de apresentar uma reflexão sobre o amor nas Cantigas de Santa Maria e de desenvolver aspectos teóricos sobre escolhas lexicais e campos léxico-semânticos, a autora determina e analisa cinco campos que se destacam no corpus estudado, a saber: o feminino, a pureza, a bondade, a beleza e o brilho. Finalmente, conclui observando o relevante papel da metodologia dos campos como forma de revelar o dinamismo do pensamento humano, além dos posicionamentos em relação aos sentimentos e a temas existencialistas.

No capítulo *Uma leitura sincrônica: um novel(h)o de poesias*, Alessandra Ferreira Ignez analisa a reverberação do trovar galego-português na poesia concreta brasileira, em produções e traduções de cantigas feitas por Haroldo de Campos e Augusto de Campos.

Ao apresentar os pontos de intersecção entre as concepções concretas e afonsinas, a autora observa o mesmo tipo de trabalho de lapidação da palavra nos propósitos da poesia galego-portuguesa e no trabalho dos irmãos Campos. Analisa, portanto, com foco nas escolhas lexicais, as aproximações entre as obras, buscando mostrar os efeitos de sentido e expressividade que adquirem nos diferentes contextos.

Em *Da Reconquista à Conquista: uma leitura indianista da mariolatria alfonsina*, Wagner Camilo trata da interlocução do poeta romântico indianista Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) com a poesia devocional ibérica e a tradição mariolátrica. Tendo como eixo o poema *O Canto do índio*, de autoria do poeta maranhense, o autor nos mostra a aproximação do indígena concebido por Gonçalves Dias ao cavaleiro medieval e aos valores da ética cortês. Explora o diálogo do poeta maranhense com o cancionero galaico-português, revelando a releitura poética de Gonçalves Dias das cantigas de Santa Maria do legado alfonsino, destacando, ao final, o objetivo do poeta de denunciar o processo de dominação da colonização portuguesa.

Margareth Santos analisa, em *A lírica espanhola do tipo popular revisitada pelo século XX*, a apropriação e reformulação da lírica espanhola tradicional e de tipo popular pelo escritor catalão José Agustín Goytisolo (1928-1999), no século XX. Depois de contextualizar essa poética de tipo popular espanhola como uma inovação literária em relação à poesia provençal tradicional, a autora se dedica à sua retomada e revalorização, no século XX, na obra *Los pasos del cazador* (1980), de Goytisolo.

Ao detalhar os núcleos temáticos da obra, Santos demonstra como o poeta mistura elementos da lírica tradicional e da popular e como recupera símbolos medievais das canções populares, incorporando novos recursos de estilo em um movimento de valorização e permanência dessa poética na literatura espanhola contemporânea.

Um estudo sobre a relação entre Rafael Alberti, poeta espanhol da chamada “Generación de 27”, e a herança poética alfonsina é o objeto de análise de Mayra Moreyra Carvalho, no capítulo intitulado “*Uma virgen guerrera*”: ressonâncias das cantigas de Santa María del Puerto em um poema de Rafael Alberti.

A autora busca compreender como as composições marianas de Afonso X aparecem na obra do poeta espanhol, observando alguns de seus escritos e, principalmente, o poema “La Virgen de los Milagros”. Verifica particularmente a relação das Cantigas de Santa Maria del Puerto, de Afonso X, com o trabalho de Alberti, considerando que tratam da cidade natal do poeta – El Puerto de Santa María. Explora o imaginário tradicional que constitui a história e a memória da cidade desde a sua fundação por Afonso X, em 1281, que está registrado nas cantigas consagradas a Nuestra Señora del Puerto, e que marca a aparição da padroeira nos versos de Alberti.

Em *Os cancioneros da Biblioteca Oliveira Lima: uma recepção brasileira da poesia trovadoresca*, Ricardo Souza de Carvalho relata o importante trabalho de Caetano Lopes de Moura e Francisco Adolfo de Varnhagen, dois autores e com-

piladores brasileiros que organizaram obras da lírica medieval galego-portuguesa e publicaram-nas em livros que, posteriormente, se tornaram parte da biblioteca do historiador e colecionador Oliveira Lima, marcando uma primeira recepção brasileira da poesia trovadoresca.

Carvalho ressalta o decisivo trabalho desses autores, remontando a edição de obras relevantes da poesia trovadoresca, assim como o percurso de Oliveira Lima na divulgação e nos estudos da poesia medieval galego-portuguesa, detalhando a trajetória dos três, percorrida entre Brasil, Europa e EUA, em uma época em que se despertam interesses pela conservação e publicação dos cancioneiros.

Juan Carrasco, em *La frontera en las Cantigas de Santa María: Extremadura y Portugal*, ressalta o papel fundamental que Afonso X teve na criação das *Cantigas de Santa Maria*, não apenas como possível autor de algumas composições, mas também como diretor do projeto: escolheu os conteúdos, supervisionou a poesia, a música e as iluminuras, além de controlar detalhes dos manuscritos. Seu envolvimento foi tanto pessoal quanto político, refletindo experiências próprias, doenças e decisões de governo, especialmente relacionadas à fronteira sudoeste entre Castela e Portugal. As cantigas dedicadas a santuários como Tentudía e Terena revelam seus interesses estratégicos e devocionais. Os milagres narrados possivelmente se baseiam em fontes anteriores ou em compilações que o rei mandou reunir, predominando relatos de curas e de salvação em situações perigosas, sendo mais evidente sua ligação direta com o santuário de Tentudía.

Em *O Lapidario, Afonso X: questões culturais e linguísticas*, José Ignacio Vazquez inscreve Afonso X na historiografia linguística e literária da Península Ibérica, destacando-o por ser pioneiro no uso do romance escrito e na prosa literária, além de demonstrar uma profunda reverência pela palavra escrita e um elevado senso de consciência histórica, como evidenciado na sua obra *Estoria de Espanna*. A perenidade da produção afonsina pode ser vista tanto pela relevância variável de seus conteúdos ao longo dos séculos – por exemplo, a astrologia hoje é obsoleta cientificamente, mas ainda relevante linguisticamente – quanto pelo interesse crítico contínuo que mantém sua obra viva. O texto destaca o *Lapidario*, obra em castelhano que revela aspectos do pensamento científico de Afonso X, analisando-a sob quatro focos: o contexto da obra relacionado à Escola de Tradutores de Toledo, a astrologia, o próprio *Lapidario* e questões linguísticas associadas.

Em *Livro de Vita Christi*: tradição e transmissão do texto português, com base nos pressupostos da Crítica Textual Tradicional, o estudo de Silvio de Almeida Toledo Neto propõe uma análise minuciosa da primeira parte da obra *Livro de Vita Christi: tradição e transmissão do texto português*, visando reconstruir sua história textual. Para isso, foram seguidas as etapas clássicas do método: inicialmente, procedeu-se à localização e descrição codicológica dos testemunhos mais antigos atualmente disponíveis; em seguida, realizou-se a colação sistemática entre esses testemunhos, buscando identificar variações textuais significativas. A partir das lições variantes selecionadas, investigaram-se as relações de dependência e filiação entre os diferentes testemunhos, o que permitiu estabelecer hipóteses sobre o processo de transmissão do texto. Por fim, propõe-se uma reconstrução crítica do percurso de circulação da obra, culminando na elaboração de um *stemma codicum* (árvore genealógica dos manuscritos), centrado na tradição em língua portuguesa. Esta abordagem permite compreender melhor as transformações textuais e os contextos históricos que marcaram a recepção e a difusão do *Livro da Vida de Cristo* ao longo do tempo.

Yara Frateschi Vieira, em seu artigo intitulado *Como quen a seu amigo jurado, bevendo com el o foi matar: a ‘amizade jurada’ na lírica galego-portuguesa*, nos convida a analisar duas cantigas satíricas compostas por Afonso X contra o segrel Pero da Ponte, nas quais o acusa de crimes graves – como o assassinato de Afonso Eanes do Coton e a apropriação de suas cantigas – e de adotar um estilo de trovar impiedoso, influenciado pelo demônio e por Bernal de Bonaval, em oposição ao modelo provençal. Um dos focos analíticos do artigo analisado pela autora é a expressão “amigo jurado”, presente em um dos poemas, cuja singularidade na lírica galego-portuguesa e caráter jurídico sugerem uma crítica ancorada nas preocupações legais do monarca. Embora o tom das cantigas pareça suavizar-se com a revelação jocosa de que o verdadeiro “pecado” de Pero seria sua fraqueza pelo vinho de Vila Real, a presença de termos jurídicos funciona como uma marca autoral de Afonso X. Esta linguagem jurídica, inserida num contexto literário satírico, remete tanto à tradição cultural ibérica quanto às ambições políticas e legais do rei, especialmente no âmbito de sua atuação como legislador e aspirante ao trono do Sacro Império Romano-Germânico.

Em *Pensamiento es cuydado: o rigo de Afonso X no controle do poder e dos grandes homens*, Lênia Márcia Mongelli discute a expressão ‘pensamiento es cuydado’ que se encontra na obra jurídica *Las Siete Partidas*, redigida sob o patrocínio de Afonso X, o Sábio (1221/r.1252–1284), e que aparece de forma afirmativa e conceitual no

Título III da Segunda Partida, que compreende as Leis 1 a 5, nas quais se delineiam os deveres fundamentais de um rei, tanto em relação a si próprio quanto em relação àqueles que vivem sob sua autoridade. A obra como um todo configura-se como um dos mais respeitados, abrangentes e duradouros códigos legais da Idade Média, tendo influenciado profundamente o pensamento jurídico ibérico e, por extensão, latino-americano. No contexto específico da expressão escolhida, os termos *pensamiento* e *cuydado* são carregados de significados múltiplos e complexos. Suas interpretações vão além da simples tradução literal como “pensamento” e “cuidado”; eles se entrelaçam com noções medievais sobre ética, governança, espiritualidade e responsabilidade real. Sob esta perspectiva, o pensamento do rei não é mero exercício intelectual, mas está intrinsicamente ligado ao cuidado – com o bem comum, com a justiça, com a própria alma e com a manutenção da ordem divina e social. Essas camadas de sentido revelam o modo como Afonso X concebia o papel régio: como um ofício guiado por reflexão constante e por um zelo contínuo pelo outro. É justamente por esta articulação entre saber, dever e autoridade moral que D. Afonso foi consagrado na tradição histórica e intelectual como o “Rei Sábio”, não apenas por suas iniciativas culturais e legislativas, mas também pela visão elevada e complexa que tinha da função régia.

As Cantigas de Santa Maria: *corpus* representativo dos estudos lexicais do período medieval

Valéria Gil Condé

Introdução

O acervo de palavras das línguas românicas procede basicamente do léxico latino e se mostra fundamental para a intercompreensão entre essas línguas que partilham a mesma origem, pois permite compreender a evolução do vocabulário e da gramática, cujas palavras podem ser oriundas do latim popular, performando mudanças fonéticas peculiares a cada região romanizada: são as que compõem o léxico patrimonial. Por outro lado, o acervo se amplia por palavras calcadas diretamente de textos, por exemplo, religiosos e jurídicos. Vejam-se em:

- (1) CSM, nº 127, verso 69: “de çera, fez-llo dar logo, chorando con **devoçon**”
- (2) CSM, nº 80, verso 2: “porque avia en si piadade e fazia **caridade** aos pobres”
- (3) CSM, nº 84, verso 26: “aos santos fezeron **oraçon**”
- (4) CSM, nº 117, verso 43: “Jhesu-Cristo, que v~eo en ela **encarnar**”
- (5) CSM, nº 25, verso 14: “ela é lume dos **confessores**”
- (6) CSM, nº 28, verso 7: foi ao **demo** per saber”¹
- (7) CSM, nº 122, verso 48: “e fez contra o **notario** que el Rey cara sannuda”
- (8) CSM, nº 165, nº 23: “e b~eeyta a culpa de que fust’ **acusada**”
- (9) CSM, nº 165, verso 24: “onde ficaste **quita** e santa e salvada”

¹ Todas as concordâncias que se encontram neste artigo foram retiradas do corpus das Cantigas de Santa Maria da página do Grupo de Morfologia Histórica do Português. Acesso em 15/01/2023. In: www.gmhp.usp.br

A ampliação se dá também devido ao contato cultural com outras línguas romances ou com outras culturas, pois, como em outros aspectos da história, os estudos do léxico abrangem o conhecimento da comunidade de uma determinada língua, que por sua vez, deve se adaptar às mudanças sociais. Ela espelha as adversidades políticas, econômicas e culturais ocorridas na sociedade. Neste aspecto, a ampliação do léxico da língua galega medieval corresponde à demanda da expressão oral e culta e se encontra em consonância com o padrão de criação das línguas de origem românica, cujas modificações vão ao encontro da realidade que se apresenta, a saber, léxico formado por novas palavras tomadas pelo contato com outras culturas de línguas não românicas; palavras existentes no latim, cujo conteúdo semântico sofreram modificações; abandono de palavras de origem culta, privilegiando a popular; criação de novas palavras a partir do material lexical existente, a saber pelo processo de derivação e composição². Não é demais lembrar que, se uma palavra deixar de representar a realidade, será obliterada e cairá em desuso. Sem a pretensão de exaurir o estudo da criação lexical do *corpus* das Cantigas de Santa Maria, pretendemos demonstrar que a ampliação do léxico medieval da língua galega reflete as exigências do pensamento e da cultura deste período, assim como fornecerá às línguas originárias do galego um amplo acervo lexical. À época, a Galícia, desde o século IX, com a descoberta do sepulcro do Santiago Apóstolo, converteu-se em um centro importante de cultura religiosa do ocidente medieval. Assim, no período que nos ocupa - o medieval - o estudo do *corpus* das Cantigas de Santa Maria deixa-nos entrever que o acervo das palavras em galego foi ampliado e se constitui por palavras herdadas do latim popular (as chamadas palavras patrimoniais), por exemplo, **cavalo** (animal de carga, de trabalho, mais popular no latim clássico) (CSM, nº213, verso 81: “demais en un gran barranco caeu con el o **cavalo**”) em vez da culta, *equus*; casa (popular) em vez de domus (CSM nº 134, verso 28: “a ssa **casa** o levasse, e especias e cominnos”). Por empréstimos léxicos de outras culturas, por exemplo, do árabe: alcaide (CSM, nº16, verso 23: “mas o **alcaide** da nave fez aos outros oyr”); almogavares (CSM, nº119, verso 1: “como -uus **almogavares**, que senpre entravan a terra de mouros”); **aldeia** (CSM, nº49, verso 8: “en un’ aldea que nome á Ribela, u soya”; **maravedis** (CSM,

² Nesse trabalho, não realizaremos um estudo sobre a formação de palavras por sufixação ou composição, entretanto há ocorrências, como em: CSM, nº 119, verso 17: “ca sempre eram **descubertos** e muy mal **desbaratado**”; CSM, nº 205, verso 20: “e era y Don Affonso Telez, **ric-ome** preçado”.

nº 66, verso 18: “en un’ aldea que nome á Ribela, u soya”). Empréstimos de outras línguas românicas também se encontram representados, como do provençal, em:

- (1) CSM, nº 22, verso 18: “ca de tod’ outra **vianda** eles non t-iiian ren”
- (2) CSM, nº 51, verso 32: “esta omagen un dia viu-a un **herege fol**”
- (3) CSM, nº 57, verso 5: “ca muit’ é cousa sen guisa de fazeren **avolezas**”
- (4) CSM, nº 235, verso 62: “que xo entre ssi partissen; mas de fazer lles foi **greu**”

Entretanto, o mais produtivo e fecundo para a geração de novos elementos léxicos para as línguas românicas em geral e, para o nosso estudo, para as originárias do galego se deu a partir do processo de formação de palavras, de prefixos, sufixos ou da composição.

Do ponto de vista social, os agentes propulsores do pensamento e da cultura colaboraram para a impossibilidade de se isolar as línguas românicas uma das outras. Passemos a ressaltar alguns deles:

1. O projeto cultural de Afonso X

No século XIII, Afonso X promoveu um projeto linguístico ambicioso, pois escreveu em língua galega e espanhola, assim como traduziu para o espanhol temas que anteriormente se encontravam reservados às línguas latina e árabe, cujas línguas gozavam de maior prestígio cultural na Idade Média hispana. Além da sua produção literária, o monarca destacou-se pelo interesse em fornecer, por meio de fontes fidedignas, o legado de autores clássicos, gregos, latinos e árabes. Fernández-Ordoñez (2008) observa que o fato de Afonso X se identificar como promotor ou como autor das traduções e da sua escrita autoral se deva pela busca de um rigor filológico, pois sabemos que as produções de autores desse período têm como característica a sua não identificação. Tanto é que os historiadores e filólogos se debruçam, até os nossos dias, sobre as obras para tentar identificar a autoria de muitas das produções medievais. Entretanto, em todas as traduções realizadas no tempo de Afonso X, segundo Fernández-Ordoñez (2008), há um prólogo no qual o rei se identifica como promotor ou como autor e, não poucas vezes, até com a inclusão de datas. As obras de Afonso X serão as primeiras em língua romance nas quais o autor é o protagonista. Vejam por exemplo: “*nós, don Alfonso, fiziemos*”, “*yo, don Alfonso, fiz fazer*”

(Fernández-Ordoñez, 2008, p. 387). Cumpre relacionar que este projeto tradutório teve antecedentes. Trata-se de rei Fernando III (1150-1300), pai de Afonso X. Ao se traduzir para o latim os conhecimentos do mundo árabe, grego e hebreu vários intelectuais/tradutores provenientes da Europa se dirigiram para Toledo. É de se pensar o quanto este projeto cultural, do ponto de vista linguístico, produziu uma certa uniformização desses saberes entre os países que usufruíram destas traduções. Traduziam tratados de medicina, matemática, astronomia, filosofia. Neste aspecto, podemos afirmar que os países da Europa ocidental partilharam de uma unidade linguística ao usufruir de uma mesma terminologia empregada nas traduções. Daí, é possível entender a unidade cultural da România ocidental no período. Os tradutores eram provenientes da Itália, da Inglaterra, da Alemanha. Tal projeto transpunha a Península Ibérica e alcançava a Europa ocidental.

2. A Igreja medieval

Entre os séculos XI e XIII, a Igreja Católica assumiu um papel cada vez mais central e dominante na estrutura social e política da Europa Ocidental. Durante este período, o poder dos monarcas e reis locais passou a ser frequentemente limitado e influenciado pelo poder ecumênico da Igreja de Roma, que se consolidava como uma autoridade suprema não apenas no âmbito espiritual, mas também no campo político (Monteagudo, 1999, p. 98). Este protagonismo e influência da Igreja estenderam-se para além da esfera religiosa, afetando diretamente aspectos culturais e linguísticos das sociedades europeias da época. A forte presença da Igreja contribuiu para uma uniformidade sociocultural significativa nas línguas românicas da Europa Ocidental. A língua latina, adotada como idioma oficial e litúrgico da Igreja, tornou-se o principal instrumento de comunicação e ensino, funcionando como um elo que garantiu a continuidade da tradição da romanidade após a queda do Império Romano. No entanto, essa influência não se restringiu ao uso do latim litúrgico: o léxico e as estruturas linguísticas originadas ou utilizadas pela Igreja ultrapassaram as fronteiras do discurso religioso, sendo incorporadas de forma natural às línguas vernaculares, independentemente do seu significado originalmente cristão. Um exemplo claro dessa dinâmica é a palavra “parábola”. Este substantivo, proveniente do latim eclesiástico, ilustra como termos originalmente ligados ao contexto religioso passaram a fazer parte do vocabulário cotidiano das línguas românicas. No português e no galego,

por exemplo, “parábola” evoluiu para “palavra”, um termo que perdeu seu significado religioso original e passou a designar, genericamente, qualquer unidade linguística dotada de sentido. Tal evolução pode ser observada em textos antigos, como o citado em CSM, nº 202, verso 30: “e non avia palavra que y fizesse mellor”, demonstrando o uso cotidiano desse vocábulo no contexto da época. Como foi explicitado, o processo de formação de palavras teve papel crucial na ampliação do acervo lexical das línguas românicas durante a Idade Média. Este crescimento vocabular foi resultado tanto da adaptação e transformação do latim – em suas diferentes formas, como o latim popular, o eclesiástico e o literário – quanto do contato e intercâmbio linguístico entre as diversas línguas românicas. Esse processo de enriquecimento linguístico envolveu a criação de novos termos de diversos mecanismos morfológicos, entre eles o uso de sufixos, que foram fundamentais para a expansão e diversificação do vocabulário.

Para ilustrar a diversidade e a complexidade no desenvolvimento do léxico, destacam-se alguns sufixos que tiveram origens em outras variedades do latim, seja o latim falado popularmente, o latim utilizado nos textos eclesiásticos, o latim literário clássico, ou ainda como resultado de empréstimos e influências recíprocas entre as línguas românicas. Esses elementos morfológicos foram essenciais para a formação de palavras que hoje constituem a base dos vocabulários das línguas românicas modernas, refletindo a rica história cultural, social e religiosa que marcou a Europa medieval.

O sufixo *-itas*, *-itate(m)*, ainda que se registre no latim clássico, não foi muito produtivo no latim popular. Entretanto, foi de amplo uso no período do latim medieval e eclesiástico e é muito prolífico nas línguas românicas. Assim, do latim: *bonitate(m)* temos em francês: *bonté*; castelhano *bondad*; catalão e provençal *bontad*; italiano *bontà*. Vejam-se os exemplos colhidos nas Cantigas de Santa Maria:

- (5) CSM, nº 95, verso 30: “nas grandes **enfermidades**”
- (6) CSM, nº 95, verso 31: “guarda de fazer **maldades**”.
- (7) CSM, nº 33, verso 33: “con tas **bondades**”.
- (8) CSM, nº 168, verso 9: “a **piedade** de Deus quer negar.”
- (9) CSM, nº 213, versos 103-104: “pela as grand’ **omildade** nos deu pera o ceo ida e fez cobrar parayso, que é vida duradeira”.

Sobre o sufixo *-alis*, produtivo no latim literário, foi por meio do latim eclesiástico que se mostrou muito prolífico (Bassetto, 2010, p.179). Vejam-se em CSM,

nº 217, versos 6 e 7: “ca, par Deus, mui’t é ousado o que está en **mortal** pecad’ e se non repente d’ ir ant’ a **esperital**”.

Neste período, também podemos considerar os trovadores e jograis como importantes agentes propulsores da cultura medieval. Foram um importante elo de intercâmbio linguístico nas regiões da porção da Europa Ocidental. E é nesse contexto que se inserem as cantigas de Afonso X.

Ainda que não tenhamos o intuito de realizar um estudo comparativo entre as línguas românicas do ocidente europeu, podemos afirmar que a percepção de unidade românica que temos, ao analisar a derivação, também se dá por contato linguístico ou ainda por empréstimo. É o caso do sufixo -alia. Em geral, o sentido pejorativo triunfou no latim popular. De maior vitalidade na Gália e na Itália, devido ao contato, encontra-se vigente tanto em galego quanto em português modernos: CSM, nº 221, verso 45: “Ca dormir nunca podia nen comia **nemigalla**”.

O sufixo -itta/ -ittus é recorrente no período imperial. São muito produtivos na România Ocidental, com preponderância nas línguas italiana e francesa. Vejam-se em: CSM, nº 13, versos 36 e 17, respectivamente: “esta dona en **carreta** sse fez trager a Espanna”; des y en h-ua **carreta** a tragian, e proveito”.

O sufixo latino -(t)ivus ou -ius é preponderante em francês, retorromânico e em romeno. Ainda que se considere que encontramos com menos frequência nas outras línguas da România, ocorre na CSM, por exemplo, nº 241, verso 35: “muyt’ alt’ e muyt’ **esquivo**, u a dona morava”.

Como referido anteriormente, o contato linguístico entre as línguas românicas do Ocidente favoreceu o empréstimo de palavras ou de sufixos. O ponto de partida para o sufixo -age, originário de -atic se deu pela língua francesa. Sobre este sufixo, Tekavcic (1972, p.58) credita a sua origem ao francês, a partir do período medieval, penetrando nas outras línguas românicas ocidentais, como por exemplo, castelhana, portuguesa e galega e na época moderna ao romeno. A sua origem é latina, mas o étimo é francês. De origem popular, temos, por exemplo, em castelhano antigo -adgo, moderno -azgo, noviazgo, português antigo -ádego, fumádego (que significa imposto que se cobrava das casas onde se acendia fogo).

Exemplos de -age, -agen:

(19) CSM, nº 169, refrão: “quis de seu **linage** decer”

(20) CSM, nº 171, verso 27: “dos om-ees e **lenguages** falarán”.

(21) CSM, nº 215, verso 58: “e ar mandou a **omagen** logo levar a Gráada”.

O sufixo latino *-antia/ -entia* resultou na forma popular: *-ança / -ença* e na forma semierudita *-encia / -ancia*. Forma majoritariamente substantivos abstratos, a partir do particípio presente latino. Bassetto (2010, p. 176) nos informa que foi de largo uso tanto no latim popular quanto no latim medieval, o que confere a formação popular, proveniente do latim popular em *ança / -ença*, e no latim medieval em (*-encia, -ancia*), proveniente de forma semierudita. Encontramos somente a forma de origem popular **-ança** e **-ença** nas Cantigas de Santa Maria. É um sufixo muito produtivo nas línguas portuguesa e galega na atualidade, assim como nas demais línguas românicas do Ocidente. Seguem alguns exemplos:

- (22) CSM, nº 10, verso 12: “en firm’ **esperança** de nos fazer ben”;
- (23) CSM, nº 15, verso 15: “per **desobedeença**, todo nos fez aver”;
- (24) CSM, verso nº 30, verso 30: “ca pois eu a sa fegura vir, atal **creença** ei.”;
- (25) CSM, nº 245, verso 23: “avia gran **confiança** na Madre do Salvador”;
- (26) CSM, nº 253, verso 3: “que tragia en **p~eedença**”;
- (27) CSM, verso nº 255, refrão: “na **maladança**”;
- (15) CSM, nº 255, refrão: “noss’**ampanança**”.

O sufixo *-ura* surge em concorrência ao sufixo *-or* no período medieval. Segundo Maurer Jr (1959, p.264), o fato de ser concorrente confere a essa formação uma inovação própria do latim popular. Exemplo em:

- (16) CSM, nº 60, verso 31: “Quand’ esto viu a madre, ouv’ en tan gran **rancura**”.

Sobre o sufixo *-tor*, Bassetto (2010, p. 177) informa que já se encontrava nas inscrições de Pompeia; é popular e panromânico. A sonorização da surda intervocálica denuncia a fonação da România Ocidental. Exemplo: CSM, nº 201, verso 51: “non cates com’ eu sôo **pecador** e astrosa”

A respeito do sufixo *-oso, -osa*, Said Ali (2001) nos diz sobre a ‘imensa fecundidade’ desse sufixo na língua portuguesa moderna. É muito prolífico em galego moderno também. A maioria das ocorrências nas Cantigas ainda está vigente no português na atualidade:

- (28) CSM, nº 151, verso 63: Ben vennas, Mayo, alegr' e **fremoso**"
- (29) CSM, nº 151, verso 64: "porend' a Madre do Rey **grorioso**"
- (30) CSM, nº 151, verso 66: "om' e de falsso e de **mentiroso**"
- (31) CSM, nº 227, verso 40: "E el aquesto dizendo, pareceu-ll' a **Groriosa**"
- (32) CSM, nº 227, verso 41: "que alum-eou a carcer, tan muito v-eo **fremosa**"
- (33) CSM, verso 42: "e disse-ll': "Oý ta coita e non fui mui **vagarosa**"
- (34) CSM, nº 151, versos 64: "porend'a Madre do Rey grorioso"

Algumas palavras caíram em desuso, como em:

Nojoso/nojosa: repugnante. Derivado de *nojo*: *in odio*. Meyer Lübke (1992) cita que se trata da origem a partir de *inōdīāre*, proveniente da gramaticalização da perífrase '*in odio habere*'. Exemplo:

- (35) CSM, nº 151, verso 65: "roguemos que nos guarde do **nojoso** om'e de falsso e do mentiroso".

Lixoso: imundo, manchado (com sentido moral):

- (36) CSM, nº 219, versos 33-34: "tan grande, que a imagen do demo tal como pez fez tornar em h-uma ora mui feo e mui **lixoso**".

Em **astroso/astrosa** (sentido pejorativo). Do latim *astrōsu-*: que nasceu com 'má estrela. miserável, desgraçado, sem fortuna (sorte)'. Vejam-se as concordâncias:

- (37) CSM, nº 201, versos 55-56: "Ai groriosa, non cates com'eu são pecador e **astrosa**"
- (38) CSM, nº 108, versos 12-13 "vay-me logo prender aquel trobador **astroso** e busca fortes preções en que o metamos".
- (39) CSM, nº 18, verso 53: "a pesar do dem'**astroso** que é peor que golpello".
- Muito mais produtivo nas línguas da Península Ibérica do que em outras línguas românicas é o sufixo *-eza*, um abstrato adjetival, proveniente de *-itia*, com notável produtividade a partir de bases patrimoniais. Encontramos muitas ocorrências formadas pelo sufixo *-eza* nas Cantigas. Vejam-se algumas das concordâncias encontradas:
- (40) CSM, nº 146, verso 65: "pouco por gran **vileza** e vergonna non an".
- (41) CSM, nº 151, verso 19: "e nos roguemos a que á **nobrezas**".
- (42) CSM, nº 159, verso 29: "non catou **grandeza** nen quantidade".
- (43) CSM, nº 166, verso 17: "pois nossa **fraqueza** vee".
- (44) CSM, nº 167, verso 20: "di lle que sofriste com ele muitas **pobrezas**".

A influência do latim medieval na ampliação dos antigos sufixos foi outro fator de extrema relevância, pois muitos deles não participavam da língua oral. Ressaltem-se os exemplos a seguir, entre o sufixo latino *-ariu* que resultou no popular *-eiro* e no erudito *-ario*.

- (45) CSM, nº 138, verso 17: "e chegaram ao Porto mercores, **primeiro** dia"
- (46) CSM, nº 122, verso 48: "e fez contra o **notario** que el Rey cara sannuda"

Considerações finais

Afonso X participou de um dos fenômenos culturais mais importantes do período medieval, ao criar textos literários em galego e em castelhano. Além de textos literários, os textos jurídicos e notariais, entre os séculos XII e XIII, também foram privilegiados, colocando em destaque as línguas romances. Ainda que a língua castelhana tenha sido a privilegiada em seu reino, é surpreendente como a sua produção escrita em galego contribuiu para a incorporação de vários campos de saberes, como o léxico de caráter religioso, jurídico, filosófico, moral, científico, assim como consolidou empréstimos tomados de outras línguas românicas e árabes. Muito das escolhas linguísticas contribuíram para a futura normalização da escrita das línguas galega e portuguesa, assim como a sua internacionalização, frente a outras línguas do ocidente românico.

Perante os exemplos colhidos nas Cantigas de Santa Maria, a língua galega se encontra em consonância com as outras línguas romances. A ampliação do inventário linguístico se deu por empréstimos, por processos morfológicos e por ampliação por via erudita ou semierudita.

Do ponto de vista sociolinguístico, os agentes sociais citados promoveram o trânsito do léxico.

O *corpus* das Cantigas pode fornecer-nos importantes subsídios para o estudo da formação de palavras do período medieval. Entretanto, mergulhar no universo lexical das cantigas nos convida a ir além dos estudos históricos do período, pois nos faz pensar a respeito da evolução do vocabulário ao longo do tempo; demonstra que a variação linguística permeia a linguagem; com diferentes formas de expressão, variável e dinâmica. Reflete a língua em uso, que depende de fatores sociais, geográficos e culturais. Depreender e reconhecer as peculiaridades dos significados das palavras que subsistiram ou foram substituídas confere ao pesquisador interpretar textos antigos de forma mais precisa. Por fim, é perceptível que tanto os vocábulos como o processo de formação abordados neste estudo demonstraram que o galego e o português possuem origem em comum. No caso da formação de palavras a intercompreensão ultrapassa essa origem e partilha de línguas de origem latina.

Cumpramos ressaltar, entretanto, o que Maia (1986, p. 16-17) nos diz a respeito da tarefa do investigador que pretende realizar estudos linguísticos de épocas pretéritas, pois são muitas as variáveis que interferem e prejudicam a interpretação dos

textos antigos. E nos adverte que: *“a única atitude verdadeiramente perigosa é aquela que consiste em pedir a esses documentos mais do que eles podem dar: uma imagem fiel da língua falada nos locais onde foram redigidos”*.

Referências

BASSETTO, Bruno Fregni. **Elementos de Filologia Românica**. vol. 2. São Paulo, Edusp, 2010.

Grupo de Morfologia Histórica da USP (GMHP). **Corpus de Santa Maria**. Acesso em 15/01/ 2023. In: www.gmhp.usp.br

FERNÁNDEZ- ORDOÑEZ, Inés. Alfonso X El Sabio en la historia del español. In: CANO, Rafael.(org.). **Historia del español**. 2008, Ariel, p. 381-415.

LEVY, Emil. **Petit dictionaire provençal-français**. 5.ed. Heidelberg, Carl Winter- Universitätsverlag, 1976.

MAIA, Clarinda de Azevedo. **História do galego-português**. Lisboa, Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnologia, 1986.

MAURER JR., Theodoro Henrique. **Gramática do latim vulgar**. Rio de Janeiro, Livreria Acadêmica, 1959.

METTMANN, Walter. (ed). **Cantigas de Santa Maria**. Coimbra, por ordem da Universidade de Coimbra, 1952-1972.

MEYER LÜBKE. Wilhelm. **Romanisches Etymologisches Wörterburg**. Heidelberg, Carl Winter UniversitätsVerlag, 1992.

TECAVČIĆ, Pavao. **Grammatica storica dell’italiano. Lessico**. vol III. Bologna, Società editrice il Mulino, 1972.

A derivação sufixal: do galego-português medieval ao galego atual

Hugo Domínguez Silva

Introdução

Perante um número limitado de prefixos, o sistema linguístico galego-português é verdadeiramente rico em derivação sufixal e na formação de novas palavras a partir de diferentes terminações, manifestando-se num vasto repertório muito apropriado para a lírica, não só pela sua flexibilidade, mas também pela sua musicalidade. Existe toda uma inovação, no que diz respeito ao latim, devido a uma série de fenómenos fonéticos ocorridos na Alta Idade Média e que foram herdados ao longo do tempo, atingindo as cantigas num estado de grande riqueza e versatilidade. Muitos desses sufixos e terminações foram-se simplificando, especialmente a partir do século XV, e encontramos resultados diferentes consoante a variedade: galego, português europeu e português brasileiro. A escolha dos sufixos também mudou, se compararmos a Idade Média com a língua atual. Encontramos, como exemplo, nos textos medievais: brandeza (brandura), iguança (igualdade), lembramento (lembrança), crueleza (crueldade) e mostramento (mostra). Observamos, portanto, que o sistema sufixal no seu conjunto é instável e mutável, adaptando-se a cada época e, na maioria dos casos, simplificando-se (-eza, -ança, -mento, -dade vs. -ura, -dade, -ança).

1 Objetivos

O presente trabalho pretende mostrar, em linhas gerais, quais são alguns dos sufixos presentes na Idade Média e o seu resultado no galego contemporâneo,

focando nas suas especificidades e na comparação com o português. Para isso, recorreremos à situação das Cantigas de Santa María, um vasto repertório de poemas com uma musicalidade intrincada e complexa e onde encontramos muitos finais que nos dão pistas sobre o estado do vocabulário galego-português na época em que foram compostos. Tal comparação do galego-português com o português e o galego contemporâneos ajuda-nos também a discernir com maior clareza os caminhos que cada variedade percorreu separadamente, escolhas que dependem de fatores internos e externos e que podem ou não coincidir de acordo com os fenómenos fonéticos, morfológicos e ortográficos que ocorreram ao longo da história do macrossistema linguístico galego-português.

2 Metodologia

Para a realização desta investigação tomamos como corpus de referência um total de 95 cantigas de Santa Maria, segundo a edição crítica da Antologia de Ferreiro e Martínez Pereiro (1996). Complementarmente a este trabalho, vamos também enquadrar teoricamente o resultado graças aos dois volumes da *Gramática Histórica Galega. Volume I: Fonética e Morfosintaxe* (1995), *Gramática Histórica Galega. Volume II: Lexicoloxía* (1997) e da *Gramática Prática da Língua Galega* de López Viñas, Lourenço Mória e Moreda Leirado (2010). A partir destas 95 Cantigas de Santa María, fazemos uma lista de terminações e sufixos e escolhemos aqueles que as gramáticas analisam, em comparação com o português. Essa lista ajudar-nos-á, por um lado, a saber quais eram os sufixos medievais frequentes e os seus alofones e, por outro, a compará-los com o galego contemporâneo, que sofreu diversas mudanças ortográficas ao longo dos últimos 3 séculos, e ainda hoje é uma questão de debate filológico entre os que defendem uma ortografia baseada na tradição literária do século XIX (Real Academia Galega) e os que optam por soluções etimológicas e medievais (o reintegracionismo). É por essa razão que, para os galegos, o estudo etimológico do galego-português tem servido de base para criticar a antiga norma ortográfica, até a atual aprovada em 12 de julho de 2003 e que é conhecida como a “normativa da concórdia”, porque tenta combinar a discussão da Real Academia Galega com as reivindicações reintegracionistas.

3 Resultado de uma primeira análise terminológica

No volume denominado Cantigas de Santa María de Alfonso X (1996), os autores, especialistas galegos em literatura e linguística medieval, prepararam uma edição crítica e de qualidade composta por um total de 95 cantigas escolhidas entre os diferentes cancioneiros dos que dispomos (Ecurialense-Rico, Escurialense-Músicos, Florencia e Toledo), retomando uma edição anterior de Mettmann (1986), com nivelamento convencional de finais de palavras, sem falsear a realidade, como sim acontece em outras edições divulgativas que adaptam a ortografia medieval para uma leitura mais abrangente. A primeira cantiga da Antologia corresponde com a primeira cantiga dos principais cancioneiros (“Don Afonso de Castela”), conhecida como A, e a última corresponde com a número 427 do Cancioneiro de Toledo (“Esta quinta é como Nostro Senhor enviou o seu Santi Spírito sobre-los seus discípulos”). Destas 95 cantigas obtemos a seguinte classificação, levando em consideração sufixos e terminações:

-aa	laa, vaa, caa
-ada	vegada, braçada, lançada, cevada
-	
tade/dade	voontade, verdade, maldade, piedade, vezindade
-al	atal, negral, estadal, terreal, brial, celestial
-	
-án/am/an	talán, afán, fram, pran, can
-anha	sanha, manha
-ão(s)	louçãos, vãos, mãos, certãos, avizimao
-ar	macar, enartar, brasmar
-az	assaz, solaz, anfaz
-ee	mercee
-eife	coteife (soldado)
-eira	carreira, maneira
-eiro	moesteiro, fazfeiro, inteiro
-eita	beeita
-eja	sobeja
-ela	alcavela
-en	ren, sen, desden
-ença	peendença
-ente	mantenente, sergente, servente

-ento	xermento, fundamento, escarmento, acorrimento, medorento, cousimento
-er	mester, senher
-esta	aquesta
-eo	cheo
-eu	greu, encreu (incrédulo), romeu
-ez	rafez, sandez, cousez, pez
-ia	folia, heregia, perfia
-ido	guarido, espedido, viido
-iça	lediça, maiça
-iço	serviço
-in	bocín
-inha	meezinha, aginha, rominha
-inho	meirinho, tonelcinho, archetecrinho, mesquinho, festinho, arminho, madodinho
-ir	falir
-oco	bischoco
-ón/on	traición, sazón, perdón, coração, felón, razón, ladrón, oración, confissón, entón, estantaçon, faicon, infançon, prijón, non, león, bastón, vijón, sazón
-ondo	avondo
-onha	besonha
-or	açor, derredor, servidor, salvador, senhor
-ou	babou (verme)
-ouro	mouro
-uã	azcuã
-uda	veúda, sanhuda, atrevuda, descreúdo, percebudo, havudo, canudo,
-ulha	nulha
-un/uu	niún, nenguu
-ulta	dulta (dúvida)
-ur	alhur (outra parte), adur (difícilmente)
-ura	mesura, escura, natura
-outros:	toste (rapidamente), medés (mesmo), fis (certo), d'anvidos, era-xe (era-se) conorto, sol (apenas), mege (medico)

Figura nº1

4 Comentário geral sobre a análise terminológica

O caso de *niún/nenguu* é paradigmático para exemplificar a nossa tese: partindo de uma única forma latina (*nēcūnu*), o galego-português oferece uma grande variedade de formas dialetais: *nñun*, *nẽun*, *nẽgũu* e *nĩgũu*, o que deu origem a uma única forma no padrão português (*nenhum*), uma única forma padrão galega (*ningún*) e múltiplas formas dialetais não padronizadas que preservam os resíduos das formas galego-portuguesas: *neũ* no português brasileiro nordestino ou *niñún* no galego rural. Ferreiro (1999) o explica do seguinte jeito:

NĚC-ŪNU (substituindo a NEMO)>ningún(s), -nha(s): o mesmo que acontece com *ninguén*, aparece a consoante a partir da nasalización da vogal i ou e, como mostram formas arcaicas do tipo *nñun* e *nẽun* (que convivían com *nẽgũu* e *nĩgũu*), orixe da variante dialectal *niñún*, forma canónica em português moderno (*nenhum*) (Ferreiro, 1995, p. 269).

O que também chama a atenção é o elevado número de terminações que desapareceram e que certamente entraram no galego-português por meio do árabe ou do occitano, línguas que coexistiam com o galego-português na Idade Média e que chegaram ao noroeste da Península a partir do avanço do processo de reconquista e do Caminho de Santiago. É o caso de -az como em *assaz* (**ad satis*), presente no francês como *assez*, e em italiano como *assai*, do franco-provenzal *assatz*. Por outro lado, encontramos um galego-português anterior à simplificação vocálica, ocorrida em Portugal entre os séculos XIV e XV, e que consistiu na eliminação das desinências -an, -on em favor de -ão, que absorveu ambas. No galego, porém, as nasalizações não foram preservadas, resolvendo-se para -on ou -an, às vezes mesmo em -á, eliminando -ão, apenas dialeticamente em -ao sem nasalização (*leom*, *leon*, *leô* do galego-português deu lugar a *lião*, depois *leão* no português e *león* ou *leao* no galego). Lembremos que as palavras em -or eram invariáveis em gênero, por isso diziam “o/a senhor”, “o/a salvador” ou “o/a pastor” (é comum confundir “a senhor”, que é, Santa Maria, com “o senhor”, que é Deus, ambos usados em uma concepção feudal de vassalagem).

López-Viñas (2023) explica que o desaparecimento dos sufixos é devido a uma rivalidade entre um número muito elevado de unidades de sufixos que competem inconscientemente, especialmente no galego-português, que apresenta muitas combinações. Isso o leva a criar uma teoria da rentabilidade. Essa rentabilidade foi o que

levou ao desaparecimento de muitas formas que hoje nos parecem alheias, estranhas, cômicas ou divergentes:

Porém, cabe recordar que não todos os afixos, sufixos neste caso, são altamente rendíveis ou produtivos, nem sequer minimamente rendíveis ou produtivos; portanto, tende a se classificar os sufixos em produtivos ou improdutivos, ou bem rentáveis ou não rentáveis, segundo a quantidade de novos vocábulos derivados num momento da história da língua [...]. Além disso, em qualquer caso, é necessário fixar o estatuto morfolexical dos constituintes de uma palavra através da diacronia e, portanto, diferenciar se o processo de formação vocabular teve lugar no latim ou no galego-português – com independência do continuum linguístico –, pois isto tem repercussões na produtividade. Esta é devida, por um lado, à enorme quantidade de morfemas constituintes (bases, raízes e palavras de tipo substantival, adjetival e verbal), que dão lugar a produtos iso- ou heterocategoriais como substantivos, adjetivos, verbos e advérbios, e, por outro lado, à concorrência de afixos com funções e significados iguais, similares ou diferentes (López-Viñas, 2023, p. 2).

Segundo tal constatação, os sufixos podem ser divididos em dois grupos: aqueles que expressam a categoria gramatical, diferenciando-se da palavra base e aportando significado a modo flexivo; e aqueles que contribuem com nuances de tamanho ou afetividade ao significado original, que, no caso do galego atual, se destacam pelo seu alto uso e variedade, tanto de forma positiva ou apreciativa (-iño/a), como de forma negativa ou depreciativa, formando a categoria mais numerosa (-acho em *fiacho*; -echo em *gordecho*; -oco em *paifoco*, *pailoroco*, *badoco*; -uxo em *pequenuxo*) e cuja origem é, na maioria dos casos, alto-medieval e popular, prova de um interessante jogo flexional. O primeiro grupo é conhecido como sufixos derivativos e o segundo como alterativos (Merlini Barbaresi, 2004) ou apreciativos (Pena, 1991: 83), que são mais marcantes e originais. Esses últimos sufixos, além disso, implicam uma noção de avaliação ou (pré)julgamento por parte do falante:

Esta ultima autora [Barbaresi] coida que os sufixos diminutivos do italiano teñen capacidade para modifica-lo significado denotativo da base en termos de dimensión (diminutivo ou aumentativo) e de calidade (pexorativo) e que son denominados avali-ativos porque indican un tipo de xuízo do falante (Alonso Núñez, 2017, p. 8).

No caso do galego-português medieval, vemos que os sufixos alterativos do *corpus* são quase inexistentes, provavelmente, porque as Cantigas de Santa Maria

são um tipo de género culto (no caso das cantigas de escárnio a situação muda). As exceções vêm da mão de -inho (positivo em *tonelcinho*, negativo em *mesquinho*) e -oco (*bischocos*). Não obstante, é provável que, na Idade Média, a afetividade e o significado pejorativo fossem expressos com os demais sufixos. É o caso da palavra “sorteira”, que aparece na cantiga 128: “este morava en Frandes, preto do mar, na ribeira, e foi pedir a conselho a ùa velha sorteira que lh’escantaçón mostrasse” (Ferreiro e Martínez Pereiro, 1996: 108), em que “sorteira” equivale a bruxa, cartomante, aquela que “adivinha” ou “lê” a sorte. No galego contemporâneo, a riqueza de sufixos depreciativos ou pejorativos é enorme, sobretudo porque o galego foi preservado num ambiente popular, no qual existem abundantes marcas de afetividade. Na Gramática práctica da lingua galega (2010), os autores recolhem os seguintes sufixos de qualidade ou apreciação:

Sufixos de origem latina		
Sufixo substantival e adjetival	Significado	Exemplo
-ote, -oto/a	apreciativo, gentílico	cabanote, gordote, vellota, cairota, chipriota, miñoto
-uco/a	diminutivo	feituco, leiruca, mulleruca
-udo/a	qualidade	barbudo, barrigudo, narigudo
-ume	qualidade	acedume, mansedume, negrume
-ura, -dura	ação, resultado de ação	curvatura, queimadura, varredura,
-tura	qualidade coletivo	brancura, dozura, negrura, denta- dura, maxistratura, partitura
-uxo/a	diminutivo, depreciativo	cabuxa, Maruxa, pequenuxo
-uzo/a	depreciativo	barbuza, borrachuzo

Figura nº2

5 Sufixos derivativos nas Cantigas de Santa Maria

Tendo falado sobre sufixos apreciativos na seção anterior, vamos agora analisar cuidadosamente aqueles que servem para formar categorias de palavras e, principalmente, substantivos, participios e advérbios. É importante notar que, com relação ao latim, ocorreu um fenômeno denominado transcategorização funcional (o substantivo vira adjetivo como em NUX ABĔLLĀNA>avelâa) e a Idade Média oferece um estado intermediário nesse processo. O exemplo que encontramos nas Cantigas de Santa María é *azedo* (de ACĔTU “vinagre”) que ainda aparece como substantivo

e não como adjetivo, como aponta Ferreiro (1997: 59): “O quinto pesar forte / foi quando o poseron / na cruz e por conorte / azed’e fel lhe deron”. Aqui “azedo” significa “vinagre” (*vinagre* e *fel* lhe deram). É por isso que a categoria das palavras tem mudado, assim como a escolha dos sufixos.

O sufixo nominal -ada

Nasce do sufixo pretérito para formação de substantivos como em jogar>jogada, segundo o anteriormente especificado da transcategorização funcional. Muitos desses substantivos têm um sentido de coletividade, de pertença a um grupo, que ainda se conserva em galego como sinónimo de “feixe de” (*unha mangada*, *unha brazada*, *unha lazada*). Nas Cantigas de Santa Maria, aparecem “braçada”, “lançado”, e uma palavra emprestada do occitano, “vegada” (vez), que desapareceu do galego no século passado e que continua a ser frequente no catalão. O sufixo -ada também conserva o sentido de colectividade em “arcebispado”, “condado” ou “patriarcado”. Estes são alguns exemplos das Cantigas de Santa Maria. O número da cantiga e o número da cobra, segundo a numeração convencional, aparecem entre parênteses:

derribou do teit’hũa braçada (17.73);

o matou dũa gran lançada (15.137) → aqui indica imediatez ou contudência;

sen avermos pois a passar / per mort’outra vegada (1.2).

O sufixo -ada passou a significar, da mesma forma, “golpe”, “contundência”, porque implica a ação ou efeito de uma arma ou extremidade do corpo (o punho, a lança, o braço): “cornada”, “pedrada”, “puñalada”.

O sufixo nominal -dade

Deriva do latim -tate, para formar nomes abstratos, com as variantes -ldade (como “crueldade”) e -ndade (bondade). No galego contemporâneo, encontramos o sufixo tanto em palavras patrimoniais (vaidade) como cultismos (*frugalidade*, *impunidade*). Hoje existem neologismos como *ceguidade*, *galeguidade*. Nas cantigas de

Santa Maria, esse sufixo é muito frequente e aparece com palavras que surpreendem pela sua “modernidade”:

que a vezindade / leixass’da cidade (32.27) → hoje é mais frequente *veciñanza*;
A Virgen Santa Maria tant’ é de gran piedade, / que ao peccador colle por feito
a voontade (45.5).

Trata-se de um sufixo útil para fazer rimas em -ade: sa voz, e sa voontade / e sa punha i meteu. / E log’a da gran bondade / fez que lingua lhe naceu (156.42).

O sufixo nominal -ura

União entre o adjetivo terminado em -ti (-tristi) e o sufixo latino -ura, que no galego moderno pode aparecer como -tura (tristura), -dura (vestidura) ou com outras consoantes: deu-ll’hũa tal vestidura... ben feyta a ssa mesura (2.13). Ferreira (1997) explica que -tura ou -sura procedem do participio de pasado do latim, como *cesura*, do participio CAESUS de CAĒDERE.

No quadro precedente dos sufixos de origem latina (Figura nº2), vimos que -ura, -dura ou -tura significa ação, resultado de ação, qualidade ou coletividade (como no caso de *dentadura* ou *maxistratura*).

O sufixo nominal -en

Do latim -edine, apresenta tendência ao desaparecimento no galego contemporâneo, porém era muito dinâmico no galego-português (*gafén*, *tristén*). Algumas palavras em “en” que ainda empregamos no galego são “balorén” (um alimento com balor/bolor) e “roibén” (luz avermelhada). Em português foi neutralizado pelo -ão (*podrão* vs. *podrén*).

El assi mantendo orgull’e desden (93.17) → a partir de dedignare, menosprezar.

O sufixo nominal -en

Esse sufixo ficou minoritário no galego e no português porque se adicionou uma vogal reforçativa (eza/eça) como em *afouteza*. Encontramo-lo ainda em *acidez*, *gravidez*, *palidez*... que são todas criações modernas que não existiam na Idade Média. Ao mesmo tempo, era empregado para formar adjetivos (a maioria desaparecidos): *rafez*, *sandez*, *cousez*, *pez*.

de coraçõn rafez (5.124);

Gran sandez faz quen se por mal filla (19.3);

ao demo mais ca pez negro (3.47).

O sufixo nominal -ia

Sufixo de origem grega presente em muitos vocábulos cultos, mas que também foi empregado para criação de novas palavras: *burguesia*, *louçania*, *teimosia*, *covardia*, *maresia*...

todo ja despendud'avia / por fazer ben e mais valer, / ca non ja en outra folia (25.12).

O sufixo nominal -mento

Do latim -mentu, é um sufixo para criar substantivo a partir de verbos de ação (complere → complementu) e foi se desenvolvendo na época medieval com as vogais a, e, i das conjugações: *fondamento*, *xermento*, *acorrimento*.

tonbar no mar foi e mergullar / ben até nos fondamentos (32.37)

cuidou no batel; mas dar / foi de pees en xermentos (33.34) → cordas.

O sufixo nominal -ença

Do latim -ntia, é uma aglutinação do participio de presente -ens + -ia (sergente ou servente). No galego-português era muito mais frequente do que agora, pois a maioria dessas palavras em -ença acabou adoptando outros sufixos como -ade ou -ón: amigança, costumança, demonstrança, humildança... Nas cantigas, aparece “peendença”: Ali u a peendença do pecador vai minguar / accorre. Santa Maria a quena sabe rogan (Ribeiro Ferreira, 2008: 133). No galego atual, existe o conflito entre -enza e -encia, igual que entre -anzo e -ancio ou -za, -cia (falamos, em galego atual normativo *Francia* e *Venecia*, porém *cansazo*).

O sufixo nominais -inho/elo

-INHO deriva de -INUS, um de tantos sufixos que tinha o latim para diminutivos (como -ELLUS que deu ILLO), mas que se tornou um dos mais rentáveis no português e no galego. É muito antigo, aparece “fraquelinha” em uma cantiga de Joan Garcia de Guilhade (“Con gran pesar filhou-xi-me gran tristen”) e “manselinha”. Existe a variante -ín (que erroneamente se identificou apenas com o dialeto véneto no Brasil, mas que está presente no galego-português desde a Idade Média pelo italiano, espanhol e francês): *folletín* (*feuilleton*), *fortín* (*fortino*), *flautín* (*flautino*), *clarín* (*claro*). Nas Cantigas de Santa Maria aparecem: *meirinho*, *tonelcinho*, *archetecrinho*, *mesquinho*, *festinho*, *madodinho* e *bocin* (gesto):

foi-ss’o demo e fez-ll’o bocin (17.72).

Também, a variante -elo (do -ELLUS): coitelo e terminações em -ila do árabe que deriva em -ela: Ai, falss’alcavela (26.66) → casta, liñaxe.

Os sufixos adjetivais -ão/-án

Deriva do latim -anu e transformou-se em án/ão/ã. Como vimos ao início, no galego-português existia a diferença entre palavras que terminavam em án/aa/ã e em ao. O -an (*talán*, *afán*, *can*, *fran*) hoje no galego é igual, como é o caso dos

gentílicos (*ferrolán*) ou das palavras sinônimas de “preguiçoso” ou “bobo” (*nugallán, lacazán, pailán, loubán, folgazán, langrán, galbán*). O *ão* (*pagão, vão, loução*) e *ã* (*azcũa*) desnasalizaram a partir do final do século XIV. No português, o *-án* praticamente desapareceu (*íman*) e foi substituído por *-ã* ou por *-ão*. No galego aconteceu o contrário, o *-ã* e o *-ão* desapareceram e ficou *-án* ou, alguns casos, *-á* (como os femininos: *ferrolá* ou topónimos: *Ferreiroá, Cabreiroá*). Nas cantigas encontramos muita riqueza: *-aa, -ã, -anha, -ão, -an*.

disse-lle que fizesse seu talan || a seu talan (5.111);

muito foi loução, apost'e fremoso (65.206).

As terminações em *-ón* também ficaram *-ão* no português e se mantêm *-ón* no galego (*perdón, león, sazón, infanzón*).

O sufixo de participio *-udo/a*

O participio em galego-português era invariável em *-udo/-uda* e não em *-ada, -ido*. Procede do latim vulgar *-UTU* dos verbos da segunda conjugação. Tem o significado de “provido de”. Hoje só ficou um sentido negativo, porque o uso repetitivo de *-udo* deu essa conotação de “excessivo”. Por exemplo, em galego falamos: *guedelludo, melenudo, barrigudo, orelludo, peludo* (excesso de pelo, grandes orelhas etc). Nas cantigas, aparecem muitos participios como adjetivos que falam de qualidades positivas ou negativas, da virgem ou de outros personagens: *veúda, sanhuda, atrevuda, descreúdo, percebudo, havudo*.

omees descreudos (46.6) → incrédulos.

No primeiro volume da *Gramática histórica*, Ferreiro (1995) explica assim a origem do *-udo*: rentabilidade foi o que levou ao desaparecimento de muitas formas que hoje nos parecem alheias, estranhas, cómicas ou divergentes:

Os participios fracos da terceira conxugación en -ĚRE, con pretérito en -ŮĪ, mudaban o Ů breve da raíz e terminaban en -ŮTUS (CONSŮTUS, BATTŮTUS, TRIBŮTUS), evolucionando a -udo, que se converteu na desinencia xeral do participio de todos os verbos da segunda conxugación na primeira etapa da lingua (no período medieval), aínda que xa convive coa terminación -ido na lírica trovadoresca galego-portuguesa (ao contrario da prosa, onde predomina a forma -udo, absolutamente maioritaria nos séculos XIII e XIV), de frecuencia progresiva no período medieval, estendéndose desde a terceira conxugación até facer desaparecer a desinencia da segunda romance, entre outras razóns, pola ausencia de apoio estrutural no resto da conxugación para a vogal -u- no participio: BATTŮTU>medieval batudo>moderno batido (Ferreiro, 1995, p. 307).

Os sufixos adjetivais -eiro, -eito, -ouro, -oiro

O primeiro é común no galego e no portugués actuais, mas no galego-portugués era máis frecuente (*fazfeiro*):

fão comerás por fazfeiro (15.54) → comilão.

O -eito/-eita tem a función de formar adjetivos ou participios a partir de verbos:

benzer → beeita

tolher → tolheito

-Ouro e -oiro são comuns para formar substantivos e evoluíram ao contrário no galego e no português, ou seja, quando em português a palabra estándar inclui -oiro, em galego inclui -ouro, e viceversa:

miradouro (“mirante”) em galego → *miradoiro* em português;

sumidouro em galego → *sumidoiro* em português;

tesoira em galego → *tesoura* em português.

Conservamos *mouro* e *ouro* (*oiro* dialetal e minoritariamente).

O sufixo adjetival -or

No galego-português, -or pode ser sufixo criador de adjetivos (*salvador, servidor*), de substantivos (*açor, pastor senhor*), neste caso invariáveis em gênero (“o/a senhor”) e de advérbios. Tem o significado de “pessoa que desempenha uma função” assim como também -eiro é o ofício (*oleiro, picheleiro*). Também, termina em -dor “derredor” (advérbio que significa “em torno de”):

o fez apregôar / pela terra toda en derredor (44.18)

No galego conservamos essa mesma palavra: *Un dos nenos sentou no medio e os outros puxéronse derredor.*

O sufixo adjetival -ur

Igual que -or como em *derredor*, -ur também era um sufixo frequente para criar advérbios, como observamos em: *alhur* (outra parte) e *(a)dur* (difícilmente).

Poderia-vos de dur / dizer as grandes dōas / que aquel Soldan de Sur / deu y (28.131)

Não sabemos a exata origem de alhur/alhures, provavelmente evolução a partir do occitano *aliorsum*. Carolina Michaëlis no Glossário do Cancioneiro da Ajuda, diz: As explicações dadas por J. J. Nunes (§ 157 da Crest. Arc.), e seus críticos Huber e Gassner, que identificam alhur e alhur, não satisfazem de maneira alguma.

De alhur temos: Quand’alhur ya mal fazer (24.14).

No galego contemporâneo encontramos (n)algures: *Non sei de onde vén, pero de algures virá.*

Outros sufixos adverbiais

No galego-português há uma enorme lista de advérbios, a maioria desaparecidos ou presentes, em parte, no galego ou no português, como acontecia com “algures”. Eis alguns:

toste (rapidamente) → toste chegou (15.107);

fis (certo) → fazer fis (25.77). En galego dezimos “fixo”;

sol (só) → en sol ousar dizer atan gran folia (61.33). En galego “soio” ou “só”;

avondo (suficiente) → que non achass’y avond’o riqu’e o mesq’o (23.33). En galego é moi usual, tanto “dabondo” como “abondo”: Ten anos abondos para saber o que quere facer.

medés (mesmo) → lle disseron aquesta razon medes (63.82);

niún (nenhum) → sen niun desden (17.65) em galego “ningún”. Formas medievais: nengũu, nengun, nen ãu, ningũu, neũu, neun, niun, niũu.

Para a explicação da formação do advérbio, Ferreiro (1995) diz o seguinte:

O latín clásico criaba adverbios derivándoos de adxectivos, mediante a adición da terminación -E aos adxectivos de tres terminacións (MALUS → MALE) e da terminación -ITER aos de dúas terminacións (FORTIS → FORTITER), e mais polo emprego do neutro singular do adxectivo (MULTUM, FACILEM). Outros adverbios clásicos non derivaban de adxectivos (ETIAM “aínda”, IAM “xa”, SEMPER “sempre”, SEMEL “unha vez”, etc.), dos que algúns pasaron ao galego-portugués, ao tempo que no curso do tempo se foron criando moitos outros novos en galego. No galego-portugués non existe ningún procedemento de formación de adverbios, coa excepción da utilización de -mente, especialmente nos adverbios de modo, e mais do denominado -s adverbial, que se estendeu analoxicamente por influencia de certos adverbios que acababan en -s (med. *cras*, *atrás* ou *detrás*, *despois* med. *foras*, *maís*, *menos*, etc.). Na realidade, este -s adverbial somente se consolidou nos adverbios *antes*, *mentres* e *xalundes* (e mais, talvez, en *quizaís* ou *quizabeis*), documentándose tamén noutras formas medievais, hoxe arcaicas, como *nuncas*, *certas* ou *ergas*, ou na locución *a poucas*. Na actualidade, o -s adverbial analóxico rexístrase popular e dialectalmente en formas como *ontes* ou locucións como *a rentes*, ou, sobre todo, na terminación -mente de certos adverbios, en especial *somentes*, forma que conta con certa presenza na lingua literaria moderna (Ferreiro, 1995, p. 352).

Conclusões

Após esse estudo conciso dos sufixos derivacionais presentes nas Cantigas de Santa Maria, podemos tirar as seguintes conclusões:

O galego-português medieval era muito rico num sistema sufixal complexo, diversificado e com nuances de significado, alguns derivados do latim, outros que penetraram do occitano ou de uma origem desconhecida, especialmente em relação aos advérbios;

Essa extraordinária riqueza, que fomentou as rimas na poesia em verso, foi simplificada ao longo dos séculos, especialmente no português atual, devido à codificação da língua padrão. O galego, pelo seu estatuto de língua de pouco prestígio na Península Ibérica, preservou muitas marcas populares medievais, das quais não tínhamos muitos documentos, pelo que o dialecto e popular galego apresenta-se como um valioso testemunho de vestígios dessa riqueza sufixal da Idade Média. Prova disso são palavras comuns ainda hoje no galego padrão contemporâneo: *dabondo*, *derredor*, *tolleito*, *balorén*, *folgazán*, *bichocos* etc.;

As Cantigas de Santa Maria constituem um rico repertório de sufixos, aplicados a uma língua culta, cuidada e colorida. As palavras adquirem, com elas, musicalidade, textura e tonalidades, especialmente com aquelas que são mais proveitosas, como *-inho*, *-eiro* ou *-án*, que continuam a ser as que predominam no galego, até para formar gentílicos ou insultos;

Os sufixos que mais sofreram a ação do tempo e tomaram o caminho do desaparecimento são aqueles que serviam para formar advérbios, sendo eclipsados e absorvidos pelos que terminam em *-mente*. No galego popular preservamos alguns como *“cras”* (*manhã*), mas também são muito minoritários e em vias de extinção. A norma teve, no entanto, em conta alguns que já não são utilizados em português como *“axiña”*, *“derredor”*, *“dabondo”* ou *“xalundes”*;

O galego é especialmente rico em sufixos alterativos ou apreciativos, que dão à língua uma impressão de afetividade e proximidade com o interlocutor. Da mesma forma, também são comuns sufixos depreciativos, variados e populares, que também fornecem uma conotação de redução da negatividade, em tom caricaturesco em relação ao alvo do escárnio;

As Cantigas de Santa Maria, por pertencerem ao género de culto, incluem nos seus sufixos um tom velado e caricatural que só é perceptível num estudo prag-

mático mais aprofundado. Assim, palavras que nos parecem comuns podem conter significados zombeteiros ou negativos. Isso também acontece nas cantigas profanas, quando são feitas alusões a judeus ou árabes, ou a coisas específicas dessas culturas.

Referências

ALONSO NÚÑEZ, Aquilino Santiago. Os sufixos nominais diminutivos -et-e / -et-a, -uc-o / -uc-a e -ech-o / -ech-a na fala de Castrelo do Val. **Estud. Lingüíst. galega**, vol. 9, pp. 5-22, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/elg.9.3867>

FERREIRO, Manuel. **Gramática histórica galega. Volume I. Fonética e Morfosintaxe**. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

FERREIRO, Manuel. **Gramática histórica galega. Volume II. Lexicoloxía**. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997.

FERREIRO, Manuel & MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. **Cantigas de Santa María. Alfonso X**. Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega. A Nosa Terra, 1996.

LÓPEZ-VIÑAS, Xoán. Estudo do sufixo -Il no galego-português antigo. **Human Review**, v.20, pp.2-9, 2023. DOI: <https://doi.org/10.37467/revhuman.v20.4949>

LÓPEZ-VIÑAS, Xoán; LOURENÇO MÓDIA, Cilha; MOREDA LEIRADO, Marisa. **Gramática práctica da lingua galega**. Arteixo: Baía Edicións, 2010.

MERLINI BARBARESI, Lavinia. Alterazione em GROSSMAN, Maria & Rainer, Franz (coord.), **La formazione delle parole in italiano**. Tübingen: Max Niemeyer, pp. 264-292, 2004.

METTMANN, Walter. **Cantigas de Santa María**. Madrid: Editorial Castalia, 1986.

PENA, Jesús. La palabra: estructura y procesos morfológicos, **Verba** vol. 18, pp. 68-128.

RIBEIRO FERREIRA, José. Temas clásicos na obra de Afonso X: Cantigas de Santa Maria e Cantigas de Amor. **Máthesis**, v.17, p. 123-140, 2008.

Escolhas lexicais e representação do pensamento medieval nas *Cantigas de Santa Maria*

Elis de Almeida Cardoso

Introdução

Este capítulo tem por objetivo analisar as escolhas lexicais nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio, para se compreender como ocorre a caracterização da Virgem Maria do ponto de vista do pensamento medieval. Para a análise, selecionamos algumas cantigas de louvor e, por meio dos campos léxico-semânticos encontrados nas cantigas que enaltecem Maria, tentamos perceber como o poeta representa a Virgem no século XIII.

Segundo Leão,

Do ponto de vista do léxico, as *Cantigas* apresentam uma riqueza imensa (...), pois não se limitam à tópica amorosa como algumas cantigas de amigo e de amor. Ao contrário, nos falam não só da vida religiosa, mas também da vida em toda a sua complexidade, constituindo talvez o mais rico documento para o conhecimento da mentalidade, dos costumes, das doenças, das profissões, da prostituição, do jogo, dos hábitos monásticos, de todos os aspectos enfim do quotidiano medieval na Ibéria. É evidente que essa temática complexa tem repercussões na linguagem (Leão, 2000, p.16).

As escolhas lexicais e a formação dos campos léxico-semânticos apresentam, nas cantigas, Maria como um ser iluminado e piedoso, repleto de bondade. Uma alma pura e bela em quem todos devem se espelhar.

Pretende-se aqui apresentar uma organização dos campos léxico-semânticos que se relacionam à afetividade nas cantigas de louvor - o amor à Virgem Maria -, mostrando, por meio das escolhas lexicais, como Afonso X se refere à Santa Maria.

Por meio de uma análise linguística, objetiva-se verificar a riqueza léxica da lírica galego-portuguesa com a sua versatilidade para demonstrar visões de mundo medievais e faces do pensamento real.

1 O amor nas *Cantigas de Santa Maria*

O discurso literário é uma forma de expressão artística e apresenta, em relação a outras esferas discursivas, traços singulares que precisam ser levados em consideração quando se toma esse discurso como objeto de análise linguística. O discurso literário ultrapassa a simples informação referencial, afasta-se dos discursos cotidianos, busca a atemporalidade e a universalidade, valoriza o ficcional sobre o real (Cardoso, 2018).

Visando à estética, os poetas escolhem as palavras para compor seus poemas, fazem uso da linguagem para criar efeitos estilísticos e mostrar seu estilo próprio. “A poesia coloca as palavras em liberdade”, diz Dufrenne (1969, p.54). “Cada poeta faz uso das palavras-chave que determinam seu mundo” (1969, p.55).

O amor, na poesia, pode ter diferentes faces. Pode ser apresentado como um sentimento positivo que engrandece a alma, mas pode também estar relacionado a momentos de indefinição e de desespero. A palavra *amor*, portanto, pode adquirir tons diferentes, significados expressivos diferentes, coloridos diferentes, dependendo do enunciado.

Nas *Cantigas de Santa Maria*, o amor não nasce da paixão do poeta pela dona, mas do entendimento e da razão, de uma aprendizagem intelectual. Isso só é possível se a alma do que ama é nobre e digna para desenvolver um sentimento puro e perpétuo que esteja à altura da dama louvada. Pode-se dizer que há diferentes facetas na exposição do amor: por um lado, e em total supremacia, o amor à Virgem e por outro, o amor mundano. O amor à Virgem é um amor sereno e harmônico, produto de princípios dogmáticos e não da emoção.

Não abandonando a simplicidade, as palavras do poeta são revestidas de significado emotivo, fazendo parecer que ela se inclui na trama do mundo, enxergando-se

de fora para dentro (Candido, 1989, p. 56). Sua experiência pessoal se confunde com a observação do universo.

Em um esquema ternário, Jesus é o Deus do céu e da terra, Afonso, o poeta, comporta-se como um vassalo-interlocutor terreno e a Virgem, louvada pelas cantigas, exerce o papel de Mediadora entre o céu e a terra.

E o que quero é dizer loor
da Virgen, Madre de nostro Sennor,
Santa Maria, que ést' a mellor
cousa que el fez; e por aquest' eu
quero seer oy mais seu trobador,
e rogo-lle que me queira por seu
Trobador e que queira meu trobar
reçeber, ca per el quer' eu mostrar
dos miragres que ela fez; e ar
querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid' a cobrar
per esta quant' enas outras perdi.
Ca o amor desta Sen(n)or é tal,
que queno á sempre per i mais val;
e poi-lo gaannad' á, non lle fal,
senon se é per sa grand' ocajon,
querendo leixar ben e fazer mal,
ca per esto o perde e per al non.
(CSM B:15-32)

Se o amor mundano pode ser entendido como um sentimento passional, livre de compromissos e instituições, irreverente em relação a conceitos e pecados (*eros*), o amor à Virgem surge como uma forma de retribuição à sua proteção. A Virgem mostra o caminho certo para amar a todos os seres humanos e o amor por ela pu-

rifica, conduzindo quem a ama ao preceito “Amai-vos uns aos outros como eu vos tenho amado”. Com esse amor, o ser humano pode alcançar a maior das perfeições com que sonha, uma vez que esse sentimento é abrangente e reflexivo (*amor caritas*). Nas *Cantigas de Santa Maria*, a nobreza e dignidade da dama amada, e a pureza do sentimento do poeta se fundem de tal forma que as palavras adquirem plasticidade, cor, sensações, criando um universo afetivo e emocional.

Ao contrário do convencionalismo cortês da não correspondência do amar, da “coita amorosa” e do sofrimento, nas *Cantigas de Santa Maria*, a mulher amada corresponde ao amor e concede fortaleza, saúde e salvação eterna da alma, além da vida terrena. A amada é uma mulher que perdoa e atua como mediadora, que oferece um amor purificador e redentor de todos os males, sejam físicos ou espirituais.

A partir das escolhas lexicais e de seus efeitos de sentido analisam-se, a seguir, cada uma das faces da Virgem Maria, apresentadas por Afonso X: Maria celestial “intercessora” e “purificadora” x Maria terrena cantada pelo trovador profano.

2 Escolhas lexicais e campos léxico-semânticos

O significado das palavras está relacionado com aquilo que elas representam, ou seja, com o universo de objetos, de entidades, de propriedades, de situações, de eventos, de ações, de processos e de estados que elas verbalizam. Tudo o que nos rodeia perfaz o universo de referentes ou de denotados a que a língua dá voz (verbaliza). O significado de uma palavra está também relacionado com as representações mentais que se fazem dos objetos e das situações.

De acordo com Bakhtin,

quando escolhemos as palavras para o enunciado é como se nos guiássemos pelo tom emocional próprio de uma palavra isolada: selecionamos aquelas que pelo tom correspondem à expressão do nosso enunciado e rejeitamos as outras. É precisamente dessa maneira que os poetas representam o seu trabalho com a palavra e é precisamente assim que o estilista (...) interpreta esse processo (2003, p.291).

Para o processo de construção do enunciado, as palavras não são simplesmente retiradas do sistema da língua em sua forma neutra. Elas são escolhidas a partir de outros enunciados, selecionadas pelo tema, pela composição, pelo estilo, pelo gênero discursivo (Bakhtin, 2003, p.292).

Por meio da escolha das palavras é possível perceber não só a visão de mundo do enunciador como também outros elementos da situação da enunciação tais como tempo, lugar etc. (Cardoso, 2018). “Todas as palavras remetem ao conhecimento que o homem constrói em sua experiência social com grupos e culturas de que participa” (Antunes, 2012, p.28). É possível dizer, portanto, que, ao escolher palavras para compor o seu discurso, o enunciador é capaz de revelar tanto seus conceitos internalizados, quanto os efeitos de sentido que pretende apresentar (Cardoso, 2018).

Fatos e sentimentos, impressões e ambientes são o ponto de partida para a elaboração literária. As palavras transformam a experiência interior em poesia.

Para Casais Monteiro:

Todos os sentidos que a vida assume para o homem podem ter expressão na poesia, porque este mistério não depende do que o homem crê ou quer, mas daquilo que ele vive, entendendo-se aqui por “viver” qualquer forma de experiência interior, e não a vida realizada (1965, p. 42).

Ao se analisar as escolhas lexicais utilizadas para a descrição e caracterização da dama no *corpus* mariano, nota-se que Afonso X se refere à Maria por substantivos femininos tais como *dona, mulher, senhora (sennor)*, sendo alguns atributivos tais como *mãe (madre), virgem, donzela, santa, rainha (reina), imperatriz, filha, criada, esposa*. Em relação à descrição de suas características, são encontrados adjetivos relacionados à bondade (*gloriosa, beata, piedosa, bem aventurada, pura, honrada*) e a sua forma física (*formosa/freiosa, louçã, bem feita, bela, beldade, preciosa*). Metáforas ressaltando características positivas de Maria também são encontradas: *luz, lume, estrela, alva, espelho, flor, rosa, rubi*.

O campo semântico é uma seção do universo lexical na qual determinada face da experiência humana está organizada por meio de um número de vocábulos, sendo que cada um contribui para a delimitação do outro. Cada esfera da experiência organizada do homem resulta em um campo. Cada um deles organiza as ideias e o pensamento de uma maneira que, segundo Ullmann (1973), difere de uma língua para outra e muitas vezes de um período para outro na história de um mesmo idioma. Segundo o autor,

“... a teoria dos campos fornece um método valioso para abordar um problema difícil, mas de crucial importância: a influência da linguagem no pensamento. Um campo

semântico não reflete apenas as ideias, os valores e as perspectivas da sociedade contemporânea; cristaliza-as e perpetua-as também; transmite às gerações vindouras uma análise já elaborada da experiência através da qual será visto o mundo, até que a análise se torne tão palpavelmente inadequada e antiquada que todo o campo tenha que ser refeito” (Ullmann, 1973, p.523).

Parte-se, então do pressuposto de que todas as palavras estão cercadas por uma rede de associações que as ligam com outras. As associações baseiam-se em ligações entre os sentidos, ligações formais (palavras que têm uma estrutura morfemática semelhante), e outras que envolvem ao mesmo tempo forma e significado. Para Bally (1951), o conceito de campo associativo é formado por uma intrincada rede de associações: o campo associativo é um halo que circunda o signo e cujas franjas exteriores se confundem com o ambiente.

Um campo léxico-semântico compreende lexemas (substantivo, adjetivo, verbo), que têm significações comuns e que estão interrelacionados entre si por nexos de significação perfeitamente determináveis. A teoria dos campos (Trier, Sapir, Matoré) oferece um método para abordar um problema difícil: a importância da linguagem no pensamento (Ullmann, 1973).

Nas *Cantigas de Santa Maria*, destacam-se, na caracterização da Virgem Maria, cinco campos léxico-semânticos: o feminino, a pureza, a bondade, a beleza e o brilho.

VIRGEM MARIA				
o feminino	a pureza	a bondade	a beleza	o brilho
<i>mulher (moller)</i> <i>senhora (sennor)</i> <i>mãe (madre)</i>	<i>donzela</i> <i>virgem (virgen)</i> <i>pura</i> <i>alva</i>	<i>gloriosa (groriosa)</i> <i>beatificada (bēyta)</i> <i>piedosa(piadosa)</i> <i>bem aventurada</i> <i>(benaventurada)</i> <i>honrada (onrrada)</i>	<i>formosa (fremosa)</i> <i>louçã (louçãa)</i> <i>bem feita</i> <i>bela/beldade (beldad)</i> <i>rosa/flor (fror)</i>	<i>sstrela (estrella,</i> <i>strela)</i> <i>luz/lume (lum)</i> <i>espelho (espello)</i>

Campo léxico-semântico: o feminino

A unidade lexical mulher (*moller*) é encontrada na cantiga 1 em referência à Maria em duas importantes ocasiões em sua vida: o nascimento de Jesus e sua res-

surreição. Ao focalizar Maria como *moller minguada* (de *minguar*), humaniza-se sua figura, comparando-a a todas as mães que sofrem por seus filhos.

u paryu sen tardada
Jesu-Crist', e foy-o deytar,
como **moller minguada**.
(CSM 001:23-32)

... e disse: “**Coytada**
moller, sey confortada,
ca Jesu, que vões buscar,
resurgiu madurgada”
(CSM 001: 49-52)

O uso de *moller* destaca o sexo feminino, mas distingue Maria das outras mulheres, uma vez que ela é virgem e não teve seu “corpo corrompido” porque a engrenhou o Espírito Santo.

Que aquestas cousas de sũu juntadas
fossen e en corpo de **moller** achadas,
que ouuess' as tetas de leit' avondadas
e pariss', e fosse virgen todavia?
(CSM 413:15-17)

a enpreñnou do Espirito Santo,
sen prender end' ela dano nen espanto;
(CSM 413:21-22)

No cancionero mariano de Afonso X, a dama a que se dirige o amor do poeta não só tem porte aristocrático como a mulher das cantigas profanas (*Tan nobre e tan*

onrrada Sennor), como também o celestial (*Sennor espirital; Sennor de piadade*) em uma mescla entre o humano e o divino (*Tantas son as merções, / Sennor, que en ti â*). O uso de *Sennor* nas cantigas de *louvor* se assemelha ao da cantiga de amor:

- Maria é única entre todas (*Sennor das sennores*)
- Maria recebeu a graça divina, foi escolhida e desejada (*Ben vennades, / Sennor mui desejada*)

Nas *Cantigas de Santa Maria*, *Madre* é uma das formas que identificam a dama amada, a Virgem. Aquela que une maternidade divina e virgindade. Em Maria, o conceito de *madre* é único, pois sua virgindade é maternal e a sua maternidade virginal.

Fremosos miragres mostra a **Madre** da fremosura
e grandes, ca á vertude do mui gran Deus sen mesura.
(CSM 352:R)

Val-nos, Sennor de mesura,
ca por nos no mundo nada
fuste, e o da altura
Deus fillou en ti pousada
e fez de ti, Virgen pura,
Madre e nossa avogada,
por nos meter na folgura
u te fez el corôada,
e [te] fez dos santos fror
e guarda do peccador.
(CSM 350:37-46)

Campo léxico-semântico: a pureza

Se Eva representa a obscuridade e o erro, Maria representa a pureza. A dama é essencialmente dignificada porque ostenta a *pureza*, virtude reservada a seres especiais que têm o coração, sede da personalidade moral, limpo e incorruptível. Nos contextos de louvor (*loor*), a pureza mariana incide na ideia da mulher *sine macula*. O significado da unidade lexical *donzela* reforça a ideia da *virgindade* e da pureza de Maria.

Qual é a que sen mazela

pariu e ficou **donzela**?

(CSM 330:11-12)

De como é **Donzela**, Ysaía

en sas profecias o foi mostrar,

u disse que virgen conceberia

e parria om' e Deus, sen dultar,

o que nos fez Paraiso cobrar

que perdemos per Eva a mesela.

(CSM 180:34-39)

Salve-te, que concebiste

mui contra natura,

e pois teu padre pariste

e ficaste **pura**

Virgen, e poren sobiste

sobela altura

dos ceos, porque quesiste

o que el queria.

(CSM 040:7-14)

Toda a noite ardeu a perfia

ali o fog' e queimou quant' avia

na eigreja, mas non foi u siia
a omagen da que foi **Virgen pura**.
(CSM 039:5-13)

A cor branca, associada à luz, representa a pureza da Virgem.

Tu es **alva dos alvares**,
que faze-los peccadores
que vejan os seus errores
e connoscan sa folia,
que desvia
d' aver om' o que devia,
que perdeu por sa loucura
Eva, que tu, **Virgen pura**,
cobraste porque es alva.
(CSM 340:12-20)

Campo léxico-semântico: a bondade

Maria recebe no cancionero várias denominações, entre elas não se poderia deixar de destacar a bondade: *Sennor de bondade* (CSM 175:43). Maria é plena de misericórdia: cumpriu o mandado divino, mostrando sua predisposição para fazer o bem à humanidade. Além de beatificada e honrada, é gloriosa, bem-aventurada e piedosa.

Deus te salve, **groriosa**
Reia Maria,
lume dos Santos freiosa
e dos Ceos Via.
(CSM 040:R)
Des oge mais quer' eu trobar

pola Sennor **onrrada**,
 en que Deus quis carne fillar
bēeyta e sagrada,
 por nos dar gran soldada
 no seu reyno e nos erdar
 por seus de sa masnada
 de vida perlongada,
 sen avermos pois a passar
 per mort' outra vegada.
 (CSM 001:3-12)

E macar é Sennor, quis ygualdade
 con sa Madre, a **benaventurada**;
 ca seendo sa filla e criada,
 non catou grandeza nen quantidade
 de ssi a ela, mais fillou fayçon
 d' ome na carne dela, e enton
 foi fillo da que el criad' avia,
 e da filla fez madr', est' é verdade.
 (CSM 414:26-33)

Dona en **mui piadosa** seer,
 Sennor en toller coitas e doores.
 (CSM 010:6-7)

Val-nos, Virgen groriosa,
 cona ta mui gran vertude,
 pois ta carne preciosa
 pres Deus por nossa saude;

e porend', **ai, piadosa**,
ta mercee nos escude
contra a compann' astrosa
do demo, e nos ajude;
(CSM 350:15-22)

Campo léxico-semântico: a beleza

A formosa dama é comparada à flor e à rosa. Sua beleza é absoluta e associa-se à sua pureza e à proteção que oferece.

Que lle fez sinas que sse chegasse
ant' o preste e que ss' agẽollasse;
e ao preste fez que o catasse
a Virgen **piadosa e louçãa**.
(CSM 069:50-53)

e **Fror** d' alegria e de prazer
(010:5)
... a dos santos **Fror**
(102:10)
... come **fror** d' Espynna
(310:R)
e [te] fez dos santos **fror**
e guarda do peccador.
(350:45-46)

Quen dona **fremosa** e bõa quiser amar,
am' a Groriosa e non poderá errar.
(CSM 016:R)

Rosa de **beldad'** e de parecer
e Fror d' alegria e de prazer,
Dona en mui **piadosa** seer,
Sennor en toller coitas e doores.
(CSM 010:4-7)

Rosa delas **rosas** e **flor** delas **flores**
e dueña delas dueñas e señora delas señoras,
e que es
Rosa de **beldat e de parescer**
e flor de alegria e de plazer
(X, *Loor*)

Campo léxico-semântico: o brilho

Maria é comparada à estrela do dia e à estrela do mar (*Ave Maris Stella*).

Ben com' aos que van per mar
a estrela guia,
outrossi aos seus guiar
vai Santa Maria.
(CSM 049:R)

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

A imagem do espelho relaciona-se com a luz e com o reflexo. Nas *Cantigas de Santa Maria*, Maria emana luz, abrindo caminho para a purificação da alma. Ela é um espelho de virtudes para o qual todos devem olhar.

Santa Maria bẽeita seja,
ca **espell'** é de Santa Eigreja.
(CSM 280:R)

... por aquela que **espello**
é dos santos e do mundo, ...
(CSM 128:48-49)

... daquela que é **espello**
dos angeos e dos santos, ...
(CSM 181:27:28)

Sennor, tu que es dos santos / **espello** e lum eira; (CSM 213:49)

Ca pola sa omildade / é ela **lum'** e **espello**
de todo-los peccadores, / e abrigo e consello;
(CSM 253:6-7)

A Madre de Deus que éste / do mundo **lum'** e **espello**,
sempre nas cousas minguadas / acorre e dá consello.
(CSM 273:R)

Ay, Santa Maria, tu
que es **lum' e**

espello

u se catan os coitados...

(CSM 369:79-81)

Finalizando

Os campos léxico-semânticos, como uma possível sistematização do léxico, devem refletir traços do seu dinamismo, e, particularmente, os elementos do pensamento humano, marcas de diferentes culturas e maneiras de o homem pensar o mundo nele (léxico) impressas.

As escolhas lexicais revelam posicionamentos em relação aos sentimentos e às questões existencialistas. Por trás do poema e das palavras está o pensador preocupado com o contexto em que se insere.

Finaliza-se esse capítulo com a citação de Casais Monteiro, que afirma que, na poesia, as palavras podem ser lidas e compreendidas com o que existe por trás delas:

O mais estranho poder da poesia é que torna o mundo mais verdadeiro, exatamente porque, nela, as palavras não funcionam como sinais, ou como rótulos, mas como substitutos de alguma coisa que permanece por trás delas (1965, p. 31).

Referências

ANTUNES, Irandé. **Território das palavras: estudo do léxico em sala de aula**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALLY, Charles. **Traité de stylistique française**. Genebra: Georg, 1951, vol 1.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

Cantigas de Santa Maria. Database (Centro para o Estudo das *Cantigas de Santa Maria* da Oxford University): <https://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=edition>

CARDOSO, Elis de Almeida. **O léxico no discurso literário: a criação lexical na poesia moderna e contemporânea**. São Paulo: EDUSP, 2018.

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. **A palavra essencial: estudos sobre a poesia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1965.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.

LEÃO, Ângela Vaz. Questão de linguagem nas Cantigas de Santa Maria, de Afonso X. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, [S. l.], n. 3, p. 21–32, 2000. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/252>.

ULLMANN, Stephen. **Semântica: uma introdução à ciência do significado**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

Uma leitura sincrônica: um novel(h)o de poesias

Alessandra Ferreira Ignez

Considerações iniciais

A poesia universal contemporânea bebe de fontes babélicas, visto que, nas costas, nos estuários, as águas de rios literários encontram o mar, cujas águas já encontraram águas de outros rios. Desse mar de vozes, emerge a poesia dialógica – emaranhado de fios discursivos. O *trobar* galego-português, levado mar afora, reverbera nos cantos de poetas de diferentes origens, sendo revivificado, por exemplo, na poesia concreta brasileira.

Os poetas concretos brasileiros Haroldo de Campos e Augusto de Campos, inspirados pelas produções galego-portuguesas e provençais, fazem, em suas obras, referência a elas, produzindo ou traduzindo cantigas, uma forma de reverenciá-las e de evidenciar sua importância para literatura. Os irmãos Campos, em suas metacríticas, regularmente aludem aos autores que os inspiraram e defendem que as produções atuais formam uma teia com as de ontem, em um espaço “sobre-temporal”. A busca da compreensão do fenômeno das “simultaneidades a-temporais” deve lançar mão de um estudo estilístico sincrônico: “Antes, vendo o presente e o passado como um espaço de simultaneidades, sincrônico, onde o novo que se faz hoje dialoga perfeitamente com o novo que se fazia ontem, num território a-temporal ou sobre-temporal, onde realmente existe e co-existe uma heurística geral de formas.” (Campos, H., 1977, p.74). Seu irmão Augusto, revisitando a poesia provençal, além de atribuir-lhe a qualidade de artesanal, destaca seu caráter atual, sua importância para a modernidade, tendo em vista que, já outrora, desenvolveu a “tecnologia” poética:

“O redescobrimento da poesia provençal, a consciência da sua modernidade, a sua incorporação, em suma, ao acervo de “coisa viva” em matéria literária, são fatos novos no campo da poesia. [...] Só começou a existir, propriamente, a partir da primeira década deste século, nos estudos, traduções e recriações de Ezra Pound [...] Mas, o que há de novo na poesia de Provença, a justificar a sua presença em plena era tecnológica? Há, em primeiro lugar, precisamente, a tecnologia poética, o trabalho de estruturação e de ajuste das peças do poema, em termos de artesanato, é evidente, mas que assinalam um dos mais altos momentos da poesia no sentido da apropriação do instrumento verbal e da sua adequação ao dizer poético. Só isso já bastaria para justificar a sua revivescência. Mas, há muito mais na rica e diversificada, embora não numerosa, mina poética provençal.” (Campos, A., 2009, p.10)

O Concretismo considera que a produção literária nasce no vértice da tensão entre ficção e realidade; o simulacro do real e o verossímil derivam do conhecido e de sua elaboração feita pela razão. Notamos aí um ponto de intersecção entre as concepções artísticas concretas e as afonsinas. Mencionando Afonso X, Haroldo de Campos afirma:

“À linguagem, então – à linguagem exclusivamente – é que as entidades fictícias devem sua existência; sua impossível, todavia indispensável, existência.” Assim Jeremy Bentham [...] vincula ficção e linguagem. Para a tradição da poesia essa vinculação nunca deixou de ser estreita. “Poetas – poeta: e quier dezir fallador de nuevo de razón, e enfennidor dela...” Esta definição do mister do poeta na General Estoria do rei-trovador Alfonso, El Sabio (1221-1284), pode ser repristinada com proveito por quem quer que se disponha a dar espessura diacrônica a ideias tão aparentemente características do corte disruptor da modernidade como a do “histrião literário” de Poe e a do “poeta fingidor” de Pessoa [...]” (Campos, H., 1992, p. 279-280).

As treliças modernas constroem uma ponte entre presente e passado, permitindo o trânsito dos desejosos de visitar outro contexto de produção. Evidentemente dialógica e polifônica, a poesia concreta afasta-se de uma presunção e uma ilusão adâmicas, deixando marcada a ideia de que a arte não tem fronteiras e apresenta influências e confluências estético-ideológicas. Trabalhar a palavra, lapidá-la, medi-la faz parte dos propósitos da poesia galego-portuguesa, bem como dos irmãos Campos. Aqui, lembramos a célebre frase: *nanos gigantum humeris insidentes*. A alusão feita aos

grandes mestres é devida, por isso Augusto de Campos, apresentando suas motivações para traduzir cantigas, sublinha:

“Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou quando menos, os seus companheiros de espírito’ (Fernando Pessoa). A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona”. (Campos, A., 2009, p.07)

Haroldo de Campos, por sua vez, faz uma homenagem dupla em sua obra “Crisantempo: no espaço curvo nasce um” com a seção intitulada “Cármina”, pois nela exalta tanto Carmen de Paula Arruda, sua esposa, quanto o carme, isto é, o canto, a composição poética, uma poesia lírica que “de Galícia há sabor / e l’olros de proençal” (Campos, H., 2004, p. 339). Apresentaremos aqui aproximações entre as cantigas “D’ amor” e “à maneira provençal”, de Haroldo de Campos, e o prólogo das “Cantigas de Santa Maria”, de Afonso X, focando a análise de algumas escolhas lexicais dos dois poetas, sob a luz dos estudos do léxico, do estilo e do discurso, tendo em vista que nos permitem examinar as escolhas linguísticas considerando os efeitos de sentido e a expressividade que adquirem dentro de um contexto específico. Elegemos o enfoque lexical pelo fato de o uso do léxico, concretizado no enunciado, tornar possível o exame da visão de mundo daquele que enuncia e mais palpáveis e acessíveis as referências discursivas realizadas. As palavras empregadas num determinado contexto enunciativo deixam mais evidentes as intertextualidades tecidas, construídas. “Ler um enunciado cuja heterogeneidade é mostrada é, portanto, “enxergar” o corpo do *outro* no *um*. Assim se deve apresentar a intertextualidade estilística, compreendida como a imitação de um estilo por outro.” (Discini, 2003, p.228). Em alguns casos, observa-se, principalmente, um aproveitamento do caráter referencial da unidade lexical; em outros, exploram-se sua força expressiva e as conotações que pode alcançar. Valemo-nos da Estilística léxica porque se debruça sobre os aspectos expressivos das palavras associados a seus traços semânticos, morfológicos e discursivos.

Acreditamos que o cotejo entre os textos dos autores seja plausível, pelo fato de serem poesias de louvor a uma mulher. Ainda que a poesia de Afonso X louve a Virgem

Maria, uma figura sacra, não deixa de observar suas virtudes divinas e humanas, não ignorando estas, portanto pretendemos analisar, por meio de seus discursos, como os dois trovadores compreendem o ofício poético e como retratam a dama louvada.

1 Louvor à Santa Maria: amálgama sacro-humana

O discurso de Afonso X retrata Santa Maria como uma mulher virtuosa, que reúne em si tanto qualidades sagradas quanto humanas, cabendo o canto em seu louvor, de acordo com o eu lírico, ser produzido por aquele que conhece suas obras.

Porque **trobar** é cousa en que jaz
entendimento, poren queno faz
 á-o d'aver e de **razon** assaz,
 per que **entenda** e **sábia** dizer
 o que **entend'** e de dizer lle **praz**,
 ca ben trobar assi s'á de ffazer.
 E macar eu estas duas non ey
 com' eu querria, pero **provarei**
a mostrar ende un pouco que **sei**,
 confiand' en Deus, ond' o **saber** ven;
 ca per ele tenno que poderei
mostrar do que quero alga ren." [...]
 E o que quero é dizer **loor**
 da **Virgen, Madre** de Nostro Sennor,
Santa Maria, que ést' **a mellor**
cousa que el fez; e por aquest' eu
 quero seer oy mais seu trobador,
 e rogo-lle que me queira por seu
 Trobador e que queira meu trobar
 reçeber, ca per el quer' eu **mostrar**

dos **miragres** que ela fez; e ar
 querrei-me leixar de trobar des i
 por outra dona, e cuid' a cobrar
 per esta quant' enas outras perdi.
 Ca o **amor** desta **Sen[n]or** é tal,
 que queno á sempre per i mais val;
 e poi-lo gaannad' á, non lle fal,
 senon se é per sa grand' ocajon,
 querendo leixar ben e fazer mal, [...]
 ca sei de pran que, se a ben servir,
 que non poderei en seu ben falir
 de o aver, ca nunca y faliu
 quen llo soube con merçee pedir,
 ca tal rogo sempr' ela ben oyü.
 Onde lle rogo, se ela quiser,
 que lle **praza** do que dela disser
 en meus cantares e, se ll'**aprouguer**,
 que me **dé gualardon** com'ela dá
 aos que ama; e queno souber,
 Por ela mais de **grado** trobará.
 (Afonso X, Prólogo, *grifos nossos*¹)

O prólogo justifica o canto à Santa Maria e expõe a forma como o eu lírico compreende o trovar: arte decorrente do conhecimento e agradável. O campo semântico da razão predomina no discurso, corroborando a imagem de um trovador sábio. O *ethos* discursivo vai sendo construído por meio das escolhas operadas pelo sujeito da enunciação, que, projetando as qualidades de um bom trovador em um terceiro ("Porque trobar é cousa en que jaz / entendimento, poren **queno** faz / á-o d'aver e

¹ Afonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Disponível em: <http://brassy.club.fr/index.htm>.

de razon assaz”), lança-as também sobre si, o trovador de Santa Maria. Nos primeiros versos, o discurso assume o tom de conselho, conselho para os que pretendem enveredar pela arte de trovar. Por essa razão, o eu lírico ocupa a posição de conselheiro, daquele que, por conhecimento e reconhecimento, pode mostrar o melhor caminho.

As redundâncias provocadas pelo uso de unidades lexicais de um determinado grupo semântico permitem-nos observar, no enunciado, tanto a temática desenvolvida quanto uma insistência discursiva reveladora de um modo de conceber os fatos. Nas passagens citadas do Prólogo das Cantigas de Santa Maria, já é possível notar a recorrência de unidades lexicais pertencentes ao universo semântico da razão:

Léxico do Prólogo

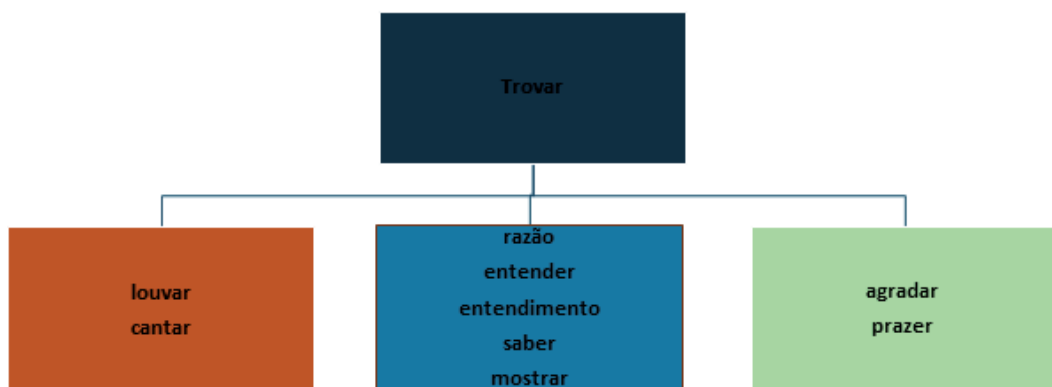


Figura 1

Trovar é louvor resultante de um assunto agradável e prazeroso ao eu lírico. O entendimento é necessário ao poeta, já que, valendo-se da razão, consegue expressar aquilo que conhece e lhe agrada. As lexias cognatas *entendimento* e *entender* enfatizam a importância de se conhecer e compreender bem aquilo que será tema da cantiga. O adjetivo “assaz”, acompanhando o substantivo “razão”, evidencia ainda mais esse ponto de vista do sujeito da enunciação, destacando o caráter fundamental do conhecimento e da razão para a expressão, isto é, para o “ben trobar”. “Saber”, empregado como verbo e como substantivo no discurso (“per que entenda e sábia dizer/ [...] mostrar ende un pouco que sei, / confiant’ en Deus, ond’ o saber ven;”),

evoca *sapiência*, qualidade indispensável ao trovador. Lembramos, aqui, que, como um enunciador religioso, o eu lírico não dissocia fé de conhecimento, pois acredita ser a sabedoria proveniente de Deus.

O verbo “mostrar” cria a uma atmosfera de superioridade, na medida em que quem pode *mostrar* é aquele que detém o saber, somente ele pode lançar luz sobre as coisas, indicar, apontar o caminho (“[...] **provarei / a mostrar** ende un pouco que **sei**, / confiand’ en Deus, ond’ o **saber** ven; / ca per ele tenno que poderei / **mostrar** do que quero alga ren.”). Muito embora o eu lírico modestamente assevere não ter entendimento nem razão o bastante (“E macar eu estas duas non ey / com’ eu querria, pero provarei / a mostrar ende un pouco que sei,”), ao aconselhar trovadores, parece conquistar o *status* de conhecedor, de sábio, daquele que pode divulgar os milagres de Santa Maria, digna de toda exaltação.

O campo léxico-semântico empregado para retratar Maria compreende tanto unidades lexicais que valorizam seu caráter humano, quanto outras que indicam seu lado divino.

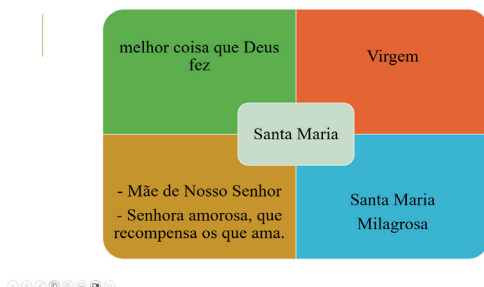


Figura 2

A cantiga começa a caracterizá-la como “a Virgem”, direcionando o olhar do leitor para a pureza imaculada da *Senhora*; na sequência, destaca seu papel materno – que transita entre o humano e o divino –, acrescentando o fato, de valor atributivo, de ser a mãe de “Nosso Senhor”, o que justifica as letras maiúsculas (“Virgem”, “Mãe”), que a enaltecem e marcam as antonomásias realizadas, um recurso metonímico capaz de fazer sobrepujarem suas qualidades. O substantivo “mãe” é envolto por traços afetivos ligados à noção de amor incondicional, proteção e dedicação, que tornam a maternidade, do ponto de vista convencional, uma espécie de virtude divina. O

emprego anterior à lexia “mãe” (“a Virgem”) tenta desvincular da imagem de Santa Maria a ideia de sexualidade, atribuindo-lhe, antecipadamente, um aspecto cândido e sacro, que se repete em seguida: “Santa Maria”. A santidade é associada a uma vida terrena sem máculas, dedicada às vontades divinas, enfim, irretocável; não raro, sendo relacionada também a uma vida marcada pelo martírio. A enumeração dos epítetos marianos forma a imagem de mulher submissa, santa, pura, que aceita as vontades de seu senhor, Deus.

Como uma obra divina inigualável (“é a **melhor coisa** que ele fez”), é superior a todas as outras senhoras e aos seus admiradores e devotos. Ainda que, até certa medida evocada, não se trata de uma superioridade de classe ou da superioridade da dama amada sobre o vassalo amante, mas de uma superioridade divina, que tem por corolário uma veneração sobretudo religiosa. O verbo “rogar” é uma marca dessa devoção (“/e **rogo**-lhe que me queira por seu/, /Trobador e que queira meu trovar/, /**receber** [...]”), colocando o eu lírico numa posição abaixo da da Senhora, no lugar de humilde suplicante, e o verbo “receber” também caminha na mesma direção, pois carrega a ideia de oferenda, de oblação de um devoto.

Sua intenção é mostrar os milagres realizados por ela: “/ [...] ca per el quer’ eu mostrar/, /dos **miragres** que ela fez; [...]”. Entende-se, pois, que Santa Maria é milagrosa, qualidade que a diviniza e a afasta de uma posição meramente humana, elevando-a ao patamar de santa. Trata-se de uma senhora que não é indiferente às súplicas de seus veneradores leais, ao contrário, ela os valoriza (“/ que queno á sempre per i mais **val**; /”) desde que pratiquem o “bem”. O léxico da conquista presente nas cantigas de amor se manifesta nesse discurso (“/ querrei-me leixar de trovar des i /, / por outra dona, e cuid’ a **cobrar** /, / per esta quant’ enas outras **perdi**/, [...] / e poi-lo **gaannad’** á, non lle fal, /, / senon se é per sa grand’ ocajon, /, /querendo leixar ben e fazer mal, [...] /”), recuperando a ideia de sedução amorosa, que, no caso do prólogo, ganha contornos religiosos e devocionais. A primazia de Santa Maria no louvor do eu lírico decorre de seu amor maternal, capaz de valorizar os filhos leais, que se aproximam do “bem” e se afastam do “mal”. No verso “/querendo leixar ben e fazer mal, [...] /”, a tensão antitética entre “bem” e “mal” revela estarem o vínculo com a “amada” e a proximidade dela condicionados à prática do “bem”, tornado, mais uma vez, evidente sua santidade e pureza. As atitudes de Santa Maria – valorizar, não falhar, ouvir, amar – referem-se às suas atitudes nobres, divinas e maternas.

Ca o amor desta Sen[n]or é tal,
 que queno á sempre per i mais val;
 e poi-lo gaannad' á, non lle fal,
 senon se é per sa grand' ocajon,
 querendo leixar ben e fazer mal, [...]
 ca sei de pran que, se a ben servir,
 que non poderei en seu ben falir
 de o aver, ca nunca y faliu
 quen llo soube con merçee pedir,
 ca tal rogo sempr' ela ben oy.
 Onde lle rogo, se ela quiser,
 que lle praza do que dela disser
 en meus cantares e, se ll'aprouguer,
 que me dé gualardon com'ela dá
 aos que ama; e queno souber,
 Por ela mais de grado trobará.
 (Afonso X, Prólogo, *grifos nossos*)²

Ela é a senhora que reconhece o valor do “cavaleiro leal”, a santa mãe piedosa e amorosa que acolhe (ouve) as súplicas de seus filhos e atende a elas. Não falha. O devoto sabe que deve agradá-la e servi-la:

“ /[...] se a ben servir /, /que non poderei en seu ben falir /, /de o aver, ca nunca y faliu, / quen llo soube con merçee pedir, /, / ca tal rogo sempr' ela ben oy. /, /Onde lle rogo, se ela quiser, /, / que lle praza do que dela disser /, / en meus cantares e, se ll'aprouguer, / que me dé gualardon com'ela dá /, / aos que ama; [...]”. O verbo “servir” antecedido pelo advérbio “bem” e a negação do verbo “falir” sugerem ao leitor a vassalagem amorosa, a imagem de um cavaleiro dedicado, submisso, que procura servir a venerada sem descuidos. A busca pela perfeição continua; ele sabe que, quando solicitá-la, deve humildemente pedir: / quen llo soube con merçee pedir,

² Afonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Disponível em: <http://brassy.club.fr/index.htm>.

/ . O verbo “saber” reforça novamente a ideia do trovador / rogador sábio, conhecedor. As lexias “pedir”, “rogar” e “rogo” da mesma forma que “servir”, “mercê” continuam a construir a imagem do devoto / vassalo. A recorrência da conjunção “se” indica que a conquista do amor da senhora apresenta condições e que o eu lírico só irá louvá-la se for de seu agrado. Há, no contexto, unidades lexicais remetendo à noção de agrado, o que torna notável a importância de se fazer apenas o que for do desejo da senhora: “se ela quiser”, “que lhe praza do que dela disser”, “se ll’aprouguer”. Ela é detentora de desejos e vontades, e cabe ao seu servo fiel atender a eles, a fim de que seja recompensado (“que me dé gualardon com’ela dá”). O léxico da conquista presente em cantigas de amor é recuperado, mas ganha uma dimensão religiosa, de ligação com o divino.

2 Louvor a(à) Carne(n): a poesia e a mulher

O poeta Haroldo de Campos, nas notas de “Crisantempo”, explica ao leitor que, na esteira de Guilherme de Almeida e de Manuel Bandeira, pretende homenagear a cantiga trovadoresca. A seção intitulada “cármina” homenageia tanto sua esposa, Carmen de Paula Arruda, quanto o carne - o canto, a poesia. O título da seção deixa ecoar Carmen – a amada – e “Carmina Burana”, o “Códex Buranus”: manuscrito que reúne mais de duas centenas de cantigas datadas entre os séculos XI e XIII, produzidas por autores de diferentes origens: França, Inglaterra, Aragão e Castela, por exemplo – o que torna a obra uma babel poética, que em vez de separar, aproxima os diferentes. O códex apresenta uma variedade temática: cantigas de amor, cantigas morais, cantigas satíricas, cantigas orgíacas, cantigas religiosas. Ele é bastante conhecido por cantigas que defendem o amor e o prazer carnavais, concretos. Haroldo de Campos, evocando a produção, faz o passado poético reviver em sua poesia, explorando a tensão dialética “idealização *versus* concretização amorosa”. Não devemos perder de vista também a dupla face de seus poemas que serão aqui analisados (“D’ amor” e “à maneira provençal”): de um lado, cantigas dedicadas à amada; de outro, metapoemas.

Figura 3³

Trata-se de uma produção evidentemente dialógica, que conversa com o passado, retomando-o de modo ressemantizado. Esse resgate se faz sentir por meio dos sentidos: paladar, visão, audição, olfato:

“Quero cantar este Amor
 (meu seña)
 que de Galícia há **sabor**
 E l'**olors** de proençal.”
 (Campos, 2004, p.339, *grifos nossos*)

³ Imagem do poema D'amor. Disponível em: CAMPOS, Haroldo. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.339-340

A fonte do tema utilizada pelo poeta tanto no poema “D’ amor”, quanto “à maneira provençal” remonta aos manuscritos medievais, atingindo-nos, num primeiro momento, pela visão. O emprego dos substantivos “sabor” e “olors” trazem a ideia da experiência leitora já provada, degustada em outros tempos, em outras obras. O “olor de proençal” recupera a expressão “estar cheirando a”, destacando uma expectativa daquele que algo vê, ouve, experimenta e vivencia. Lembra também um cheiro de papel familiar, conhecido. A voz do canto contribui para essa familiaridade, pois ela atravessa mares e mescla-se à voz de D. Dinis: “/Quer’eu em maneira de proençal /, /fazer agora um cantar d’amor /, /e querei muit’i loar mia senhor /.”⁴

A sonoridade do poema é um aspecto que permite viajarmos no tempo: “[...] procurei reimaginar um (pseudo) português medieval [...]” (Campos, H., 2004, p.370). Como nas cantigas, nos poemas de Campos, há uma relação com a música, com o som. A forte presença da nasalização no final de unidades lexicais em “D amor”, por exemplo, retoma a atmosfera em que as cantigas foram produzidas (“nen”, “ren”). Outros traços formais também fazem reviver o gênero: repetições e paralelismos. Ao lermos os poemas, temos a impressão de nos deslocarmos para a Península Ibérica, encantados por uma voz que nos lembra muito o galego-português e o provençal. Dentre os empregos lexicais recuperados e criados que fazem referência linguística ao Trovadorismo, sublinhamos: “olors, pretz, mhia señor, trobar, servidor, razón, loor, ben”. Todos eles não só reproduzem a forma como se utilizava a língua, mas também deixam ecoar as ideologias da época. “Loor” (“trobar”) retoma o canto para exaltar a senhora (“mhia señor”). Os usos provençais “olors” e “pretz” servem também ao propósito dialógico-babélico dos poemas de Haroldo de Campos.

2.1 A cantiga haroldiana: o sabor do amor

Explorando, inicialmente, o poema “D’ amor”, notamos que, assim como no prólogo das Cantigas de Santa Maria, o eu lírico serve exclusivamente a amada. Podemos aproximá-lo deste trecho do discurso afonsino: “/ querei-me leixar de trobar des i /, /por outra dona, e cuid’ a cobrar / per esta quant’ enas outras perdi. /”.

⁴ O excerto está disponível no “Cancioneiro da Biblioteca Nacional”, 520b, V123 e pode ser encontrado em <https://cantiga.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=544>. Acesso em mar.2025.

Carmen é **mhia**

Señor

(proençal)

Trobando sou **seu**

servidor

não cuido de mi nen d'al

dela só de nulha ren

(Campos, H., 2004, p.339, *grifos nossos*)

A soberania da senhora, em Campos, é marcada pelo uso da maiúscula (Señor), bem como pelo sentido da unidade lexical “senhora”, e a vassalagem do eu lírico, pelo emprego do substantivo “servidor” e do verbo “cuidar”, que assinalam a importância da amada para ele. “Só” também ressalta a sua exclusividade. Os possessivos “mhia” e “seu” estreitam os laços entre os dois, e reforçam a ideia de lealdade e de compromisso de um com o outro: o dela, senhoril, e o dele, servil.

E Amor não precisa nen

De **penhor** gran **razón loor**

querer ben é seu sinal

Quero cantar este Amor

(meu seña)

que de Galícia há **sabor**

e l'**olors** de provençal. [...]

Nen Demo nen Deus por em

Podem mais do que este **Amor**

(proençal)

que **não tem mesura** ou **sen**
e se põe **sobre bem e mal**

[...] **Sabor que é saber** de quen
de seu **ben sabe e da fror**
cantar maior que toda ren
por gran maestria d'Amor
d'Amor d'Amor **D'Amor de quen**
(proençal) **sobr'ama** alguen
mais do que al

(Campos, H., 2004, p.339-340, *grifos nossos*)

Este é um amor que não demanda favores, trocas, “penhor”, ele é marcado pelo “querer bem”. Seu Amor, Carmen ou o carme, é um amor com letra maiúscula, um amor exaltado pelo canto, pelo louvor. Os sentidos sugerem a concretude dessa relação: “sabor” e “olor”. Carmen tem um gosto, um cheiro, uma história (“ / que de Galícia há sabor /, / e l'olors de provençal. [...] /”). Os substantivos “Demo” e “Deus” evocam figuras religiosas de grande poder, no entanto nem um nem outro podem mais que o Amor. As unidades lexicais “poder” e “mais” concedem poder extraordinário ao Amor. A comparação o eleva e rebaixa o poder de Deus e de Demo, símbolos de um poderio antagônico (“bem” e “mal”) e, em conjunto, hegemônico. Diferente do amor cortês, neste, não há “mesura” (comedimento), nem “sen” (juízo). A preposição “sobre” (“e se põe **sobre** bem e mal”) sublinha o aspecto elevado do sentimento humano. Os substantivos “bem” e “mal” semanticamente retomam as figuras religiosas mencionadas, e a preposição diminui a força da bondade e da maldade, colocando o Amor em uma posição de poder inatingível.

O eu lírico recupera a relação entre sabor e saber, (/Sabor que é saber de quen /, /de seu ben sabe e da fror /, / cantar maior que toda ren /, /por gran maestria d'Amor/) insinuando que para tratar de amor é preciso conhecê-lo, experimentá-lo. Nessa estrofe, “ben” surge como uma caracterização da pessoa amada. Cantá-la, isto é, cantar a “fror” pode ser um “canto maior”, resultante da “gran maestria d'Amor”. Não nos parece ser apenas um saber baseado na observação, mas um saber a partir

da experimentação, da degustação de um amor concreto que não tem medidas e não prevê “penhor”.

Ele não se refere a qualquer amor, mas “[...] gran maestria d’Amor /, / d’Amor d’Amor **D’Amor de quen /, / (proençal) sobr’ama alguen /, / mais do que al /**, ou seja, ao amor que coloca a amada em primeiro lugar, amor resultante do “sobr’amar” (criação que enfatiza o ponto de vista do eu lírico).

2.2 “À maneira provençal”: ambiguidades poéticas

O poema “à maneira provençal” também apresenta ambiguidades poéticas. Num primeiro momento, faz alusão à organização social do contexto feudal, que dá base à vassalagem amorosa. Carmen, a amada ou a poesia, é apresentada como castelã, dialogando, assim, com a noção de nobreza e hierarquia social presentes no sistema feudal. Elas (a amada e a poesia) apresentam um caráter dominador, que toma “/ estas torres de palavras /, / que eu construo como quem /, / junta limalhas de ferro /, /fazendo da língua ímã. /”. Carmen - a Senhora - é o objeto predominante, ou melhor, dominante do discurso realizado pelo poeta. A mesma ideia se aplica à poesia, ela é retratada a todo tempo pela torre de palavras construída por pelo eu lírico (versos levantados) a partir da limalha (pó) de ferro. O poeta se coloca como um construtor de mundos, castelos, cuja matéria-prima é a palavra e sua representação. A junção de limalhas atraídas pela língua-ímã ergue a torre. A imagem evoca a noção de “cinzas”, das quais ressurgem, como Fênix, o passado, que torna à vida na poesia haroldiana. A língua traz à tona outros discursos, funcionando como um ímã, que, no caso do poema, reúne vozes para a construção da torre babélica, dialógica. Destacamos, aqui, que o substantivo “ferro” pode remeter à Idade do Ferro, último período da Pré-história, antecedendo a Idade Antiga. Essa referência e analogia permitem-nos dizer que as vozes itinerantes de outrora desembocam no discurso concreto. Ainda que se localizem no passado, são atraídas pelo ímã da língua e resistem ao tempo com a força do ferro. O eu lírico é responsável por reunir as vozes, por promover a leitura de um crisântem(p)o, uma poesia-flor que, ao invés de murchar, renasce no espaço curvo de retomadas e avanços.

A segunda estrofe descreve o caráter elevado da amada por meio do substantivo “ouro” – que estabelece relação com o universo semântico da riqueza e faz referência, no poema, à nobreza da dama do período feudal. Considerando que a amada pode ser

a poesia, entendemos que o eu lírico também descreve o ofício poético: vendado, sem saber ao certo o caminho, ele traça no ar o poema-desenho de som de sentido e sina.

amor **vendado de ouro**

com **dedos de purpurina**

traça no ar o **desenho**

de som de sentido e sina

(Campos, H., 2004, p.341, *grifos nossos*)

O emprego do substantivo “dedos” é um recurso sinedóquico para ser feita referência à escrita. A sinédoque elege um aspecto do todo para ser destacado, a mão do poeta é a que cria e levanta torres, ela realiza um trabalho artesanal. O sintagma “de purpurina” modifica o substantivo “dedos” sugerindo a ideia de dedos mágicos, que liberam um pó capaz de dar forma e brilho ao que se pretende dizer. O verbo “traçar” refere-se ao traço do lápis, do caminho, recuperando tanto a ideia da escrita, quanto da escrita dialógica, que percorre terras e mares para encontrar outras vozes. O traçado de purpurina é feito no ar e pode ser levado pelo vento para outros tempos e espaços. O desenho descrito (“de som de sentido e sina”) parece estar associado à poesia concreta, que lança ao papel um poema-desenho que sugere o objeto retratado, um poema repleto de sentidos e sentido pelos sentidos. A construção sinestésica “desenho de som de sentido” leva-nos a perceber como o poeta concreto tenta nos afetar; por meio dos sentidos. O poema “à maneira provençal” desenha letras, sons, sentidos de outrora e alhures. A sina do poeta é navegar e encontrar novos mundos para compor seus discursos.

O ouro também leva o leitor a pensar Na Idade do Ouro da mitologia, período bastante próspero em que se acreditava na imortalidade do ser humano, bem como na Idade do Ouro na Espanha, momento de grandes produções literárias. Essas relações corroboram a ideia da limalha que revive no poema, da fênix que ressurge do fogo – dourado e precioso.

A terceira estrofe explora a pulsão de vida - o desejo de perpetuação, de sobrevivência - associada à literatura: “/ carmen castelã domina /, / estas torres de linguagem /, / imagem de mãe e filha /, / rosto de amante e menina /, / senhal miragem poesia /”. As unidades lexicais “mãe”, “filha”, “amante”, “menina”, “senhal”

podem indicar uma sequência temporal, geracional e espacial que funciona como a metáfora dos desdobramentos poéticos. A “poesia-mãe” gera a “poesia-filha” e nela se perpetua. A “poesia-mulher” se encontra na “amante”, na “menina”, na “senhal”, que não pertencem aos mesmos espaços relacionais, nem necessariamente sociais. A sobrevivência de seu gene pode ser observada ao longo do tempo e do espaço.

As rimas (“carmen”, “linguagem”, “imagem”, “miragem”) representam também os ecos poéticos, a sobrevivência de um canto no outro, além disso sugerem, por meio de uma tensão de sentidos, que Carmen – a poesia-mulher – é linguagem, a linguagem que cria imagens e miragens, miragens de outro mundo. O último verso dessa estrofe está em consonância com essa ideia: “*senhal* miragem poesia”. A poesia é a senhora soberana que domina as torres de linguagem, torres de miragem, “miragens-viagens”.

O poema nas estrofes seguintes alude a escritores reconhecidos, Proust, Camões, Horácio e Dante, e dá voz a eles, reforçando a ideia do reviver artístico. Notemos também que as citações concedem ao eu lírico a condição de conhecedor, de experimentador – qualidade, como visto, necessária ao trovador.

e o tempo de chá e proust
se dissolve qual **neblina**
volta a manhã volta a noite
o escuro se faz matina

e é tudo como se fosse
 a mesma matéria-prima
 de **vida revisitada**
 de **instante que não termina:**

o tempo reprimavera
 na **trama de luz mais fina** [...]

diz Camões que o amador

na coisa amada se **ultima**
 horácio diz: *carpem diem*
 curte o tempo: **flor que fina.**

mas aqui o tempo tira
 da garganta a mão mofina
s'insempra – dante diria
 se enamora – **repristina**

amor dessela o mistério
 que tem seu nome por cima:

“amor mais forte que a morte”
 diz a **pedra turmalina**

neste castelo de torres
 carmen castelã domina

(Campos, H., 2004, p.341-342, *grifos nossos*)

O “tempo de chá de proust” refere-se a uma passagem do primeiro volume de “Em busca do tempo perdido”, em que, ao mergulhar uma madeleine na xícara de chá – bebida que costumeiramente não ingeria –, o narrador parece reviver uma experiência, uma memória perdida, que, naquele instante, reacende. O primeiro bocado de madeleine encharcada de chá traz para ele uma sensação mais viva, no entanto, no segundo, a lembrança já vai sendo dissolvida, perdida novamente. O lampejo de memória dura o degustar do primeiro bocado. O verbo “dissolver” sinaliza a sua perda ou seu esmaecimento. O substantivo “neblina” ressalta o enfraquecimento da lembrança, da falta de nitidez, mas não devemos desconsiderar que a neblina também se dissolve, permitindo, assim, a visão. O verbo “voltar” revigora a ideia do ressurgimento, assim como os substantivos “manhã” e “matina”. Este rima com “neblina”, o que nos leva a interpretar que a neblina se torna dia, período em que a visão pode

ser nítida. Como elementos antitéticos em relação aos anteriores, são empregados os substantivos “noite” e “escuro”, que, por sua vez, enfatizam o tempo perdido. As oposições também têm outra função: sugerem o caráter circular da poesia concreta, que, do pó, do barro, traz sopro de vida para o passado. A estrofe trabalha a ideia do reviver, do despertar discursivos.

Na quinta estrofe, o eu lírico destaca que a matéria-prima do poetar é a mesma, isto é, as obras nascem de um mesmo tronco e se ramificam em várias direções. As árvores perdem as folhas, mas elas renascem a cada primavera: “/ e é tudo como se fosse /, / a mesma matéria-prima /, / de **vida revisitada** /, / de **instante** que **não termina** /”. A poesia de hoje revisita a poesia viva de ontem, buscando memórias distantes, esmaecidas. O prefixo “-re” em “revisitar” ressalta a noção de recomeço, de ação que se repete. O substantivo “instante” significa tempo breve, que logo finda, mas, no poema, nos discursos, o instante perdura, insta e “reinsta”, tornando-se o “instante que não termina”. Um galo leva adiante o canto de outro galo, como diria João Cabral de Melo Neto. A rima da estrofe reforça a ideia expressa (matéria-prima não termina) e deixa ecoar “íma”, símbolo do poder de atração discursiva da poesia.

O tempo “reprimavera” na “trama de luz mais fina”. O sol permite que o tempo renasça, reprimavere a cada amanhecer, entretecendo-se com outros fios. As unidades lexicais “tempo”, “reprimaverar”, “trama”, “luz” remetem-nos ao resgate do tempo ido.

A estrofe seguinte continua a desenvolver o tema: “/ diz Camões que o amador /, / na coisa amada se **última** /, / horário diz: carpem diem /, / curte o tempo: **flor que fina**. /.” No discurso de Camões e Horácio, o tempo finda. Os verbos “ultimar” e “finar”, além de indicarem um término, evocam a ideia de morte: “flor que fina”. No entanto, a estrofe seguinte, iniciando com uma adversativa (“mas”), explica que o discurso poético do eu lírico, à maneira provenção, “repristina”: “/ mas **aqui** o **tempo** tira /, / da **garganta** a mão mofina /, / **s’insempra** – dante diria /, / se enamora – **repristina** /”. O tempo não está perdido no discurso haroldiano. O dêitico espacial “aqui” marca o espaço em que o **tempo**, muitas vezes, considerado tirano, “tira da garganta a mão mofina”, libertando a voz abafada por dias, anos, séculos, permitindo, assim, no espaço-tempo do poema, s’intemprar (uso feito por Dante), eternizar-se. O resgate do instante nos faz reviver Pessoa (2008, p. 86): “/ Quero aquele outrora! /, / E eu era feliz? Não sei: /, / Fui-o outrora agora./”. A flor não fina, torna-se um crisântemo, flor do sol nascente e símbolo de nobreza e vida longeva

na cultura oriental, ou seja, um “crisantempo”. No espaço curvo (do poema), nasce um (novamente).

As três estrofes que fecham o poema trazem uma revelação:

amor dessela o mistério
que tem seu nome por cima:

“amor mais forte que a morte”

diz a **pedra turmalina**

neste castelo de torres
carmen castelã domina

(Campos, H., 2004, p.343, *grifos nossos*)

O mistério carregado por anos é desvendado: “amor mais forte que a morte”, fato que eterniza a amada e a poesia. A comparação fortalece a torre babélica de Haroldo de Campos. O amor, a poesia – fortes – derrotam o findar do tempo (morte) e dos discursos. Por meio da palavra, o outro ressurgiu, revive. As sábias palavras são ditas pela pedra turmalina. No Cântico dos Cânticos, número 8, é dito: “Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque o amor é forte como a morte [...]” (Bíblia, 2016). Desselando o selo de outrora, identificamos uma trama com a voz de Salomão, o sábio e o, na velhice, insensato. O canto de Haroldo se levanta, e a pedra turmalina, contestando o rei, revela a força superior do amor, que vence a morte. A turmalina, conhecida como a pedra que atrai cinzas em decorrência de suas propriedades piroelétricas, é encontrada em rochas metamórficas, isto é, originárias de rochas preexistentes. Em tal ponto, entendemos que a pedra fundamental do poema concreto é composta pela turmalina, que carrega o tempo, o espaço, os discursos mundo e tempo afora. Os versos finais compõem o paralelismo feito à maneira provençal, que percorre o poema com pequenas diferenças lexicais e sintáticas, lembrando o *leixa-pren*, recurso polifônico das cantigas. A última estrofe espelha, de certo modo, a primeira, sinalizando a circularidade poética, o sem-fim. A partir do exposto, podemos pensar o léxico dos poemas de Campos, da seguinte

forma: A partir do exposto, podemos pensar o léxico dos poemas de Campos, da seguinte forma:

Trovador: leal, servidor, conhecedor, explorador, construtor, compositor

Amada, Amor, Poesia-Amada: concreta, está acima do bem e do mal, poderosa, forte, senhora, acessível, amante, menina, mãe, filha.

Trovar: construção, reunião, diálogo, retomada, revivescência, louvor

O eu-lírico dos poemas de Haroldo de Campos dá resposta semelhante à de Afonso X à pergunta feita no início do cancionero mariano: “por que trovar?” Ele trova porque ama e pretende exaltar a amada (Carmen – a poesia). Trata-se de um trovador-servidor leal, sábio, explorador, que compõe e constrói a poesia. Sua senhora, seja ela Carmen ou carne, é poderosa, concreta, acessível. Seu Amor está acima do bem e do mal e é mais forte que a morte, ele sobrevive aos tempos e espaços. Sua poesia é conhecimento, construção, retomada, louvor, revivescência.

Breves considerações finais

Afonso X, Haroldo de Campos, poetas do ontem e do hoje, do hoje e do amanhã. O “trobar” galego-português reverbera na poesia de Campos e revigora, trazendo vozes de outrora que hoje se atualizam na leitura. No vértice da tensão entre ficção e realidade, nasce Haroldo – o trovador, “que de Galícia há sabor e l’olors de provençal”. No fingimento, na homenagem e no resgate poéticos, uma miragem é vista da torre de linguagem. Poderia caber a Haroldo o discurso pessoano: “/ Quero aquele outrora! /, / E eu era feliz? Não sei: /, /Fui-o outrora agora./” (Pessoa, 2008, p. 86). Como turmalina, a poesia galego-portuguesa é resistente, permanente e itinerante. A velha música é recantada. Aqui, vale a uma citação de Augusto de Campos: “Os futurocratas passadófobos, que dividem a história em antes e depois de si próprios, não passam de medíocres narcisistas que já vão ser enterrados no próximo passado do futuro.” (Campos, A., 2009, p.08)

Referências

Afonso X. **Cantigas de Santa Maria**. Disponível em: <http://brassy.club.fr/index.htm>. Acesso em jan. 2007.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. São Paulo: Ave-Maria, 2016.

CAMPOS, Augusto. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Haroldo. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagens & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia e literatura**. São Paulo: Contexto, 2003.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. 3. ed. São Paulo: T.ª Queiroz, 2000.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

Anexos

Anexo I – Imagem ampliada do poema “D’ amor”

D’ amor

Carmen é mbia
 Señor
 (proença)
 Trobando sou seu
 servidor
 não cuido de mi nen d’al
 dela só de nulha ren

Carmen é mbia
 Señor
 (proença)
 E Amor não precisa nen
 de penhor gran razón loor
 queter ben é seu sinal

Quero cantar este Amor
 (meu seña)
 que de Galícia há sabor
 e l’olors de proença

Ren Demo nen Deus por en
 poden mais do que este Amor
 (proença)
 que não ten mesura ou sen
 e se pde sobre ben e mal

Carmen é mbia
 Señor
 não cuido de mi nen d’al
 E Amor não pede loor
 pretz gran razón penhor
 mas sinal
 sina d’Amor meu seña

E porque o al não é ren
 senon o bem que lhe quero eu
 saber que é sabor me ven

Sabor que é saber de quen
 de seu ben sabe e da tro
 cantar maior que toda ren
 por gran maestria d’Amor
 d’Amor d’Amor d’Amor de quen
 (proença) sobt’ama alguen
 mais do que al

Carmen é mbia
 Señor
 (meu seña)
 Trobando sou servidor
 dela só
 Haroldo Arnaut

Anexo II – Imagem ampliada do poema “à maneira provençal”

à maneira provençal

carmen castelã domina
estas torres de palavras
que eu construo como quem
junta limalhas de ferro
fazendo da língua imã

amor vendado de ouro
com dedos de purpurina
traga no ar o desenho
de som de sentido e sina

carmen castelã domina
estas torres de linguagem
imagem de mãe e filha
rosto de amante e menina
senhal miragem poesia

e o tempo de chá e proust
se dissolve qual neblina
volta a manhã volta a noite
o escuro se faz matina

e é tudo como se fosse
a mesma matéria-prima
de vida revisitada
de instante que não termina:

Anexo II – Imagem ampliada do poema “à maneira provençal”

o tempo reprimavera
na trama da luz mais fina
neste castelo de ar
carmen castelã domina
feito de ser e de tempo
que o imã da língua junta
qual limalha de platina

amor vendado e vidente
aos pés do castelo assina
seu mistério e grava o nome
com selo de turmalina

dis camões que o amador
na coisa amada se ultima
horácio diz : *carpe diem*
curte o tempo : flor que fina

mas aqui o tempo tira
da garganta a mão mofofa
s'insempre — dante diria
se enamora : repistina

amor dessela o mistério
que tem seu nome por cima:

“amor mais forte que a morte “
dis a pedra turmalina

neste castelo de torres
carmen castelã domina

Da Reconquista à Conquista: uma leitura indianista da mariolatria alfonsina

Vagner Camilo

O presente ensaio concentra-se na interlocução do poeta romântico indianista Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) com o legado trovadoresco, mais propriamente com a poesia devocional ibérica e a tradição mariolátrica, tal como foi proposta por um de seus intérpretes.

Sabe-se o quão tributário o movimento indianista brasileiro foi – à revelia de seu empenho nacionalista – do medievalismo europeu forjado pelo Romantismo. Já se notou há muito a transfiguração idealizante do indígena para elevá-lo à condição de mito nacional, eliminando, nele e em sua cultura, o que pudesse representar ameaça ao estatuto de herói e aos valores morais e cristãos da civilização ocidental. Para tanto, tomaram de empréstimo os atributos do cavaleiro e da ética cortesões, como nobreza, coragem, lealdade, justiça e desprendimento (Souza, 2003, pp. 73-74)¹, de modo a

¹ Salgado Guimarães registra essa aproximação já em Carl Friedrich Philipp von Martius, em “Como se deve escrever a História do Brasil” (dissertação publicada na *Revista do IHGB*, de 1845), que – ao sugerir a necessidade de um estudo cuidadoso da história dos povos autóctones, até mesmo pela possibilidade de tais investigações contribuir para a produção de mitos – toma o exemplo da mitologia sobre os cavaleiros medievais no espaço europeu (Guimarães, 1988, p. 17). Na verdade, o que localizamos na dissertação de von Martius é a aproximação do bandeirantismo com a cavalaria, no qual o indígena encontrava-se, entretanto, submetido à escravidão, pouco se prestando, portanto, à heroização. Veja-se o que diz Martius: “Uma exposição aprofundada destas viagens para o interior conduzirá necessariamente o historiador a certa particularidade, que excitou muito a minha atenção. Eu falo das numerosas histórias e lendas sobre as riquezas subterrâneas do país, que nele são o único elemento do romantismo, e substituem para com os Brasileiros os inúmeros

conferir um “penacho medievalesco” (Candido, 1981, p. 277) ao que os europeus denominavam depreciativamente de bugre, a fim de tornar esse “antepassado” do brasileiro qualitativamente equiparável ao conquistador. Diz, ainda, Antonio Candido a esse respeito:

o indianismo serviu não só como passado mítico e lendário (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas também como passado histórico, à maneira da Idade Média. Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu. [...] É muito significativa esta utilização do tema indígena como compensação: era preciso, dentro do espírito romântico, encontrar um equivalente daqueles temas, e a preocupação é visível tanto nos escritores eminentes, quanto nos secundários [...] (Candido, 1981, p. 20).

Essa aproximação do indígena concebido por Gonçalves Dias ao cavaleiro medieval e à ética cortês foi posteriormente retomada por outros intérpretes, como Cláudia Neiva de Matos, em *Gentis guerreiros* (1988), apoiada no conhecido capítulo de Erich Auerbach sobre “A saída do cavaleiro cortês” em *Mimesis*. Mas vale retroceder no tempo, às fontes de inspiração do poeta do Maranhão e demais românticos brasileiros, a fim de lembrar que Montaigne, por exemplo, já havia facilitado essa atribuição dos valores da ética cortês ao indígena, pelo sentido que o autor de “Os canibais” conferia ao ímpeto guerreiro destes.

A descrição de combates frequentes entre tribos estava presente em Jean de Léry, André Thevet e em praticamente todos os cronistas e viajantes que estiveram no Brasil. Léry, inclusive, observava que os indígenas não faziam guerras de conquista, já que terras e riquezas lhes sobravam, mas eram movidos, sim, pelo desejo de vingança dos parentes mortos em combate. Montaigne retomou a discussão sobre o ânimo guerreiro indígena, embora outorgando-lhe uma motivação muito diversa: a guerra intertribal mostrava-se “toute noble et genereuse” porque seu fundamento era “la seule jalousie de la vertu” (Montaigne, 1873, p. 221). Fundamento virtuoso esse que se ajustava à imagem do cavaleiro medieval e à concepção da ética cortês, como registrara Afonso Arinos de Melo Franco (Franco, s/d, pp. 238ss).

contos fabulosos de Cavaleiros e espectros, os quais fornecem nos povos Europeus uma fonte inesgotável e sempre nova para a poesia popular” (Martius, 1845, p. 396).

Gonçalves Dias chegou a apresentar a vingança como desencadeadora da guerra entre as comunidades originárias, conforme se vê na épica inacabada *Os timbiras*, mas, seguindo na mesma trilha montaigniana, tendeu a relacionar a motivação primeira da “índole belicosa” (Dias, 1869, p. 12) dos indígenas sobretudo ao reconhecimento, pelo adversário, da glória e da superioridade em valor e virtude do vencedor, inclusive para que o poeta maranhense pudesse enfatizar a contrapartida degradada, representada pela guerra colonial.

1.

Contribuiu também para a concepção medievalizante do mito nacional-indianista o diálogo enriquecedor travado pelo poeta maranhense com o cancionero galaico-português, a exemplo da verdadeira cantiga de amigo sertaneja ou cabocla que é o excepcional “Leito de folhas verdes”, incluído em *Últimos cantos* (1851). Esse “talismã poético”, como bem o definiu o mesmo Antonio Candido (1981, p. 90), valendo-se da definição de Henri Bremond, repõe o tema da espera amorosa delegando a voz poética a uma jovem, mas agora a uma indígena, que anseia ardentemente pelo retorno do amado Jatir. Para acolhê-lo em uma noite de amor, a jovem prepara um leito conubial em meio ao bosque, com a cumplicidade da viração noturna a soprar as folhas que comporão o “mimoso tapiz” (Dias, 1957, p. 505) para os amantes se unirem sob a copa de uma “mangueira altiva” (Dias, 1957, p. 505). A natureza animada, personificada figura nos versos diferentemente da tradicional cantiga de amigo: não é interlocutora a quem a moça pede notícias do amado que tarda a chegar, mas espelho de sua interioridade lírica, que reflete a transformação dos anseios e sentimentos da jovem, passando da expectativa da chegada do amado à frustração do desejo erótico com o correr das horas e a constatação, ao romper da alva, de que Jatir não chegará, levando, por fim, ao gesto de revolta, na impreciação ao deus maior dos tupis, quando pede à brisa matinal pelo desmanche do baldado tálamo: “Tupã! lá rompe o sol! Do leito inútil, / a brisa da manhã sacuda as folhas!” (Dias, 1957, p. 506).

Interessa-nos aqui, entretanto, outra interlocução gonçalvina com o Trovadorismo, na qual a imagem feminina é de ordem diversa, não só em termos étnicos, mas também em vista do estatuto ambíguo assumido pela amada, entre o humano e o divino:

O canto do índio

Quando o sol vai dentro d'água
 Seus ardores sepultar,
 Quando os pássaros nos bosques
 Principiam a trinar;

Eu a vi, que se banhava...
 Era bela, ó Deuses, bela,
 Como a fonte cristalina,
 Como luz de meiga estrela.

Ó Virgem, Virgem dos Cristãos formosa,
 Porque eu te visse assim, como te via,
 Calcara agros espinhos sem queixar-me,
 Que antes me dera por feliz de ver-te².

O tacape fatal em terra estranha³
 Sobre mim sem temor veria erguido;

² Na 1ª. edição de *Primeiros cantos*, o poeta optara pela seguinte variante para este verso: “Que fora, por te ver, bem venturoso.” (Dias, 1846, p. 20).

³ Na *editio princeps*, constava a seguinte nota do autor a esse verso: “Como entre os Romanos a palavra – **hostis** – servia para designar tanto o inimigo como o estrangeiro, assim também entre os povos bárbaros designa-se o estrangeiro com [a] mesma palavra que serve para indicar o inimigo.” (Dias, 1846, p. 32). Importa observar aqui que o poeta maranhense acrescentou uma série de notas de rodapé para esclarecer ao leitor o sentido de termos ligados à cultura indígena, como aqui o **tacape** – “arma ofensiva, espécie de maça contundente, usada na guerra e nos sacrifícios” – e, antes, o **boré** – “instrumento músico de guerra, pouco menor que o Fígle; – dá apenas algumas notas, porém mais ásperas, e talvez mais fortes, que as da Trompa” (Dias, 1846, p. 30, notas do autor). Estes dois vocábulos em particular já haviam sido explicados em ocorrências verificadas em

Dessem-me a mim somente ver teu rosto
Nas águas, como a lua, retratado.

Eis que os seus loiros cabelos
Pelas águas se espalhavam,
Pelas águas, que de vê-los
Tão loiros se enamoravam.

Ela erguia o colo ebúrneo
Porque melhor os colhesse;
Níveo colo, quem te visse,
Que de amores não morresse!⁴

Passara a vida inteira a contemplar-te,
Ó Virgem, loira Virgem tão formosa,
Sem que dos meus irmãos ouvisse o canto,
Sem que o som⁵ do Boré que incita à guerra
Me infiltrasse o valor que m'hás roubado,
Ó Virgem, loira Virgem tão formosa.

Às vezes, quando um sorriso
Os lábios seus entreabria,
Era bela, oh! mais que a aurora
Quando a raiar principia.

poemas anteriores ao “Canto do índio” na sequência do livro, de modo que dispensou a repetição do significado desses termos tupis no poema aqui reproduzido.

⁴ Na 1ª. edição, constavam as seguintes variantes para os dois últimos versos dessa estrofe:
“Níveo colo, que eu te visse, / Que eu de amores não morresse!» (Dias, 1846, p. 21).

⁵ Na 1ª. edição: ... os sons... (Dias, 1846, p. 21).

Outra vez – dentre os seus lábios
Uma voz se desprendia;
Terna voz, cheia de encantos,
Que eu entender não podia.

Que importa? Esse falar deixou-me n'alma
Sentir d'amores tão sereno e fundo,
Que a vida me prendeu, vontade e força⁶.
Ah! que não queiras tu viver comigo,
Ó Virgem dos Cristãos, Virgem formosa!

Sobre a areia, já mais tarde,
Ela surgiu toda nua;
Onde há, ó Virgem, na terra
Formosura como a tua?

Bem como gotas de orvalho
Nas folhas de flor mimosa,
Do seu corpo a onda em fios
Se deslizava amorosa.

Ah! que não queiras tu vir ser rainha
Aqui dos meus irmãos, qual sou rei deles!⁷
Escuta, ó Virgem dos Cristãos formosa,
Odeio tanto os teus, como eu te adoro;
Mas queiras tu ser minha, que eu prometo

⁶ Na 1ª. edição, “tudo” em vez de “força” (Dias, 1846, p. 22).

⁷ Na 1ª. edição: “Aqui dos meus irmãos, como eu rei deles!” (Dias, 1846, p. 22).

Vencer por teu amor meu ódio antigo,
 Trocar a maça do poder por ferros
 E ser, por te gozar, escravo deles. (Dias, 1957, p. 93)

Quem mais avançou na compreensão do “Canto do índio” foi David Treece, que o considera o “mais notável e interessante” (Treece, 2008, p. 168) dos poemas sobre a Conquista. Vale reproduzir sua interpretação na íntegra:

[N]as raras ocasiões em que [o poema] é examinado, costuma ser tomado pelo que aparenta ser: o canto amoroso de um índio pela mulher branca que ele descobre a banhar-se nua na floresta. Lúcia Miguel Pereira estimula esta interpretação quando nota que o poema foi escrito durante a viagem de canoa que o poeta realizou rio Itapicuru acima para a casa de sua mãe, em 1845, e especula que pode ter sido inspirado por um incidente análogo ao longo do caminho. Todavia, além do encontro ser historicamente implausível (mulheres europeias raramente se encontravam entre os primeiros colonizadores), o simbolismo abertamente religioso do poema e sua estrutura dão suporte a uma análise mais perturbadora, que reflete o entendimento de Gonçalves Dias acerca do papel central do missionário jesuíta e da catequese no processo de sujeição e integração tribal.

O poema alterna entre duas formas métricas, correspondentes aos dois níveis do discurso em que o texto funciona e que, juntos, culminam na promessa do índio de abandonar sua liberdade e cultura em troca daquela mulher, à medida que ela vai emergindo em sua completa e sedutora nudez. Uma série de quartetos em *redondilha maior* (a forma mais popular na tradição lírica portuguesa) transmite o impacto emocional e psicológico da visão, revelando gradualmente a sua beleza à medida que ela vai surgindo da água. Alternados a ela estão estrofes de versos decassílabos que descrevem os sacrifícios que ele se dispõe a assumir em troca do direito de contemplá-la; estes, também, formam uma progressão – de sua aceitação da dor física, mesmo a morte, por poder vislumbrá-la, à renúncia da liberdade e soberania tribal a fim de que ela se torne sua rainha e governe o seu povo. A combinação de imagens assombrosamente sensuais, penetração psicológica, o jogo entre atração sexual e auto-abnegação e a ironia histórica que mantém esses elementos unidos faz deste poema uma das mais refinadas realizações de Gonçalves Dias.

É na sequência da análise que Treece trata de estabelecer o elo de ligação com o legado alfoncino, que nos interessa sobretudo:

As estrofes de abertura invocam delicadamente um cenário natural ao pôr-do-sol, com seus sons e trilados de pássaros característicos, sugerindo a vida ricamente sensual da floresta. Desse cenário, surge a visão cintilante da banhista, que, de início, não consegue arrancar mais do que a exclamação de surpresa: “Eu a vi, que se banhava”, e imagens de águas e estrelas límpidas. Ao longo dos quartetos de *redondilhas* que seguem, revelam-se seus cabelos e pescoço, depois sua face sorridente e seus lábios que murmuram palavras incompreensíveis. Finalmente, ela sai nua da água, apresentando ao índio uma visão irresistível [...] Entretanto, as súplicas ardentes que acompanham a aparição – “Ó Virgem, Virgem dos Cristãos formosa” – sugerem que a sedução do índio estaria funcionado em um nível mais do que simplesmente erótico. A linguagem de seu “Canto” apoia-se numa tradição bíblica e, especificamente, ibérica (com a qual o poeta medievalista Gonçalves Dias estaria intimamente familiarizado), na qual a adoração religiosa e sexual são expressadas em termos idênticos, até se confundirem; o “Cântico dos cânticos” do Velho Testamento, por exemplo, ou as cantigas medievais de Santa Maria de Afonso X, na qual a Virgem Maria assume o mesmo papel da senhora aristocrática, intercedendo junto a Deus em favor de seus devotos da mesma maneira que a senhora pede por seu cavaleiro. Através do vocabulário e do uso de maiúsculas, o poema joga com essa ambiguidade de modo a expor o poder insidioso que a cristandade exerceu sobre os índios que foram expostos à influência dos jesuítas. A postura erótica da Virgem branca se assemelha à fascinante atração estética do ritual católico, que [...] ajudou a atrair muitos índios para o regime repressivo das missões.

A apropriação do legado alfonsino vai se prestar aqui a um propósito muito diverso daquele a que se destinavam as cantigas de Santa Maria e é sobre a subversão desse desígnio original que interessa desdobrar comparativamente o que observa a seguir o crítico inglês:

Além de transmitir esse senso de fascinação horrorizada, o poema também sugere como o discurso cristão de auto-sacrifício veio legitimar o sacrifício das terras, da liberdade e da identidade cultural dos índios em favor do projeto português de colonização. Falando a linguagem do martírio – “Calcara agros espinhos” – o índio protesta à Virgem que, em retribuição a seu amor, ele suportaria a dor e a morte ignominiosa nas mãos de seus inimigos, abandonaria o culto à guerra de seu povo [...] e, finalmente, renunciaria a sua liberdade e a seu ódio aos portugueses e trocaria a borduna de guerreiro pelos grilhões de ferro de um escravo[...]. A ironia que torna a beleza da sedução tão insidiosa e a fé inocente do índio tão trágica é o triste fato histórico de que ele e seu povo passaram por todas essas provações e humilhações, que a missão jesuíta de evangelização foi a principal ferramenta, à parte a força bruta, para limpar de seus habitantes milhares de hectares de terras tribais, e para suprir a demanda da colônia

por trabalho escravo. Neste poema, Gonçalves Dias mostra em andamento as forças psicológicas e sociais desse processo e sua dependência da confiança dos índios e de sua ignorância sobre os reais motivos por trás das promessas de salvação dos padres brancos. Encantado pelas palavras incompreensíveis da Virgem, ele se deixa, literalmente, “a vida prender, vontade e força” e, assim, inadvertidamente, se rende a seus traidores[...] (Treece, 2008, pp.168-169)

Embora extremamente longa, a reprodução dos excertos se fez necessária pela importância que a interpretação de Treece assume na fortuna crítica do poema e em relação à qual promove uma virada significativa. O crítico inglês ainda observa que o “drama da escravização voluntária do guerreiro índio ao colonizador feminizado reaparecerá mais de uma vez na literatura do movimento indianista”, mas passando “por uma alteração decisiva: a ironia crítica pela qual Gonçalves Dias concebia o processo colonizador é substituída por uma narrativa celebratória de como o indígena teria se sacrificado em benefício da sobrevivência e bem-estar do estado colonial” (Treece, 2008, p. 169). Adiante, cita como exemplo o romance de José de Alencar, *O guarani* (1857), no qual a relação de Peri com Cecília recorda “O canto do índio”, justamente pelo “culto religioso da Virgem branca, por parte do índio, como fonte divina de autoridade e consolação” (Treece, 2008, p. 251).

Reproduzida a leitura mais balizada, cabem alguns pequenos esclarecimentos antes de buscar desdobrá-la. A intimidade de Gonçalves Dias com a literatura medieval e a tradição poética galaico-portuguesa parece ter-se dado sobretudo depois do período estudantil do poeta maranhense na Universidade de Coimbra, permitindo-lhe a apropriação dessa forma poética, entretanto, para outros fins, não de endosso, mas claramente condenatórios em relação à estratégia ideológica de sedução religiosa empregada pela Igreja – em particular, pelos catequistas da Companhia de Jesus, para a dita tarefa de **conversão** (a todo custo) **do gentio**.

A intenção crítica do poema estava no horizonte de reflexão histórica de Gonçalves Dias, que reuniu, por anos, material bibliográfico para a escrita de uma *História dos Jesuítas no Brasil* e que infelizmente não chegou a escrever, mas na qual trataria com mais vagar, supõe-se, desse problema delicado. Prova disso está em suas críticas aos *Anais Históricos do Maranhão*, do historiador e administrador colonial português Bernardo Pereira de Berredo e Castro, governador do Maranhão no século XVIII, nas quais Gonçalves Dias condena duramente o projeto da colonização lusa pelo processo de aniquilamento dos povos originários, sem deixar de salientar a

ação conivente dos jesuítas no processo de escravização dos indígenas. Em resposta à polêmica causada por suas reflexões, Gonçalves Dias reitera as críticas, equiparando os jesuítas aos demais compatriotas na cobiça que norteou a empresa colonizadora (cf. Marques, 2010, 93-94).

É preciso considerar, ainda, que há uma interpretação do poema convergente com a de Treece, embora sem ter notícia dele, estabelecendo uma aproximação com escrito historiográfico do poeta maranhense e com outros de seus poemas não-indianistas, que trata de um mito local (a Iara ou Mãe-d'água) e no qual uma mãe adverte o filho sobre o poder corruptor, dissolvente da beleza loura que figura nas águas. A intérprete, contudo, não chega a estabelecer a conexão, aqui decisiva, com a tradição mariolátrica. Referimo-nos ao estudo de Cláudia Neiva de Matos, que nota a respeito de “Canto do índio”:

A sedução exercida pela “Virgem dos Cristãos”, conforme a descreve o poeta, tem efeito semelhante ao da sedução religioso-ideológica empreendida pelos catequistas, tal qual a via o historiador Gonçalves Dias: lançar o índio num não-lugar, despojando-o de seus fundamentos culturais, sem lhe oferecer em troca um novo sistema existencial a que ele pudesse efetivamente adaptar-se. Escreveu na revista *Guanabara*: “Assim, não podemos considerar o índio no estado de catequese senão como ente de transição; nesse estado o índio não era nem selvagem nem civilizado, nem pagão nem católico; mas passando, sem preparatório, instantaneamente de um para outro estado, tornara-se igualmente incapaz de ambos”.

O índio tocado pela mão do Outro conserva a energia de uma virtude que é o apanágio de sua raça, mas perde o sentido dessa virtude [...] Incapaz de assimilar a mensagem evangélica ou os conceitos político-ideológicos do branco civilizado, o índio é também incapaz de compreender essa beleza por quem se deixa dominar. É portanto um cego sacrifício, este que a visão prodigiosa da Virgem branca lhe vem impor, mas que ele aceita com a convicção mística dos mártires inebriados por um esplendor imaterial [...] Na sua mescla de fascinação e fatalidade, a mulher branca que aparece em “O canto do índio” se assemelha muito à mãe-d'água, igualmente loura, que é tema de outro poema de Gonçalves Dias [...]

Cuidado com “a imagem que se embeleza”, confundindo os sentidos e dissimulando o artifício: a beleza tem o poder de transfigurar a mentira em verdade, o demônio em anjo sedutor. A beleza dessa imagem que mora na água é feita da misteriosa substância dos reflexos, jogo de presença é ausência que também é próprio da linguagem, e da linguagem poética. Essa beleza não está enraizada na realidade íntima do sangue, da família, da gente que se conhece e reconhece como espelho de carne e osso: “não é mais que sombra vã”. O fascínio que exercem princesas e príncipes, a formosura dos alvos

européus, é um fascínio enganador e desumano: é “menos do que é a gente”. Traz a desgraça, porque aparta o homem de sua comunidade familiar e a mãe adverte: “não vale aquilo que valho/ nem o que val tua irmã”. Tal é o sentido de sua advertência: permanece entre os teus, não te deixes corromper pelo encanto desconhecido. (Matos, 1988, 69-71)

2.

A partir da leitura de Treece (e em menor grau da de Matos), nossa abordagem visa adensar o sentido político subjacente ao imaginário cristão, ou mais especificamente mariolátrico, não como uma contrapartida da releitura poética gonçalvina das cantigas de Santa Maria, mas como dado constitutivo dessa parcela expressiva do legado afonsino. É certo que isso não diminui o valor da empreitada do poeta maranhense ao reconfigurar, arguta e criticamente, a dimensão política desse legado à empresa colonial. O fato de Gonçalves Dias já ter atinado com um fundo ideológico presente nas cantigas marianas é prova de sua argúcia, coroada pelo engenho poético e pelas convicções político-sociais e históricas sobre as forças implicadas no processo colonizador, bem como sobre suas persistências em contexto político oitocentista. Seu talento excepcional dinamizou a forma emprestada ao medievo, conectando passado e presente talvez nem tanto por meio de uma concepção analógica, mas segundo uma lógica mesmo de continuidade histórica.

Para o adensamento da análise, vejamos alguns dados estético-formais e políticos constantes das cantigas afonsinas não explorados por David Treece, mas que podem ser de valia para esta abordagem.

Até onde sabemos – e nosso contato com esse grande legado é bem preliminar –, a dimensão laudatória dos milagres marianos predomina no conjunto das 420 cantigas afonsinas, mas ela vem estrategicamente alternada: a cada nove cantigas de corte narrativo surge uma de louvor, intencionalmente disposta na posição de décimas, instituindo no cancionero, dessarte, um ritmo ou cadência que lembra a constância de um rosário. Os dois gêneros exaltam Santa Maria como intercessora dos homens junto a Deus e exortam o Seu louvor pelos destinatários dos versos. Enquanto as cantigas narrativas ilustram feitos e intervenções de Santa Maria (o que responde pela dimensão do *maravilhoso* no cancionero), as de louvor, eminentemente líricas, enaltecem a Virgem visando engrandecer a sua imagem, mas nem tanto a componente milagrosa.

No caso das Cantigas de Santa Maria, os *miragres* são prova cabal da origem divina da realeza, concepção reafirmada como ideologia política em Castela no século XIII, com a caracterização teocêntrica da monarquia. A fórmula *rex gratia Dei* contava com longa tradição, de modo a romper “com a ideologia do poder real baseado essencialmente na capacidade de liderança militar que caracterizou os monarcas imediatamente anteriores”. Tal fórmula se articulava, ainda, com a doutrina do vicariato real – qual seja, dos reis como vigários papais, com faculdades para o governo eclesiástico –, amplamente desenvolvida na obra jurídica afonsina. Na elaboração das estórias de Afonso X, era destacada “‘el origen divino del *imperium* heredado por los miembros de la *linna*’ que desemboca inexorablemente en el monarca reinante” (Inés Fernández-Ordóñez *apud* Soria, 1997, p. 66).

De acordo com essa “dimensión divina de la realeza castellana, dando base a unos contenidos ideológicos típicamente providencialistas”, as “acciones de los monarcas no eran casuales, ni respondían a condiciones simplemente circunstanciales, sino a la directa influencia divina, cuya intervención encaminaba el desarrollo de los acontecimientos en el sentido que más convenía a los intereses de la dignidad real” (Soria, 1997, p. 66).

Nieto Soria esclarece qual seria o vínculo entre essa origem divina da monarquia e os milagres, explorado por Afonso X em *Las Siete Partidas* e nas Cantigas de Santa Maria, não em virtude de uma capacidade inata à condição real de realizá-los (eles permanecem restritos ao poder de Deus), mas da relação privilegiada mantida com a divindade, fonte dos *miragres*, que os concede por merecimento do monarca, tanto maior dadas as qualidades pessoais deste de cristão exemplar. Era no “calor da corte régia” que se dava a narração historiográfica ou literária (por meio das cantigas) dos acontecimentos milagrosos, com o intuito de confirmar esse merecimento do rei “vigário de Deus”, perseguindo “um efeito propagandístico da realeza” (Soria, 1997: p.). Assim, a relação entre rei e milagre integrava-se na panóplia de instrumentos ao serviço da propaganda régia e da legitimação do poder.

Sem nos atermos à diversidade de aspectos do conjunto das Cantigas, passemos diretamente à utilização política da devoção mariana no reinado afonsino. Snow fala de uma paulatina “marianização da política de Afonso X” (2016-2017, p. 62): à medida que avança seu reinado, intensifica-se a devoção à Virgem na mesma proporção com que “cresce a presença dos assuntos políticos nas *Cantigas de Santa Maria*, sua obra mais pessoal” (Snow, 2016-2017, p. 62). Aos primeiros cem poemas, segue uma

segunda centena que vai se concentrar progressivamente em temas peninsulares, com o correspondente “aumento dos assuntos políticos e pessoais que incluía Alfonso X no repertório marial até pouco antes de sua morte” (Snow, 2016-2017, p. 63). Nota ainda Snow que na segunda centena das cantigas, surgem vários membros da família real sob proteção da Virgem, além da ilustração pelas miniaturas, que permitiam a visualização de vários eventos: por exemplo, as conversões de judeus e muçulmanos, ou a presença de Maria lutadora contra os mouros em distintos pontos da península. A partir desse segundo centenar, portanto, o rei–mecenas opera “a peninsularização das *Cantigas de Santa Maria*”, abrindo “uma janela para a sua Espanha contemporânea” (Snow, 2016-2017, p. 70).

Isto é o bastante para nossos propósitos de sustentar uma articulação profunda ou uma lógica de conjunto da produção literária de Gonçalves Dias, que permita aproximar as vertentes indianista e não indianista, nos distintos gêneros que o maranhense praticou, a despeito da diversidade dos temas e épocas históricas a que remetem.

Vale lembrar que a própria obra não-indianista gonçalvina elege o contexto histórico dos séculos da dita Reconquista cristã em Portugal para cenário ou tematização da matéria literária em diferentes gêneros. Basta citar o momento alto de sua produção dramatúrgica, *Leonor de Mendonça*, e notadamente *Boabdil*, envolvendo dramas privados que contribuíram para a derrocada do Reino Árabe de Granada, além das *Sextilhas de frei Antão*, vertidas num português medieval estilizado que traz a primeiro plano – não sem um boa dose de ironia, como já buscamos demonstrar em outro momento – um inverossímil macróbio como testemunha ocular dos acontecimentos ocorridos entre os reinados de Afonso Henriques e D. João II – o que corresponderia, no mínimo, a trezentos anos de vida! A despeito da ironia, o recorte histórico ultrapassa o horizonte aqui proposto da Reconquista, como se vê no episódio sobre os muçulmanos Gulnare e Mustafá, renitentes em face da imposição da conversão católica pelo frei longo.

Gonçalves Dias tende a buscar um parâmetro para pensar e dramatizar a Conquista do continente americano a partir do século XVI no longuíssimo período da chamada (com tudo que possa haver de problemático no termo) Reconquista cristã da Península Ibérica, que, do século VIII, encerra-se em 1492, com a rendição de Granada, último bastião muçulmano em território espanhol cobiçado pelos reis católicos. Terreno esse que foi domínio do herói romântico da Reconquista (tal como entrou para o imaginário popular): trata-se de o último rei mouro do *al-Andalus*, o

mesmo Boadbil protagonista da tragédia de Gonçalves Dias, o que bem demonstra não uma diversidade, oposição ou mesmo contradição dos temas peninsulares e dos indianistas no conjunto de sua obra poética e dramática, mas uma articulação bastante coerente e totalizante. Nesse sentido, a relação de portugueses ou ibéricos em geral com judeus (cristãos-novos), muçulmanos ou mouros (com toda a abrangência e imprecisão do termo) serve de referência para o poeta maranhense dramatizar a violência da ação do colonizador luso – incluindo aqui a atuação partícipe da Igreja – com os povos originários da América, a referida conversão do gentio a todo custo, a própria escravização e, no limite, o genocídio dos indígenas. Se aceita a hipótese de busca de correlatos para o drama da Conquista na Reconquista, ou mesmo de uma lógica de continuidade histórica, percebe-se que o medievalismo romântico em Gonçalves Dias não é um anacronismo exótico sem qualquer conexão com um país sul-americano como o brasileiro, cuja história remonta à Idade Moderna.

Para reforçar essa lógica da continuidade, além da articulação com o momento histórico em que se desenrola a dramaturgia do escritor maranhense (com destaque para *Boadbil*), lembremos ainda, nos mesmos *Primeiros cantos*, um poema como “O soldado espanhol”⁸, que evoca formas peninsulares ao trazer a boca de cena um herói concebido explicitamente nos moldes do Mio Cid, lançando-se à guerra nas Índias Ocidentais (como se sabe, nome pelo qual era conhecido o continente americano no mesmo século XVI pelos navegantes espanhóis, guiados por Colombo, e pelos portugueses, para só depois restringir sua aplicação às Antilhas e Caribe). A empresa guerreira deste novo Cid não se levanta, entretanto, contra os do Crescente, mas sim contra os de Espanha, conforme declara no canto, entoado ao bandolim, endereçado à sua amada, distinta da fidelíssima Jimena, apesar de entregue aos prantos quando da partida do herói:

⁸ Vale acrescentar que, nos *Segundos cantos* (1848) do poeta maranhense, há o poema “Zulmira” que, embora não traga uma referência temporal precisa, ajuda a compor um conjunto expressivo na obra de Gonçalves Dias em que avulta o contexto peninsular da Reconquista. Não bastasse a identidade moura revelada no nome, a jovem do poema é imaginada pelo eu lírico em um idílio amoroso próximo ao rio Darro, sabidamente espinha dorsal da Granada muçulmana: “Sonhara-te eu na veiga de Granada, / tapetada de flores e verdura, / onde o Darro e o Xenil no lento giro / voltem a linfa pura”. (Dias, 1957, p. 364).

E o espanhol viril, nobre e formoso,
No bandolim
Seus amores dizia mavioso,
Cantando assim:

“Já me vou por mar em fora
Daqui longe a mover guerra,
Já me vou, deixando tudo,
Meus amores, minha terra

“Já me vou lidar em guerras,
Vou-me à Índia Ocidental;
Hei de ter novos amores...
De guerras... não temas aí.

“Não chores, não, tão coitada,
Não chores por t’eu deixar;
Não chores que assim me custa
O pranto meu soffrear.

“Não chores! - sou como o Cid
Partindo para a campanha;
Não ceifarei tantos louros,
Mas terei pena tamanha.”

E a amante que assim o via
Partir-se tão desditoso,
— Vai, mas volta; lhe dizia:
Volta, sim, vitorioso.

“Como o Cid, oh! crua sorte!
 Não me vou nesta campanha
 Guerrear contra o crescente,
 Porém sim contra os d’Espanha! (Dias, 1957, pp. 102-103)

3.

Voltando especificamente ao cancionero trovadoresco e à apropriação da tradição mariana, particularmente das cantigas afonsinas, há alguns aspectos distintos, ou mesmo opostos, a serem enfatizados. Eles estão relacionados à metrficação, ao endereçamento, à figuração feminina, ao estatuto da voz dramática e ao tom empregado, bem como à finalidade dos versos, a seu modo política, em uma investida crítica inclusive em relação ao modelo que lhe inspirou no suposto diálogo intertextual. Não chegamos a identificar uma ou mais cantigas em particular: a prática alusiva parece compreender aqui a lógica de conjunto da poesia devocional mariana.

Consideremos, primeiramente, as questões formais, observando a divergência que o poema de Gonçalves Dias opera no plano mais propriamente métrico ou musical. Sabe-se da polêmica resultante do fato de o cancionero afonsino não trazer uma marcação muito precisa da quebra dos versos, de modo que as interpretações parecem se dividir entre, de um lado, as que elegem as rimas como critério para delimitá-los, resultando com isso em poemas heterométricos; e, de outro lado, as que dão preferência à contagem silábica, ou melhor, decassilábica, o que garante a isometria, embora não as rimas finais (várias destas deslocadas para rimas internas, com distribuição irregular). Fiel à aliança romântica entre poesia e música, Gonçalves Dias, diferentemente, recorreu à alternância entre a popular redondilha maior e o decassílabo, a primeira dedicada à composição inicial do cenário, à descrição física do desnudamento feminino e à cena do banho em que ele surpreendeu e contemplou a Virgem dos Cristãos formosa, enquanto na segunda ele A interpela diretamente, declarando seus sentimentos e sujeição absoluta, da ordem do sacrificial, em troca do consentimento para poder contemplá-la a vida inteira e, no limite extremo do desejo ousado, de tê-la para si e de A tornar rainha dos seus.

Na interpelação da amada, chegamos à questão do endereçamento no poema, que é dupla, com a loura Virgem dos Cristãos ora referida diretamente na segunda,

ora indiretamente em terceira pessoa. O líder indígena começa a se reportar a ela na terceira pessoa, dirigindo-se aparentemente ao leitor, e assim voltará a fazê-lo nas estrofes em redondilha maior.

Para compreendermos melhor o que está em jogo nesse endereçamento, chamamos a atenção para a diferença em relação ao modo de apresentação dominante em outros poemas indianistas para depois considerarmos a particularidade que diferencia o “Canto do índio”. Por exemplo, em “O canto do guerreiro”, Gonçalves Dias vale-se da estratégia dramática⁹ de delegar a voz ao líder dos tupis para que este se dirija diretamente a seus guerreiros, a fim de despertar-lhes o mencionado ânimo belicoso e incitá-los a empenharem-se na batalha que tinham pela frente. Implicitamente, o líder tupi também se dirigia aos leitores ao mesmo tempo que falava a seus guerreiros, rememorando vitórias passadas para obter destes o mesmo êxito, por fim alcançado na batalha iminente que os vemos enfrentar. Já no “Canto do índio”, é como se esse mesmo líder tribal voltasse as costas aos seus, siderado que está pela visão da Virgem dos Cristãos e pela paixão arrebatadora que Ela lhe desperta. Às vezes, o poema parece sugerir uma situação de efetiva interlocução entre o índio e a jovem branca, tanto mais por ela sorrir e aparentemente falar com ele, embora em uma língua que lhe é incompreensível. Pode-se tratar, todavia, de um artifício retórico a que voltaremos adiante, sem que haja um diálogo de fato.

Passemos a outra diferença importante do poema em relação às Cantigas de Santa Maria. Ela diz respeito à imagem que se tem da Virgem Maria. Nas cantigas afonsinas, os epítetos e qualificativos ressaltam sua dimensão divina: é a Madre da fremosura; a Gloriosa ou Groriosa Rea Maria, Lume dos Santos fremosa e dos Ceos; Rosa das rosas e Fror das frores; a Rea chamada, Filla, Madr’ e Criada; é noss’ avogada; a María luchadora, soldada de Deus ou Cristo; a Benaventurada Virgen, de Deus amada... Evidentemente, Ela é pura aparição, somente em espírito, sem corpo ou matéria. A única referência a seu corpo concerne ao peito, em que “Deus mamou o leite”; o mesmo leite com que Ela “guaryu [...] o monge doente que cuidavan que

⁹ A poesia indianista de Gonçalves Dias promove, com frequência, a fusão de gêneros e estilos proposta pelo Romantismo, na medida em que a matéria épica, envolvendo guerras intertribais e coloniais, pode emergir nos versos por meio de um modo de apresentação dramático, conforme o “Canto do guerreiro” ou “Canto do piaga”. No caso do “Canto do índio”, o épico funde-se ao lírico. Falamos em modos de apresentação pensando em clássicos estudos como o de Staiger (1977) e o de Kayser (1954).

era morto” (cantiga LIV) e “guareceu [...] o crerigo de grand’ enfermidade, porque a loava” (na LXXVI). Ainda na cantiga XLVI, “a imagen de Santa Maria, que un mouro guardava en sa casa onrradamente, deitou leite das tetas”. Tais referências ao peito da Virgem em nada contraria, entretanto, a dimensão de entidade sagrada: é, antes, prova do miraculoso, evidenciada pelos citados epítetos com que Ela é referida nas cantigas afonsinas.

Já no “Canto do índio”, a loura “Virgem dos Cristãos formosa” diz respeito a uma mulher branca, possivelmente uma reinol que o índio pode ter surpreendido no banho e cujos atributos de beleza arrebatadora fê-lo evocar, por associação, a formosura de Nossa Senhora. Ou pode-se supor que seria um devaneio ou fantasia erótica ainda mais ousada, não nomeada expressamente pelo que implicaria de herético... As maiúsculas instituem a ambivalência, fazendo pensar de pronto na própria mãe de Jesus. O fato de o epíteto partir da boca do indígena parece sugerir que ele mantém, diante da jovem branca por quem se apaixona, a mesma atitude de subalternidade e reverência destinada a uma divindade, o que contribui para a ambivalência e flutuação da imagem.

A sensualidade é de todo ausente nessa modalidade de cantiga trovadoresca ou mesmo nas cantigas de amor, com as quais, sabemos, as de Santa Maria guardam certas afinidades em termos de distância hierárquica e inacessibilidade física (o vassalo convertido em cristão, a Virgem Maria no lugar da nobilíssima *mia señor*, a atitude devocional fervorosa em vez da *coita* e da vassalagem amorosas etc.). Qualquer tipo de visão ou situação mais intimista é impensável tanto em uma, quanto em outra. No entanto, no canto gonçalvino, o índio parece (e frisemos o **parece**) não só ter surpreendido a loira Virgem dos Cristãos no banho, conforme registra a primeira estrofe, como também revela, nas seguintes, ter-se entregado à contemplação do corpo feminino, nos momentos em que a mulher brinca nas águas amparando ou sustentando as louras madeixas molhadas com os seios (evidenciados de modo muito diverso, está visto, do peito que jorra o leite abençoado da Virgem Maria), até que surge “toda nua” por fim.

Mas teria o indígena do canto gonçalvino contemplado a “loira Virgem tão formosa” efetivamente ou se trata de um artifício retórico de presentificar aos olhos do leitor uma visão do objeto amado ou desejado produzida pela memória ou – quem sabe até no caso do “Canto do índio” – pela imaginação? Veja que a voz poética não fala no presente, como a contemplar o objeto amado de imediato, frente a frente.

“Eu a vi, que se banhava...”, diz ele. A visão da Virgem dos Cristãos é evocada no pretérito e descrita no modo imperfeito do verbo para prolongar o deleite (inclusive para o leitor) com a cena do banho, descendo (até em certa conformidade com a tópica da *effictio*) dos louros cabelos espalhados pelas águas ao colo ebúrneo erguido, mas para logo em seguida voltar ao sorriso e à voz, embora desvelando-a, por último, em sua total nudez. Trata-se de uma ousadia e um prazer inconcebíveis no universo das cantigas que serviu de inspiração a Gonçalves Dias, espécie de *delectatio morosa* – ou o *peccatum morosae delectationis*, o abrigar intencional e demorado no espírito de uma visão, imagem ou pensamento erótico que, asseveravam os santos doutores da Igreja, deveria ser descartado mal atingisse o espírito. Trata-se, assim, de noção corrente na teologia moral cristã condenando a retenção prolongada da visão no espírito do prazer obtido, em pensamento ou imaginação pecaminosa, com imagens sexuais. A fantasia erótica voluntária e complacente, sem tentativa de suprimir tais pensamentos, é diferente do desejo sexual real. O instante do olhar não conta, até porque pode ser involuntário ou inocente. O pecado é a retenção demorada no espírito, da procrastinação da visão, na mente, do objeto desejado, que permanece ausente porque é inacessível ou proibido. Para um indígena habituado à nudez ou exposição de corpo feminino, nada haveria de tão ousado na cena, supõe-se. Mas trata-se aqui de um contexto de enfrentamento de culturas; da já mencionada conversão do gentio (como se dizia então) pela imposição de uma crença e uma ética cristãs. E mais: exposta a um público de cristãos, moralmente respeitoso dos dogmas.

A própria Virgem Maria, portanto, é uma presença ausente e a associação com ela por meio da mulher branca faz supor que o indígena travou contato de algum modo com a cultura, imagens e imaginário cristãos talvez no regime repressivo das missões, conforme quer Treece. De todo modo, fica evidente que não são a fé e os valores cristãos encarnados pela Virgem Maria que o arrebatam – ele sequer entende sua língua e nenhum *miragre*, nenhuma intervenção milagrosa é posta em cena para fundamentar-lhe a crença e permitir-lhe abraçar a fé. A associação com a Virgem se faz unicamente em função dos atributos físicos de beleza, impensáveis nas cantigas marianas, nas quais impera o rigor da fé.

O canto parece operar uma espécie de fusão das duas modalidades de Cantigas de Santa Maria, entre o louvor e a narração ou mais propriamente uma descrição não de milagres (inexistentes), mas do momento de aparição da jovem e dos atos subsequentes de sujeição – que se consuma, mas sujeição apenas ao poder temporal...

A derradeira questão, aqui, concerne ao ponto de vista, considerando quem fala nas Cantigas de Santa Maria e no “Canto do índio”, e a ideologia professada em cada caso. A voz do indígena que se enuncia – e este é o outro aspecto distintivo – definitivamente não pactua com a crença encarnada pela Virgem e se rende de forma incondicional. No canto gonçalvino, opera-se uma espécie de deslocamento, não destituído de ironia, mas ironia trágica. É como se se operasse um giro em relação às cantigas marianas: em vez de ser delegada ao rei-mecenas, vigário de Deus evocando *miragres* marianos como legitimação de seu poder político, a voz poética é deslocada para quem representa uma ameaça aos valores (seria melhor dizer interesses...) da civilização cristã e precisa ser sujeitado a todo custo por não pactuar com eles. Só que em vez de mouros, judeus ou cristãos-novos do contexto medieval europeu, ressoa a voz do *outro* a ser vencido e sujeitado (ou mais precisamente escravizado): o indígena na América. Trata-se, assim, de mobilizar um gênero, subgênero ou modalidade poética já codificada e reconhecida pelo leitor familiarizado com a tradição, mas para empregá-la a um fim diverso, por meio de uma alusão sintética formal, genérica.

A voz, agora, é a da vítima do processo colonizador e da empresa católica, interpelando indiretamente a Virgem, por intermédio da amada branca que a Ela se assemelha em termos de beleza, em uma sujeição martirológica que em vez da prova devocional ou – no paralelo com a cantiga de amor – da coita amorosa, sujeita o indígena ciente do final trágico que o aguarda (a ele e por extensão à sua comunidade étnica). É, portanto, a manipulação (religiosa, devocional?) para esse fim de sujeição sacrificial e dominação implicado na colonização portuguesa que o poeta visa denunciar.

Referências

ALFONSO X, o Sabio. **Cantigas de Santa María**. Introd. Ramón Villares. Santiago de Compostela: Conselho da Cultura Galega, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, 2v.

DIAS, Antonio Gonçalves. **Poesias completas**. São Paulo: Edifício Saraiva, 1957.

DIAS, Antonio Gonçalves. **Primeiros cantos**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846.

DIAS, Antonio Gonçalves. **Brazil e Oceania. Memória Apresentada I. H. E Geographico Brasileiro. In Obras Posthumas de...** São Luis: B. De Mattos, Typ., 1869, v.VI.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural.** Rio de Janeiro: Topbooks, s/d.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional. **Estudos Históricos**, nº 1 (*Caminhos da historiografia*). Rio de Janeiro, 1988, pp.5-27.

KAYSER, Wolfgang. **Interpretación y analisis de la obra literária.** Madrid: Gredos, 1954.

MARQUES, Wilton J. **Gonçalves Dias: o poeta na contramão.** São Carlos: EdUFS-Car, 2010.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a História do Brazil (dissertação). **Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro.** Rio de Janeiro, tomo sexto, v. 6, n 24, janeiro de 1845), pp. 381-403.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias.** São Paulo, Atual Editora, 1988.

MONTAIGNE, Michel de. Des cannibales (Chap. XXXI). **Les essais.** Livre I (ed. Henri, Motheau e D. Jouaust) Paris: Librairie des Bibliophiles, 1873, t. 1, pp. 210-227.

SNOW, Joseph Thomas. La utilización política de la devoción mariana en el reinado de Alfonso X, el Sabio (1252-1284). X Semana de Estudios Alfonsíes. **Alcanate X** (Puerto de Santa María) [2016-2017], pp. 61-85. Republ. Fundación Dialnet. Universidad de la Rioja <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6296596>. Acesso em 24/07/2024

SORIA, Jose Manuel Nieto. “Origen divino, espíritu laico y poder real en la Castilla del siglo XIII”. **Anuario de Estudios Medievales**, 27 (1997), pp. 43-101.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TREECE, David. **Exilados, aliados, rebeldes. O movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin/Edusp, 2008.

A lírica espanhola de tipo popular revisitada pelo século XX

Margareth Santos

Proponho neste texto uma brevíssima explanação sobre a lírica espanhola tradicional e de tipo popular e suas origens para, posteriormente, centrar-me no núcleo dessa discussão, qual seja, pensar a apropriação e reformulação, no século XX, dessas formas por parte do escritor catalão José Agustín Goytisolo (1928-1999).

Portanto, é preciso indicar que as obras aqui mencionadas pertencem aos séculos XIII, XIV e XV e conformam a tradição da literatura espanhola e portuguesa, cujos versos são constantemente retomados, reformulados e referidos em distintos períodos.

Antes de discutir efetivamente os poemas dos quais me ocuparei, vale a pena dizer que a primeira manifestação documentada de poesia espanhola são as *jarchas*, estrofes finais e breves, compostas na língua romance dos *mozárabes* (dialeto românico falado tanto por cristãos que viviam em territórios dominados pelos muçulmanos em solo ibérico, como pelos judeus e árabes bilíngues). Esses versos serviam de remate ou “salida” (seu significado em árabe) para um poema em língua árabe ou hebraica: a *muasaja*, refinado poema culto criado no século XI, em Córdoba.

Essa canção amorosa estava composta por várias estrofes de 5 ou 6 versos, dos quais, os 4 ou 5 primeiros rimam entre si, enquanto o último, ou os dois últimos, rimam com o último ou os dois últimos das demais estrofes, portanto, “constituyendo de este modo un doble juego de rimas: unas mantienen la unidad estrófica; las otras dan coherencia a la composición. Sin duda, éste era el aspecto más llamativo de la moaxaja y de ahí derivaría su nombre, que no significa otra cosa que “adornado con un tipo de cinturón de doble vuelta” (Alvar, 1998, p.100).

Numerosos estudiosos medievalistas consideram as *jarchas* o mais antigo documento de toda literatura românica e estas se caracterizam por uma criação literária posta em estilo direto na voz feminina e nelas concentra-se um mundo poético feminino que as aproxima das cantigas de amigo galego-portuguesas e dos *villancicos* castelhanos (Margit Frenk, 2004). Embora essas formas não coincidissem na métrica, elas tinham em comum a brevidade e a temática, que, majoritariamente, girava em torno da experiência amorosa, muitas vezes inserida no mundo natural¹.

Da convivência entre formas líricas tradicionais e populares surgiram a canção de amigo e a canção de amor: entre os séculos XIII e XIV, os trovadores do ocidente ibérico criaram uma escola poética que seguia de perto os procedimentos, a técnica e o espírito da poesia provençal e que apresentavam substancialmente as seguintes características: a submissão do poeta à mulher (quase sempre ativa e orgulhosa); a construção de um determinado sentimentalismo (racionalizado, há de se dizer) e uma versificação complexa.

No entanto, dita complexidade não se firmou entre os portugueses e os espanhóis, que encontraram na canção popular elementos que não obedeciam aos princípios provenientes da poesia provençal, uma vez que tomaram em seus versos a voz da jovem apaixonada (muitas vezes, ingênua) oposta à soberba da dama provençal. Assim, ao colocarem na boca da camponesa as queixas pela ausência ou pela infidelidade do amigo, esses versos optaram pela presença da natureza em oposição ao ambiente cortesão.

Todas essas opções representaram no século XIII uma contravenção às regras do “amor cortês”, quase uma rebelião contra a hegemonia literária de Provença (Frenk, 2004). Acompanhando essa contravenção, encontrava-se uma postura distinta frente à matéria poética trabalhada, pois, diferentemente dos compositores das *jarchas*, os trovadores espanhóis e portugueses não colocaram os cantares do povo a serviço das composições cultas, mas absorveram da canção popular seus versos, sua métrica e estilo e, a partir deles, criaram uma nova poesia, valorizando, portanto, o canto vulgar.

Uma vez esclarecida, brevemente, essa inovação literária, proposta por espanhóis e portugueses, podemos falar do que se considera lírica de tipo popular.

¹ Como o debate em torno às *jarchas* não é central em nosso texto, apenas aponto algumas questões gerais, para que se compreenda o movimento do debate aqui posto.

Diferentemente do que aconteceu com as cantigas de amigo galego-portuguesas, prontamente documentadas, a lírica popular em solo espanhol foi, essencialmente, transmitida apenas oralmente, de modo que:

Ya sabemos que esos textos han llegado hasta nosotros principalmente porque, a partir de fines del siglo XV y hasta el XVII, en los ambientes cortesanos y urbanos, los músicos, poetas, dramaturgos y otros escritores se aficionaron a los cantares populares, los utilizaron en sus obras y los pusieron por escrito (Frenk, 1998, p. 159)

Em seu aspecto formal essa forma lírica será reconhecida por sua ênfase e pela intensidade, unidas à máxima simplicidade de expressão. Como exemplo dessa simplicidade, seguindo Margit Frenk (2004), podemos citar a ausência quase completa de metáforas, já que os poemas apresentam, predominantemente, imagens visuais e impressões diretas de uma realidade exterior subjetivizada, cuja representação dos sentimentos se estabelece a partir de uma tensão enfática configurada pelas repetições.

Mas não só da expressão amorosa viveu a lírica de tipo popular², seus temas eram muito variados, o que se explica por conta de sua procedência, advinda de fontes diversas: da lírica medieval européia, da tradição hispânica, já presente nas *jarchas*; da canção de amigo galego-portuguesa e da canção trovadoresca espanhola do *Romancero*.

Não obstante, se tivéssemos que indicar um núcleo temático, diríamos que este se conforma a partir de temas como o amor, os ciúmes, a natureza, a caça do amor, à espera do amado, o tema da morena e o da mal-casada. Como se pode notar, a poesia lírica de tipo popular se afasta da poesia provençal não apenas no trabalho da forma, mas também em sua temática, desenvolvendo-se a partir de pautas retóricas e conceituais independentes às da escola cortesã.

E, em consonância com esses temas variados, encontra-se a métrica, também muito diversa, flutuante (Ureña, 1998). No entanto, ainda que haja essa “flutuação métrica”, pode-se apontar o predomínio de versos curtos, do octossílabo, por exemplo, considerado de arte menor³.

² Nossa discussão se centra na lírica amorosa de tipo popular e tradicional, portanto, não me referirei às cantigas de escárnio e de maldizer.

³ Em nossa discussão, não tocaremos em períodos posteriores, como quando Lope de Vega, durante o século XVI, retome a lírica de tipo popular, e incorpore a essa lírica forma e metro cultos, posto que nos interessa discutir como Goytisolo se apropria dessa forma.

Ademais, vale dizer que essas canções populares, transmitidas de geração em geração, tiveram seu “carácter ritual de los cantos primitivos (de caza, de fecundidad, de celebración de cosechas, etc.) sustituido por canciones amorosas cuando se llega a constituir una sociedad sedentaria, con una agricultura desarrollada” (Alvar, 1998, p.101).

Uma vez feito esse brevíssimo percurso pelas origens e usos da lírica de tipo popular, podemos iniciar a segunda parte de minha proposta de discussão: a retomada dessa lírica no século XX. Meus exemplos se centrarão em um poeta da denominada geração de 1950, José Agustín Goytisolo e em seu livro *Los pasos del cazador* (1980). Embora reconheça que os escritores Federico García Lorca e Rafael Alberti também resgataram e trabalharam com elementos dessa lírica, justifico minha escolha pelo fato de que essa obra de Goytisolo está pensada e estruturada a partir de uma clara retomada e reformulação da lírica de tipo popular e sua consequente revalorização.

1 *Los pasos del cazador*: estrutura e contexto

Muitos foram os rótulos impostos à geração de 1950: *niños de la guerra*, poetas industriais, poetas urbanos etc. E, embora José Agustín Goytisolo sempre tenha sido alheio a etiquetas, ele compartilhou gostos, desgostos, passeios urbanos, rurais e poéticos com seus companheiros de geração Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral e Angel González. No entanto e, talvez, sobretudo, deve-se dizer que José Agustín sempre demonstrou uma grande preocupação quanto à condição do homem na sociedade moderna e sobre sua vida nas grandes cidades. Contudo, sem deixar totalmente de lado tais preocupações, em sua obra *Los pasos del cazador*, o poeta busca enlaçar tradição literária, história e poesia, a fim de expor suas reflexões e sua admiração pelo tesouro literário espanhol advindo da Idade Média, conformado, especialmente, pela lírica de tipo popular. Vejamos, então, como Goytisolo conduz esse exercício ético e estético.

Embora o livro tenha sido publicado somente em 1980, o material bruto pertence aos anos 1950, quando ainda havia um compromisso político-poético intenso por parte da maioria dos escritores da denominada geração de 1950. Talvez, por isso, o poeta opte por aproximar-se das canções mais ingênuas e menos elaboradas e não às mais cultas ao longo da obra (como as de Lope de Vega, por exemplo).

Ainda que se note que Goytisolo utiliza em *Los pasos del cazador* uma gama extensa de fontes poéticas de tipo popular e tradicional, ao lermos o livro, evidenciamos

-se que o poeta catalão está interessado em recuperar versos, estribilhos e formas da lírica popular por considerar que esse tipo de canção é um “vehículo de transmisión de la voz popular” (Riera, 1991, p. 98), afinal, o que caracteriza a lírica popular é a:

(...) simplicidad máxima y máxima intensidad, conseguidas casi siempre a base de la reiteración de unos elementos mínimos, estaban en consonancia, además, con la voluntad de los poetas comprometidos de desdeñar la retórica y acudir a la repetición como rasgo configurador del estilo” (Riera, 1991, p. 98-99).

Como consequência dessa conjugação entre o contexto político-social vigente e as escolhas desses poetas, opta-se por não utilizar as reelaborações que os escritores do século de ouro conferiram à canção lírica tradicional, ou seja, metáforas, jogos de palavras, antíteses, paralelismos e um maior emprego do adjetivo.

Não obstante, a escassa presença desses elementos não pressupõe a ausência de um exercício de aproximação contemporânea, visto que Goytisolo realiza, em seus 85 poemas breves, uma espécie de atualização da lírica de tipo popular para o século XX, ao incorporar alguns vocábulos que remetem a essa contemporaneidade, como a presença de um caminhoneiro aqui, de um trem acolá e de conversas em um bar que deslizam por vários versos, de modo que o poeta, intencionalmente, situa seus poemas nos idos da civilização industrial e em seu cotidiano.

Ademais, em seu exercício “cinagético” de retomada da lírica de tipo popular, Goytisolo trabalha em diferentes frentes e de distintas maneiras: em alguns momentos insere versos da canção popular, em outros resgata um estribilho que incorpora integralmente a seu poema.

Esses “passos” não deixam de expressar o próprio processo de elaboração com o qual o poeta trabalhou durante a composição da obra:

Fue entonces, en los comienzos de la década de los años cincuenta, cuando en mis viajes cinagéticos comencé a anotar frases, historias, estribillos que llamaban mi atención (Goytisolo, 1980, p. 16).

De modo que são muitos os sentidos e os movimentos poéticos desse caçador, tal como nota Miquel Alzueta:

Como diría los pasos entendidos como actos litúrgicos; los ritos del cazador; la pasión que el cazador pone en todos sus movimientos y quietudes; el discurrir del propio cazador a través de toda la temporada de caza; el cazador como creador de un acto – el que busca la caza –, etc. (Alzueta, 1981, p. 63).

Assim, a caça e a busca por uma expressão poética singular em castelhano emparelham-se na formação de Goytisolo como escritor e a partir dessa árdua exploração do idioma, da cultura castelhana, de sua fauna e de sua flora, conformam-se os futuros livro e poeta:

Lo que me interesaba de aquellas ricas y distintas hablas no era su aspecto costumbrista, por supuesto, ni tampoco el estudio de localismos, y menos todavía el trabajo de catalogar sus variadas pronunciaciones. Me interesó en cambio, y de qué modo, su sustrato común, y la posibilidad de ahondar en el conocimiento de un idioma en el que pensaba y en el que quería escribir (...).

No resultó eso tan fácil (...) pero la idea de aprender como oyente se me ocurrió cuando me apercibí de que las charlas y canciones que me envolvían parecían arrancadas del Romancero o del Cancionero tradicional unas veces, y otras estar asombrosamente cerca de la mejor poesía castellana contemporánea (Goytisolo, 1980, p. 12-13).

Dessa consciência da riqueza do material literário oral e de sua permanência ao longo da historiografia literária espanhola é que surge *Los pasos del cazador*, livro em que um autor catalão escolhe escrever em castelhano (e isso é decisivo, sem dúvida) e revisitar, revalorizar a lírica de tipo popular, transformando-a em um jogo prazeroso, conformado por versos longínquos e contemporâneos, por um caçador em busca de sua presa mais valiosa: a palavra capaz de conjugar o ontem e o hoje poéticos em uma determinada geografia e cadência em seus pés métricos, como veremos.

2 Seguindo os passos do caçador

A partir dos passos do sujeito poético, que se relaciona com as pessoas das cidadezinhas e que participa das festas locais, vai configurando-se o ritual da caça como um jogo, no qual se deve entrar com “sus pasos contados”. Nesse ritual, a mulher aparece como peça-chave desse jogo de símbolos ancestrais.

Caza y amor son, por tanto, temas recurrentes en el texto y el poeta acude al amplio abanico de motivos temáticos y rituales de seducción que le brinda la lírica de tradición, oral o escrita, para recrear experiencias amoratorias, reales o soñadas. Bajo la advocación de la cita de Gil Vicente que encabeza el libro – “La caza de amor/ es de altanería:/ trabajos de día/ de noche dolor” –, el poeta se lanza en busca de la presa de amor. Tanto es así que Ramón García Mateos se muestra convencido de que “el libro pudo haberse titulado, si no connotase un exceso de presunción por parte del autor y, desde luego, en denominación menos afortunada *Los pasos del amador*” (Cotoner Cerdó, 2005, p. 106).

Já em seu título, o autor evoca o aspecto simbólico que, no decurso do cancionero tradicional, teve a caça. Não por acaso, o poeta catalão nos lembra em seu prólogo que desde as épocas primitivas o homem é o caçador e a mulher prenda que este espera cobrar (evidentemente estamos falando de uma determinada época e contexto), portanto caça e amor são temas recorrentes e que se entrelaçam na obra.

Tanto nos lances de amor como nos da caça o jogo é primordial. Mas, a prenda a ser conquistada, graças a uma série de subterfúgios e até mesmo de rituais, é efêmera, afinal, o caçador é um nômade, está de passagem.

Nas constantes aparições da mulher formam-se nos versos da obra núcleos semelhantes aos núcleos temáticos da lírica popular, como apontados anteriormente. Veremos, em *Los pasos del cazador*, os temas da mulher morena (III, LI, LIV); o da amante que se queixa da ausência do amado (no livro sempre um caçador, já na canção popular será o amigo, não especificando sua função social); sua demora e a espera insone; a menção ao rio ou dos banhos no rio (VIII, XI) e os lugares aos quais pretende levar sua amante (LXXIX). Mas, certamente, tanto na lírica popular como na obra de Goytisolo, o lugar idôneo para o amor frequentemente estará nos montes, nos bosques, um lugar afastado para este tipo de aventura.

Esmiuçando esses núcleos temáticos observamos que, no tema da mulher morena há uma referência à raça (moura e cigana), traço da lírica tradicional. Nesta, a jovem aceita sua cor, mas rejeita o apelido que julga depreciativo de moura. Esse jogo de aceitação e de rejeição está mediado por um subterfúgio comum à tradição popular: o sol ou o ar como motivo para a cor da pele.

Aunque soy morena,
blanca yo nací:

guardando el ganado
la color perdí.

(De B.N.M., ms, 3915, fol. 320 In: Frenk, Margit, 2004, p.121)

No me llaméis “sega la herba”,
sino morena
Un amigo que yo había
“sega la herba” me decía.
No me llaméis “sega la herba”,
sino morena.

(De Juan Vásquez, Recopilación, II, 43 In: Frenk, Margit, 2004, p.123-124)

Em seu livro, Goytisolo se ocupa desse tema de duas maneiras: em alguns momentos, explicita o subterfúgio da tradição popular para, a seguir, negá-lo. Em outros versos, prefere uma maior proximidade dos motivos da lírica de tipo popular, como podemos observar nos versos abaixo:

LIV

Porque tienes la piel negra
te dicen fea.

Y tú dando explicaciones
bonita fea.

Que así te volviera el sol
y antes no lo eras.

Que tú naciste muy blanca
y el aire quema.

No te sigas disculpando
bonita fea.

Hay pueblos donde las diosas

también son negras.
 Más que tú fea bonita
 bonita y negra.
 (Goytisolo, 1980, p. 88).

No poema, por um lado, o eu-lírico ironiza a inclemência do sol e do ar, apontando-a como uma desculpa esfarrapada e, por outro, rompe com a estética que seria imposta posteriormente pelos poetas do século de ouro. Ao mencionar em seus versos as deusas negras, o poema opera algo inconcebível no imaginário do Século de Ouro, pois tudo o que se relacionava à negritude nos séculos XVI e XVII era absolutamente menosprezado.

LI
 Cazador: quiero que entiendas.
 No me digas que soy mora
 sólo morena.
 Uno al que yo bien quería
 reina mora me decía.
 Contigo la historia es nueva.
 Pero no me digas mora
 sólo morena.
 (Goytisolo, 1980, p. 84)

No poema LI, Goytisolo desloca o uso do apelido considerado depreciativo “sega la herba” e manuseia os conceitos de raça de modo a valorizá-los. Novamente, refere-se à mulher como uma figura de poder, a “reina mora”, certamente bela por sua cor e demais atributos. Mas, como nos versos da lírica popular, mantém o poema no âmbito da experiência amorosa.

Também na esfera da experiência amorosa insere-se a menção ao rio, que na lírica de tipo popular transmite a ideia de renovação e fecundidade. Já em Goytisolo,

se combinam, de maneira enfática, notas eróticas, pois a água supõe a possível relação amorosa. E, em ambas as poéticas, o rio é o lugar afastado, propício para o amor.

Si te vas a bañar, Juanilla,

Dime a cuáles baño vas.

(De Cancionero de Upsala núm. 31 In: Frenck, Margit, 2004, p.83)

A los baños del amor

sola me iré,

y en ellos me bañaré.

(De Cancionero musical de Palacio, 149 In: Frenk, Margit, 2004, p.84)

Na lírica de tipo popular, os “baños de amor” são motivo recorrente e seus desdobramentos também:

El valor erótico asociado al baño perduró durante siglos, ya que, como se recordará, Gonzalo de Correas al glosar el refrán “La ke del baño viene, bien sabe lo ke kiere”, fue suficientemente explícito al decir que lo que pretendía la mujer era precisamente “xuntarse kon el varón” (Piñero Ramírez, 1998, p.92).

No entanto, é certo que, na maioria das vezes, os versos medievais se preocupavam em insinuar o rio como lugar favorável ao encontro amoroso, no entanto, Goytisolo explicita o erotismo e a concordância da mulher, algo que não era comum na lírica popular, embora “los baños del amor” sejam a “expresión traslaticia del placer y la sensualidad” (Piñero Ramírez, 1998, p.92).

Já no plano formal, o autor catalão recupera a aliteração propiciada pelo uso das consoantes “b” e “r” das canções populares. Mas, em sua composição, ao utilizar versos mais breves, o poeta catalão imprime um ritmo entrecortado, quase nervoso a seu poema.

Nesse mesmo sentido, os poemas contemporâneos traçarão um caminho de maior liberdade nas relações amorosas entre o caçador e as mulheres que encontra por seu caminho, posto que nos defrontamos com nus femininos, cabelos soltos que excitam o amado, preparando-o para a união.

LXXIX

¿Te vienes

al río?

Pues no sé

nadar.

No dije

nadar.

Sólo hablé

del río.

Por ahí

empezaras:

vayamos

mi chico.

(Goytisolo, 1980, p.96)

Conjugando o tema do rio e a visão da natureza, pode-se dizer que *Los pasos del cazador* atualizam a lírica de tipo popular, uma vez que, ao longo da obra, nota-se que a paisagem rural se sobrepõe à paisagem urbana e, análoga a essa lírica, revela-se carregada de simbolismos. Portanto, tanto na lírica de tipo popular, como no volume do poeta catalão, não estamos diante de uma mera paisagem, mas de espaços que são trabalhados a partir de determinados signos, que em *Los pasos del cazador* surgem intensificados e dilatados em seu campo semântico.

Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa. Del mismo modo, siempre que nos topamos con árboles, hierbas, flores, frutos, aves y otros animales, podemos estar casi seguros de que funcionan como símbolos (Frenk, 1998, p.162)

O bosque, normalmente localizado próximo ao rio, manifesta-se repleto de conotações sexuais e o meio urbano aparece como um lugar inapropriado para o amor, como se adverte no *villancico* a seguir:

No me habléis, conde,
de amor en la calle,
catá que os dirán male,
conde, la mi madre.

Mañana iré, conde,
a lavar al río,
allí me tenéis, conde,
a vuestro servicio.

Catá que os dirán male,
conde, la mi madre.

No me habléis, conde,
de amor en la calle,
catá que os dirán male,
conde, la mi madre.

(De Fuentallana, fol. 136 In: Frenk, Margit, 2004, p.83).

Nesse *villancico* se assinala uma hierarquia amorosa e social, embora o conde receba um tratamento cerimonioso (“vosotros”) e pertença a uma camada social superior à do eu-lírico, que se deduz, seja uma camponesa, não será ele, mas sim ela quem dará as coordenadas do encontro e do ambiente adequado para se falar de amor. Também da voz feminina vem a advertência “catá”, que chama a atenção para o que as más línguas poderão dizer à sua mãe, e para possíveis desavenças desnecessárias.

LXXXI

No quieras hablarme
ahora aquí en la plaza:

luego van y cuentan
 líos en mi casa.
 Estaré mañana
 junto al Matachel
 a eso de las doce
 si me quieres ver.
 Hay juncos y helechos
 y césped tupido:
 orillas alegres
 de amor escondido.
 ¿Qué cómo lo sé?
 ¿Qué puede importarte?
 Me lo explicó todo
 mi prima Isabel.
 (Goytisolo, 1980, p. 115)

No poema de Goytisolo, absorve-se a métrica, a ambientação em um espaço urbano – levemente modificado, passa-se de uma rua para uma praça – e a preocupação do eu-lírico pelos problemas que as más línguas podem causar-lhe, como no *villancico* medieval. No entanto, o poema contemporâneo não recupera as reiteraões anafóricas tão próprias da lírica popular e tampouco faz menção à hierarquia social, pois nivela a forma de tratamento por meio do “tuteo” presente nos versos. Opta por lidar com o amor como um jogo persuasivo, que se fixa apenas em uma hierarquia de saberes de amor, jocosamente modulada pelas explicações da prima Isabel.

Aqui, similar ao poema da lírica popular, a camponesa dá as coordenadas do encontro, mas agora, elas vêm envoltas em detalhes que manifestam fortes notas eróticas. O lugar propício ao amor continua sendo o rio, representado pelo *Matachel*, mas a enumeração descritiva do poema desvela uma vegetação densa, apropriada aos atos de amor escondido.

E, assim, entre lances verbais, o jogo conformado por amor e caça se configura, em *Los pasos del cazador*, como um jogo instigante, que tem como resultado final o

poema como uma experiência estética e linguística, como um conjunto de signos repleto de significados e significantes resgatados e trabalhados de forma a combinar a tradição literária com a poesia contemporânea, como diria Goytisolo:

Lo que yo realicé aquellos años fue algo mucho más profundo que el estudio de una lengua a través de lecturas, ensayos críticos o lecciones magistrales. Hice un aprendizaje a lo vivo, sobre el terreno y en directo (...)

A medida que iba ensayando diversos modos de expresión y profundizando en el conocimiento del idioma, empecé a despojarme de mis raídos mundos poéticos, pues tal ropaje me era innecesario en los nuevos ámbitos por los que transitaba. Me convencí de que nunca se llega a dominar completamente un idioma, y de que resulta absurdo pretender experimentar o innovar formalmente sobre el vacío (Goytisolo, 1980, p.15)

Não trabalhar “sobre el vacío” é precisamente o que Goytisolo faz em sua obra, ao adaptar os materiais populares a seus interesses poéticos. Portanto, trata-se de uma aprendizagem formal, estética, ética e sentimental, preocupada pelo idioma e consciente de suas distintas realizações:

(...) la experimentación formal ha de ir precedida, en el caso de un aspirante a escritor, y acompañada siempre, si se trata de un poeta o un novelista más hecho, de otro modo de trabajo: la investigación idiomática, el conocimiento de la lengua en la que uno se expresa y de los diversos y variadísimos materiales que la componen. El poeta debe conocer tales materiales para luego manejarlos y combinarlos, para poder experimentar con ellos y, como ya dije, intentar conseguir un lenguaje propio (Goytisolo, 1980, p.14).

Nesse percurso experimental, o poeta barcelonês mistura em um mesmo poema elementos da lírica tradicional e da popular, aproveita estribilhos, com ou sem variação e recolhe ecos de versos ancestrais, restaurando os símbolos medievais das canções populares e imprimindo-lhes novas cores e significados.

A todos os poemas ou fragmentos de versos da lírica de tipo tradicional ou de tipo popular que utiliza ao longo de sua obra, o poeta agrega traços de estilo, como a repetição ou as formas métricas que toma de ambas as líricas: versos de arte menor, versos curtos, mais ágeis. Retomando, revisitando, valorizando e reconhecendo a permanência dessa poética na literatura espanhola contemporânea. Traçando seu

caminho pelo “intrincado bosque” da criação e da memória, de onde se podem ouvir os passos do caçador.

Referências

ALONSO, Dámaso & BLECUA, José Manuel. **Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional**. Madrid: Gredos, 1992.

ALVAR, Carlos (versión y antología). **Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger**. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

ALVAR, Carlos. Poesía culta y tradicional In: PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. **Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez**. Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Machado, 1998, pp.99-111.

ALZUETA, Miquel. «A ética caza de José Agustín Goytisolo, **El Viejo Topo**, octubre, 1981, p. 63-64.

COTONER CERDÓ, Luisa. La presencia de la mujer en la poesía de José Agustín Goytisolo. **Lectora**, 16, p. 145-160.

DÍEZ, Miguel & TABOADA, Paz Díez. **Antología comentada de la poesía lírica española**. Madrid: Cátedra, 2006.

FRENK, Margit (ed.). **Lírica española de tipo popular**. Madrid: Cátedra, 2004.

FRENK, Margit. Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas In: **Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez**. Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Machado, 1998, p.159-182.

GOYTISOLO, José Agustín. **Los pasos del cazador**. Barcelona: Lumen, 1980.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. **Ensayos**. São Paulo: Colección Archivos, 1998.

LORENZO GRADÍN, Gradín. El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo In: PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. **Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez**. Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Machado, 1998, p.73-98.

RIERA, Carme. **Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J.A. Goytisolo**. Barcelona: Anthopos, 1991.

“Una virgen guerrera”: ressonâncias das cantigas de Santa María del Puerto em um poema de Rafael Alberti

Mayra Moreyra Carvalho

Introdução

À maneira de muitos textos que compõem o presente volume, este também se dedica às Cantigas de Santa Maria compostas pelo Rei Afonso X. No entanto, se detém em um grupo específico delas, as pouco mais de vinte composições em louvor à Maria consagradas à Santa María del Puerto¹. Além de constituir o maior número de cantigas dedicadas a uma Nossa Senhora e a seu santuário na lírica afonsina, esse conjunto poderia ser lido como “un capítulo especial de agradecimiento para la lealtad de El Puerto”, defende Joseph T. Snow (1998-1999, p. 35), o que se comprovaria pela sua aparição como uma espécie de assinatura do Rei ao final cancionero. Segundo o pesquisador estadunidense (1998-1999, p. 35-36), é possível afirmar o caráter especial das Cantigas de Santa Maria del Puerto, doravante CSMP, apoiando-se em três fatores: a menção específica ao nome de uma cidade (o que ocorre em vinte e uma oportunidades); o fato de serem variantes da forma lírica árabe-andaluza *zejel*²,

¹ Especialistas nas Cantigas de Santa María divergem sobre a quantidade exata de composições dedicadas a Santa María del Puerto, oscilando entre vinte e quatro (O’Callaghan, 1998; Snow, 1998-1999), e vinte e cinco cantigas (Montoya Martínez, 1998-1999).

² Segundo o alentado estudo de Menéndez Pidal (1938, p. 337-343), o *zējel*, forma poética surgida na Andaluzia sob domínio muçulmano no século IX, é, primeiramente, “una estrofa trística con

pois todas se iniciam com um estribilho de dois versos rimados; e a presença de um “eu” autobiográfico nos catorze poemas escritos em primeira pessoa.

Além dessas peculiaridades, as CSMP guardam a especificidade de narrar alguns acontecimentos contemporâneos a Afonso X, dentre os quais a fundação de uma cidade e a construção do seu templo entre 1260 e 1268, este que havia sido uma antiga mesquita e foi posteriormente denominado *Castillo de San Marcos*. Como descreve Jesús Montoya Martínez (1998-1999), essa vintena de cantigas se caracteriza pela imediatez dos acontecimentos, àquela altura recentes e cotidianos e elevados à condição de milagres. Nas palavras do autor:

[...] los sucesos que se narran en ellas son hechos contemporáneos al autor, así como la propia advocación, que surge, [...], al calor de ciertos hechos históricos en ellas mencionados, lo que las distingue de las cantigas referidas a otros santuarios [...]. Podemos decir que las cantigas de Santa María de El Puerto nos ofrecen la ventaja de situar y datar algunos de los hechos narrados, y de este modo apreciar como esta literatura hagiográfica y panegírica se va produciendo con gran inmediatez a lo sucedido, elevando a categoría de “milagro” acontecimientos cotidianos. (Montoya Martínez, 1998-1999, p. 118)

A *Santa María del Puerto*, também denominada *Nuestra Señora del Puerto* ou *Virgen de los Milagros*, se converteu desde aquele momento na padroeira da cidade de El Puerto de Santa María, à qual ela dá o nome efetivamente. Antes da Reconquista, acredita-se que a localidade se chamava Alqanate, como está referido na cantiga afonsina 328, na qual se conta como o nome teria sido alterado por obra de Santa Maria. Essa cidade litorânea se localiza ao Sul da Espanha, na Andaluzia, e é também a cidade-natal de um importante poeta espanhol do século XX, Rafael Alberti.

A título de breve apresentação, vale saber que Rafael Alberti nasce em 1902 em El Puerto de Santa María, desponta no cenário poético espanhol em meados da década de 20, ao lado de Federico García Lorca, Luis Cernuda, Pedro Salinas,

estribillo”, mas ressalva “Pero el zéjel no es tampoco un simple trístico con estribillo: al trístico sigue un verso con rima igual al estribillo que sirve para introducir éste. Se trata pues de un forma compleja [...]”. Esclarece ainda que “El zéjel no es [...] una combinación de rimas adscrita a un verso [...]”; es una estructura estrófica de la canción fundada solo en las rimas, no en el metro [...]. Trata-se de uma forma que promoveu a renovação da poesia árabe clássica (Sleiman, 2000, p. 19).

Dámaso Alonso, enfim, a nômima de poetas que se convencionou designar como “Generación del 27”. Mais tarde, Alberti se engaja na luta antifascista durante a Guerra Civil Espanhola, ao lado da María Teresa León, também escritora, que será sua companheira de vida. Em virtude da derrota republicana e da consequente ditadura franquista, ambos partem para o exílio, passando pela França, Argentina e Uruguai, onde permanecem por 23 anos, para então partirem para Roma e só retornarem a Espanha em 1977, depois da morte de Franco. Alberti passará os últimos anos da vida justamente em El Puerto de Santa María, onde morre em 1999. Portanto, trata-se de um poeta longo e prolífico, cuja biografia se confunde com eventos históricos marcantes do século XX.

Considerando a coincidência geográfica compartilhada pelo poeta com o conjunto das cantigas afonsinas, busco investigar neste texto se as composições marianas do Rei Sábio aparecem na poesia de Rafael Alberti e como isso ocorre. Meu intuito é compreender como Alberti se relaciona com a herança afonsina que funda, em grande medida, a sua cidade-natal. Para tanto, recorrerei a alguns de seus escritos em prosa e a um poema intitulado “La Virgen de los Milagros”.

1 Rafael Alberti e as cantigas afonsinas: entre a memória e a poesia

A relação de Alberti com as cantigas de Santa Maria de Afonso X se constrói em três âmbitos: o que podemos denominar afetivo, que tem um vínculo com a infância do poeta vivida em El Puerto de Santa María e a memória desse tempo; outro como leitor do cancionero ibérico, e um terceiro como poeta.

Como memória afetiva, o universo referenciado nas cantigas será em parte reconstituído na autobiografia albertiana, *La arboleda perdida*, em cujos primeiros livros descobrimos que as cantigas ibéricas habitam o “arsenal” de infância do poeta, termo com o qual ele denomina Cádiz³, justamente a baía onde se localiza El Puerto de Santa María. Esse arsenal da infância é composto por um misto de canções po-

³ Alberti o faz no poema “Cádiz, sueño de mi infancia”, do livro *Ora marítima*, publicado em 1953 na Argentina e dedicado aos três mil anos da cidade de Cádiz. Na quarta estrofe, se lê: “Yo te miraba, oh Cádiz, bahía de los mitos,/arsenal de mi infancia, murallas combatidas,/salvas de los cañones al recibir los barcos,/verdes relampagueos de tu faro en mis playas,/sin saber que Moloch, el ígneo dios carnívoro,/devorador de esclavos, ardió un tiempo en tus piedras” (Alberti, 1999, p. 274).

pulares andaluzas, de personagens do povo e de ritos religiosos que impregnam de poesia a percepção do menino que se tornaria poeta. Na autobiografia, ele se lembra de fragmentos de cantigas ouvidas na infância, as quais afirma que sempre ficariam ressoando em seus ouvidos, abrindo-os para o elemento popular andaluz que mais tarde perpassaria toda sua produção. De tantas composições populares, recorda, em especial, as “coplas y romances del sur” (Alberti, 2009, p. 18), transmitidos pela mãe, os vilancicos de Natal e todo o imaginário dessa data, que passou a ocupar, declara, “grandes y vagas zonas de mi sueño infantil” (Alberti, 2009, p. 22). Desse universo, o poeta recupera, sobretudo, os presépios e a participação em suas montagens, destacando a “cálida e íntima atmosfera poética” (Alberti, 2009, p. 22) que suscitavam.

Desse modo, observa-se que o rito religioso se conforma como o primeiro espaço de representação e de imaginação para Alberti; e é nesse sentido que a religião aparecerá episodicamente em sua poesia, já que ele repudia a dimensão religiosa como obrigação, a que ele chama “catolicismo loco y exageraciones beatas” (Alberti, 2009, p. 46), lembrando que a educação religiosa era a maior preocupação da sua família, extremamente tradicional e conservadora. Assim, embora a contragosto, a religiosidade permeou toda sua infância, passada em colégio jesuíta, desde os relatos do tio Vicente, “tan noble figura y espíritu tan loco” (Alberti, 2009, p. 23), que tributava a *Virgen de los Milagros* ter se salvo em uma viagem à Polônia; até a procissão de bêbados – El Puerto de Santa María é um importante centro produtor de vinhos – à câmara da *Nuestra Señora de los Milagros* “para rezarle una devota Salve arrodillados y sollozar, llena el alma de remordimientos” (Alberti, 2009, p. 49). Do apreço pela memória oral de cantigas andaluzas, certa onipresença da religiosidade entre a obrigação, a imaginação e a fantasia, de tudo isso se compõe o “arsenal” da infância de Alberti.

Já como leitor, no início da década de 1920, o jovem Alberti mergulha nos cancioneros ibéricos em Madri pelas mãos do recente amigo Dámaso Alonso. Desse período, destaca o conhecimento de Gil Vicente e de seu modo de apreender as canções medievais, o qual seguirá inspirando o poeta durante toda sua trajetória (Alberti, 2009, p. 129). A esse seu interesse pelos cancioneros medievais, o poeta retornará em uma conferência de 1932, intitulada “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, em que discute como a poesia castelhana sofreu o contágio lírico dos trovadores provençais, da poesia árabe-andaluza e dos poetas galego-portugueses. Nesse universo, julgará necessário fazer referência às cantigas afonsinas, explicando

que “La lengua culta de esta época es el gallego. En ella, el rey Alfonso el sabio entona sus cantigas en honor a la Virgen” (Alberti, 2000, p. 79).

As cantigas afonsinas voltarão a ser lembradas muitos anos mais tarde, em 16 de setembro 1991, na coluna que Alberti escrevia para o jornal *El País*. Ao recontar a passagem da procissão da *Virgen de los Milagros*, que acontece em El Puerto de Santa María a cada 08 de setembro, o poeta o faz nos seguintes termos: “La Virgen con su luminoso manto tejido con las torres almenadas y el león rampante dibujados en la capa de Alfonso X el Sabio, tomados de las devotas Cantigas, paseó por las calles portuenses durante la procesión” (Alberti, 2009, p.726). Note-se como, para o poeta, a lembrança da passagem da imagem da Virgem pelas ruas não se separa da referência às cantigas de Afonso X, justamente porque os versos abrigam o mito de fundação de sua cidade. Esse mito se refaz no próprio manto da Virgem, que ostenta os símbolos da torre e da capa do Rei, recontando a aparição de *Nuestra Señora de los Milagros* para Afonso X sobre a muralha do castelo de São Marcos em 1264.

Não por acaso, é justamente a esse episódio fundacional que Alberti retorna ao pintar o quadro que hoje pode ser visto na Casa Museu de Federico García Lorca, na Huerta de San Vicente, em Granada. Em artigo também publicado no *El País*, em 18 de agosto de 1986, o poeta se refere a uma obra que havia pintado e oferecido a Lorca poucos meses depois de tê-lo conhecido. Segundo essa primeira lembrança, a pintura se intitulava *Aparición de Nuestra Señora del Amor Hermoso al poeta Federico García Lorca* (Alberti, 2009, p. 525) e teria se perdido. Anos depois, no entanto, Alberti esteve em Granada e viu o referido quadro exposto, o que o levou a uma versão um pouco distinta:

Visité también Fuente Vaqueros y la Huerta de San Vicente, la casa de verano del poeta, donde vi el cuadro *Aparición de la Virgen de los Milagros al rey Alfonso el Sabio*, una pequeña obra que regalé a Federico y que me encargó el día que lo conocí en la Residencia de Estudiantes (Alberti, 2009, p. 686-687).

A despeito das imprecisões da memória, na pintura que hoje se exhibe na Huerta de San Vicente, intitulada *Estampa del sur*, pode-se ler a dedicatória de Rafael Alberti: “A Federico García Lorca esta estampa del sur en la inauguración de nuestra amistad”. Reproduzo-a a seguir:



Figura 1: *Estampa del sur*. Rafael Alberti. Huerta de San Vicente – Casa-Museo Federico García Lorca – Granada.
Fonte: <<http://www.huertadesanvicente.com/obras.php>>

O quadro de Alberti oferecido a Lorca dialoga com a clássica iconografia da *Virgen de los Milagros*, a qual pode ser vista, por exemplo, no brasão da cidade de El Puerto de Santa María, em seus edifícios públicos e religiosos e em fachadas de residências. Tal representação é reiterada, por exemplo, em duas pinturas que hoje formam o acervo do Museu Municipal de El Puerto de Santa María: *La aparición de la Virgen de los Milagros*, obra anônima que se acredita ter sido pintada em 1804; e *Aparición de la Virgen de los Milagros ante Alfonso X El sabio*, elaborada por Manuel Cea por volta da década de 1940. Ambas as pinturas foram escolhidas como a peça do mês, em setembro de 2013 e 2020, respectivamente⁴, durante as festividades da padroeira da cidade:

⁴ Detalhes do quadro de 1804 podem ser apreciados na breve notícia sobre o acontecimento veiculada no canal de televisão local: <<https://andaluciainformacion.es/andalucia/336391/un-cuadro-de-la-patrona-pieza-del-mes-en-el-museo-municipal/>> Sobre a pintura de Manuel Cea, encontram-se informações em: <https://www.elpuertodesantamaria.es/uploads/2021/ele_19585_Pieza-mes-Septiembre21.pdf>. Exemplos da iconografia da Virgen de los Milagros podem ser consultados em: <<https://www.gentedelpuerto.com/milagros/>>.

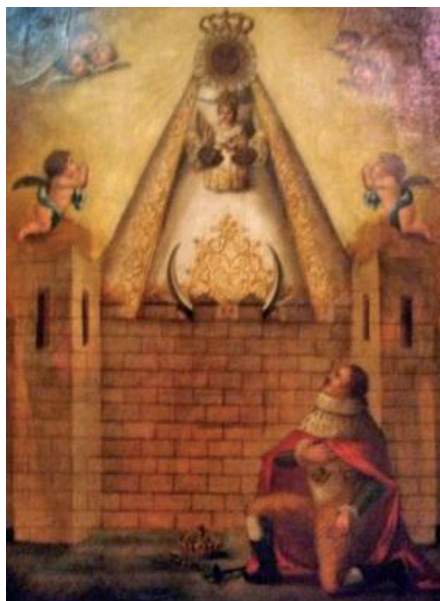


Figura 2: *La aparición de la Virgen de los Milagros*. Anónimo. Óleo sobre tela. 1804. Museo Municipal El Puerto de Santa María. Fuente: <https://www.guiadecadiz.com/es/agenda/septiembre/2013/pieza-del-mes-septiembre-en-museo-municipal-puerto>



Figura 3: *Aparición de la Virgen de los Milagros ante Alfonso X El sabio*. Manuel Cea. Óleo sobre tela. Circa 1940. Museo Municipal El Puerto de Santa María. Fuente: https://www.elpuertodesantamaria.es/uploads/2021/ele_19585_Pieza-mes-Septiembre21.pdf

Em comparação à solenidade observada em ambas as representações, Alberti pinta sua *Estampa del sur* com traços infantis, escolhendo como perspectiva seu “arsenal” de infância. Com efeito, dele parecem proceder as cores, formas e disposição dos elementos em seu quadro. A narrativa mítica fundacional da cidade, que lhe terá chegado primeiro aos ouvidos em algum 8 de setembro ou na escola jesuíta, perde a solidez bem destacada das muralhas do Castelo de San Marcos e a pompa das vestes e adornos tanto da Virgem como de Afonso X. O Rei, representado com altivez na iconografia padrão, dá lugar no quadro albertiano a uma figura cuja expressão se delineia entre a surpresa e o susto. Quanto à Virgem, apresenta-se pequenina, simples, iluminada apenas pelo amarelo forte da túnica que veste. A atmosfera celestial, em que sua imagem é guarnecida por anjos, converte-se sob o pincel de Alberti no mar, no céu e na vegetação de palmeiras de El Puerto. A Virgem ainda permanece no alto, sobre o castelo e as nuvens, mas sua imagem é menos de poder e mais de proximidade e familiaridade, presididas pelo olhar infantil que parece guiar as linhas e pinceladas sobre a tela. Assumindo a perspectiva da criança, o pintor situa a entidade a bordo de um simples barco, envolta por bandeirolas que lembram a devoção popular traduzida em festejos. Esses elementos se entrelaçam para emoldurar simbolicamente o lugar central e superior que a *Virgen de los milagros* ocupa no quadro de Alberti e em toda a paisagem.

2 O poema de Alberti à *Virgen de los Milagros*

A relação polêmica, mas ao mesmo tempo amorosa, de Alberti com o imaginário tradicional que constitui a história e a memória de El Puerto de Santa María desde a fundação da cidade por Afonso X em 1281, e perenizado nas cantigas consagradas a *Nuestra Señora del Puerto*, também vai pautar a aparição da padroeira em seus versos. Antes de passar à leitura do poema “La Virgen de los Milagros”, convém sublinhar alguns traços das cantigas afonsinas que ressoarão na composição de Alberti.

Voltamos a atenção primeiramente ao aspecto geográfico que perpassa as cantigas do rei sábio, pois elas tendem a reiterar com certa insistência a localização

de El Puerto de Santa María. Isso acontece, por exemplo, na composição 328⁵, em cujas estrofes se faz questão de explicitar a situação da cidade: próxima ao rio Guadalquivir, localizada na desembocadura do rio Guadalete, entre o Mar Mediterrâneo e o “Grande Mar”, o Oceano Atlântico. Junto a esse empenho geográfico, a descrição compreende ainda as vantagens de tal localização, pois dá acesso a “muitos logares”, comporta grandes embarcações e é banhada por um rio nobre e outro de grande brio:

Ca este logar é posto
 ontr’ambos e dous os mares
 o Grand’ e o que a terra
 parte per muitos logares,
 que chaman Mediterraneo;
 des í ambos e dous pares
 s’aiuntan y co dous ríos,
 per que és o log’ onrrado.

Sabor à Santa María,...

Guadalquivir é uu deles,
 que éste mui nobre río
 en que entran muitas aguas
 e per que ve gran navíu;
 o outro é Guadalete,
 que corre de mui gran bríu;
 e en cada uu daquestes
 á muito boo pescado.

(In: Montoya Martínez, 1998-1999, p. 141)

⁵ Cito as passagens das CSMP a partir do estudo de Jesús Montoya Martínez (1998-1999) “Cancionero de Santa María de El Puerto - Edición, Traducción y Notas”.

Não por acaso, justamente essas estrofes são analisadas pela pesquisadora Renata Vereza em sua discussão sobre os conflitos nas regiões fronteiriças ao Sul da Espanha no século XIII:

Em uma só cantiga estão presentes muitos elementos que caracterizam esse espaço de fronteira. [...] A conquista de locais estratégicos dentro do esforço guerreiro, que pudessem servir de ponta de lança para outras conquistas e garantissem o controle geopolítico da região, por isso pontuar a localização privilegiada do Porto, tanto em relação ao Mediterrâneo e ao Oceano, quanto em relação ao controle da foz do Guadalquivir e do Guadalete. (Vereza, 2016, p. 59)

O enfoque geográfico também é privilegiado na narração dos milagres operados pela Virgem, pois insiste-se em contar o itinerário dos personagens envolvidos, que invariavelmente partem de Sevilha ou de Jerez em direção a El Puerto de Santa Maria. A opção por esse mapeamento vai desenhando uma geografia da presença cristã no sul da Espanha e demarcando um território de influência político-religiosa fundamental para as disputas travadas naquele momento.

Na esteira dessas disputas, compreende-se o desejo do Rei Afonso de povoar aquelas terras recém conquistadas a fim de garantir sua possessão e fazer da vila uma grande cidade (O' Callaghan, 1998, p. 172), projeto que envolvia incentivar a vinda de grandes e ricos comerciantes. Como se lê na cantiga 379, uma das ameaças ao plano do rei, no entanto, eram os corsários prontos a saquear os barcos que aportariam na cidade. Segundo os versos, a única força capaz de deter esses inimigos foi a própria *Virgen de los Milagros*, cujo domínio sobre as águas foi capaz de gerar uma tempestade que encurralou os corsários, obrigou-os a retornar a Sevilha e devolver ao Rei tudo o que haviam usurpado:

Todos quanto-los oyron
aa Virgen gloriosa,
que faz ataes miragres
come Senor poderosa,
Madre do Rey justiçaeyro.
Ca, pero que piadosa

é, non quer que mal receba
 per ren os seus pobladores
 (In: Montoya Martínez, 1998-1999, p. 194)

Dessa maneira, a Virgem se ergue como senhora da região portuária e protetora de todos os que ali chegam desde que venham para cumprir o projeto do Rei Afonso. A narração de sua ação milagreira no decorrer dos versos confunde-se com as benfeitorias afonsinas e garantem legitimidade ao poder real, uma vez que se sugere um harmônico alinhamento entre os planos de Afonso e as obras da Virgem. Na cantiga 385, por exemplo, ao mesmo tempo que se sublinha como a região conta com a proteção especial da Virgem, lembra-se que a localização é privilegiada para combater tanto os mouros espanhóis como os africanos. A senhora das águas marinhas e fluviais conta, assim, com a crescente devoção de todos que ali aportam, certos de que ela agirá para assisti-los, e é nesse contexto que o Rei ordena a construção da igreja-fortaleza de Santa María del Puerto:

Ali el Rey Don Afonso
 de Leon e de Castela
 fez fazer hua egreja
 muit’ aposta e mui bela,
 que deu a Santa María
 por casa e por capela,
 em que dela foss’ o nome
 de muitas gentes loado.
 (In: Montoya Martínez, 1998-1999, p. 220)

Vale observar que o dêitico “Ali” que inicia essa estrofe da cantiga 398-399 refere-se à localização privilegiada de El Puerto de Santa María descrita nos versos anteriores: próxima a Jerez, entre o Mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico, como já mencionamos, demonstrando mais uma vez a permeabilidade entre as dimensões religiosas, políticas e econômicas implicadas nas cantigas afonsinas.

O processo de construção da igreja se encontra em várias composições desse conjunto. Não se trata de um privilégio dessa vintena de cantigas, pois relatos de construções de templos desse tipo estão em todo o cancionero mariano de Afonso X. No entanto, nas CSMP há um destaque especial para a narração dos acontecimentos ocorridos durante a construção, os quais já constituem os primeiros milagres da Virgem. Por exemplo, frente à dificuldade de seus devotos, ela é capaz de fazer vir pelo rio as madeiras e pedras necessárias para erguer sua igreja, como se narra nas cantigas 356 e 358. O próprio processo de construção do templo é motivo de exaltação (Montoya Martínez, 1998-199, p. 105-107), a fim de deixar clara tanto a posse do território quanto a almejada expansão das fronteiras marítimas. Esse breve olhar sobre as CSMP permite vislumbrar como a arquitetura lírico-musical dos versos sustenta uma trama em que se entrecruzam elementos históricos, políticos, religiosos e econômicos, constituindo o que Aline Dias da Silveira, ao tratar de outro texto do *scriptorium* afonsino, denomina “vórtice histórico”, expressão com a qual ela designa “essa tessitura manifesta através da linguagem da fonte” [...], pois conflui a equação de experiência de tempo, espaço e sociedade” (Silveira, 2019, p. 609). Para Silveira (2019, p. 610), “a metáfora do vórtice sugere um espaço-tempo em movimento, em contraponto à imagem de camadas ou estruturas, e aponta para a interconectividade e fluidez dos fenômenos de historicidade”. De modo condensado, Rafael Alberti encara e torna presentes essas convergências em seu poema “La Virgen de los Milagros”, que figura em *Marinero en tierra*, de 1924:

La Virgen de los Milagros
(procesión)

La Virgen de los Milagros
es la patrona del Puerto.
Para el ocho de setiembre,
se asoma al balcón del río.

Las aguas del Guadalete,
soñando, van de verbena.

San Alejandro, alto puente,
biznaga de farolillos.

La Virgen de los Milagros
era una Virgen guerrera.
Bajó del cielo a la frente
coronada de un castillo.

– La playa azul del Atlántico
es un clavel negro y frío.
El faro verde de Cádiz
le raya de añil la arena.

La Virgen de los milagros
no baja nunca a las playas.
San Fernando manda al Puerto
una lancha cañonera.
(Alberti, 2003, p. 177)

A princípio, observemos os campos semânticos mobilizados no poema: o religioso ou sagrado; o guerreiro; o geográfico; o aquático; e o popular, encarnado nos signos festivos. Em cada um dos versos octossílabos – lembrando que esta é a medida mais comum do verso popular em língua espanhola, as palavras desses distintos campos semânticos ativam o lastro histórico latente sob a aparência declarativa e direta das sentenças, revolvendo as memórias militar, política, religiosa e comercial presentes, como vimos, nas cantigas afonsinas dedicadas a Santa María del Puerto.

A forma enxuta do poema reforça o vínculo entre as diferentes implicações das CSMP, costurando também diferentes temporalidades históricas através da sobreposição de elementos diversos em cada dístico que compõe as quadras.

Por exemplo, nos versos "San Alejandro, alto puente/ biznaga de farolillos", há a referência a uma ponte importante de El Puerto de Santa María, por haver

conectado a cidade por terra ao entorno a partir de 1779 e permitir o escoamento de sua produção de vinhos, o que reitera, em chave moderna, a posição comercial estratégica da cidade já presente nas cantigas de Afonso X. Mas, ao mesmo tempo, a ponte aparece decorada para os festejos da padroeira, com ramalhetes e enfeites feitos de papel celofane (*biznaga de farolillos*) próprios das festas populares (*verbena*), o que sublinha a devoção do povo à Maria, o mesmo povo que protagoniza a maioria dos milagres relatados nas cantigas.

Com a menção ao rio Guadalete, ao Atlântico, a Cádiz e a San Fernando – cidades vizinhas a El Puerto, Alberti recompõe ainda o elemento geográfico, trazendo ao poema também as edificações que marcam a posição da cidade como ponto de defesa estratégico. Desse modo, são mencionados o castelo, o farol, a ponte, e, no caso de San Fernando de onde parte a “lancha cañonera” da última estrofe, a base da marinha espanhola, existente desde o século XVIII e que teve importante papel militar em episódios decisivos da história, como a Batalha de Trafalgar entre Reino Unido e França durante a invasão francesa a Espanha em 1805.

Às passagens mais informativas como “La virgen de los milagros es la patrona del puerto” ou “La virgen de los milagros era una virgen guerrera”, Alberti articula a aparição de elementos quase mágicos de uma paisagem animada pela passagem da Virgem. Isso ocorre, por exemplo, com as águas do rio Guadalete que, sonhando, saem para festejar, ou com a referência à aparição da Virgem nas torres do castelo de São Marcos. No entanto, em nenhum momento, menciona-se o nome de Afonso X, pois a protagonista do poema é a *Virgen de los Milagros*. Sua onipresença se constrói desde o título e ao longo dos versos através da anáfora que a repõe no início de três estrofes. Enquanto ela atua, “se asoma” e “baja del cielo”, Afonso X é uma presença não verbalizada, que parece estar pressuposto, pois o poema atualiza um gesto semelhante ao que fizera o rei sábio: é também uma composição dedicada à Virgem.

Por outro lado, ao contrário das cantigas, no poema de Alberti não há presenças humanas de fato, apenas alusões. Na sequência de cinco quadras que compõem a “procissão” (como indica o subtítulo do poema) e emulam o ritmo cadenciado da marcha religiosa pelas ruas da cidade, as estrofes ímpares têm como sujeito a Virgem e enunciam seus atributos, enquanto as pares são protagonizadas por elementos da natureza e da paisagem. Todavia, se a segunda estrofe pinta a imagem animada e decorada da cidade, que se mescla aos signos de devoção popular, a penúltima parece estranha ao andamento do poema:

– La playa azul del Atlántico
 es un clavel negro y frío.
 El faro verde de Cádiz
 le raya de añil la arena.
 (Alberti, 2003, p. 177)

Essa quadra aparece entre travessões, como se anunciasse uma suspensão ou um aparte. Com efeito, trata-se da quadra mais metafórica do poema, em que o poeta converte o Atlântico em praia, aproximando o movimento das ondas às ondulações da flor do cravo. Em seguida, desenha na areia, portanto, no próprio Atlântico antes transformado em praia, o rastro verde de um farol sobre o azul quase infinito.

A imagem, por um lado, insere-se em um momento da poesia espanhola no qual se buscava explorar, pela metáfora, a criação de universos autônomos e associações surpreendentes, e se travavam discussões em torno de expressões como “poesia pura” ou “arte desumanizada”, segundo a formulação de Ortega y Gasset. Em seu estudo *Literaturas europeas de vanguardia*, de 1925, o crítico Guillermo de Torre (1925, p. 59) explica que a poesia dos primeiros anos da década de 1920 aspirava “a la captura de sus más puros e imperecederos elementos – la imagen, la metáfora – y a la supresión de cualidades ajenas o parasitarias – la anecdotia, el tema narrativo [...]”. A primazia concedida à metáfora na construção da imagem pretendia “perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad captando analogías remotas y paralelismos insospechados”, primando sempre pela sugestão em detrimento da demonstração de um sentido, o que exigia do leitor um “movimiento intelectual” (Torre, 1925, p. 300). Tal movimento se cultivava no marco das vanguardas históricas, em cujo horizonte estava a desautomatização da percepção, o “choque”, como entende Peter Burger (1993, p. 131), visando que “o receptor, privado do sentido, se interrogue sobre a sua particular práxis vital e se coloque a necessidade de transformá-la”, aspecto em que residiria seu sentido político.

Na construção imagética de Alberti, a ideia de um Atlântico convertido em praia sugere a expansão da área de domínio cristão, o que de fato, como vimos, era parte do projeto político de Afonso X. A imagem enigmática desvelaria assim seus meandros históricos.

Bajó del cielo a la frente
coronada de un castillo.

– La playa azul del Atlántico
es un clavel negro y frío.
El faro verde de Cádiz
le raya de añil la arena.

La Virgen de los milagros
no baja nunca a las playas.
San Fernando manda al Puerto
una lancha cañonera.
(Alberti, 2003, p. 177)

Se a “Virgen de los Milagros” da terceira estrofe baixara do céu, remontando à cena mítica de sua aparição a Afonso X no Castelo de San Marcos, nos versos finais do poema, afirma-se que ela não baixa nunca às praias: “La Virgen de los milagros/no baja nunca a las playas”. Em contrapartida, o que acontece, na verdade, é que embarcações de guerra são enviadas a El Puerto a partir da base militar de San Fernando: “San Fernando manda al Puerto/una lancha cañonera”. Dessa maneira, a apropriação da Virgem para fins guerreiros fica no passado, e o próprio poema salvaguarda esse lugar conjugando o verbo “ser” no pretérito, “era una virgem guerrera”. No presente, ela se mostra e segue sendo motivo de devoção e festa, a “verbena”, mas os comandos de guerra são obras humanas.

Desse modo, o breve poema tem dois movimentos: ao mesmo tempo que sua forma condensada expressa a sobreposição de implicações e temporalidades que enredam a cidade e a sua Virgem desde as cantigas afonsinas, também sabe olhar separadamente para o que, na sua contemporaneidade, é o rito popular de fé e a obra política e militar dos homens.

Na sua relação com o legado de Afonso X, Alberti compõe um poema que incita o leitor. À primeira vista, as quadras octossílabas geram a expectativa de rimas ao final dos versos pares, como ocorreria na forma *romance* ou em quadras popula-

res. Ao criar tal estrutura, o poeta gera uma relação entre o conhecido e o estranho. Nessa esteira, começa reiterando o que todos sabem, que a “Virgen de los Milagros é a padroeira de El Puerto, mas termina dizendo que ela nunca baixa às praias. Pontua seus versos em espanhol com palavras de origem árabe, como quem lembra que as Cantigas de Santa María seguiam a forma do *zejel andaluz* (Sleiman, 2000, p. 37, Menéndez Pidal, 1938, p. 366), e foram compostas para a população bilíngue da Andaluzia, como observa Ramón Menéndez Pidal (1938, p. 339). Atualiza o gesto do rei sábio sem mencioná-lo nominalmente.

Talvez assim, entre o saber e o não-saber, Rafael Alberti situe seu convite para ler a arquitetura das Cantigas de Santa María del Puerto e a maneira ardilosa como elas urdiram com política e criação poética o imaginário de sua cidade-natal.

Referências

ALBERTI, Rafael. **Retornos de lo vivo lejano – Ora marítima**. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Cátedra, 1999.

ALBERTI, Rafael. **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000.

ALBERTI, Rafael. **Poesía I**. Edición de Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2003.

ALBERTI, Rafael. **Prosa II: Memorias. La arboleda perdida**. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2009.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. Poesía árabe y poesía europea. **Bulletin hispanique**. V. 40, n. 4 p. 337-423, 1938.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Cancionero de Santa María de El Puerto. Edición, traducción y notas. **Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes**, n. 1, p. 115-278, 1998-1999.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. El Puerto de Santa María, exvoto de Alfonso X a María. **Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes**, n. 1, p. 99-114, 1998-1999.

O’CALLAGHAN, Joseph. **Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria**. A Poetic Biography. Leiden: Brill, 1998.

SILVEIRA, Aline Dias da. Política e magia em Castela (século XIII): um fenômeno transcultural. **Topoi** (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 20, n. 42, p. 604-626, set/dez. 2019.

SLEIMAN, Michel. **A poesia árabe-andaluza**. Ibn Quzman de Córdoba. São Paulo: Perspectiva – FAPESP, 2000.

SNOW, Joseph Thomas. Alfonso X, cronista lírico de El Puerto de Santa María. **Alcanta-te: Revista de estudios Alfonsíes**, n. 1, p. 29-42, 1998-1999.

TORRE, Guillermo de. **Literaturas europeas de vanguardia**. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925.

VEREZA, Renata. Na fronteira com Santa Maria: aproximação dos conflitos na fronteira andaluza a partir das Cantigas de Santa Maria (século XIII). **Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval**. 2016, v. 5, n. 2, p. 51-72.

Os cancioneiros da Biblioteca Oliveira Lima: uma recepção brasileira da poesia trovadoresca

Ricardo Souza de Carvalho

Uma biblioteca luso-brasileira nos Estados Unidos

A partir do século XIX, a lírica medieval galego-portuguesa despertou o interesse de diletantes e estudiosos que transcreveram dos códices parcelas dessa produção para serem publicadas em livros. Entre os muitos não portugueses dedicados a esse trabalho, avultam dois brasileiros: Caetano Lopes de Moura e Francisco Adolfo de Varnhagen. Com o passar dos anos, os exemplares desses cancioneiros – contestados por novas publicações que se apresentavam como mais extensas e criteriosas – tornavam-se escassos, e até mesmo raros. Sob esse aspecto, surge mais um agente que possibilita o rastreamento de uma primeira recepção brasileira da poesia trovadoresca, entre o século XIX e o início do XX, o historiador e diplomata Oliveira Lima, quem colecionou tais livros em meio a sua biblioteca de cerca de 40.000 volumes. Além disso, os compiladores e o colecionador podem ser aproximados pelas trajetórias em grande parte vividas no exterior, mas com interesses e realizações voltadas ao país natal.

Embora Oliveira Lima tivesse constituído uma das mais numerosas e valiosas bibliotecas entre os seus conterrâneos, o fato é que ela nunca esteve no Brasil. Nascido em Recife em 1867, ele mudou-se com a família aos 5 anos para Lisboa, onde recebeu sua formação e permaneceu até 1892. Nesse período, ele iniciou a coleção, na qual já se destacava um núcleo luso-brasileiro de livros contemporâneos e antigos, fomentado pela convergência entre os dois países na própria vida e no trabalho de historiador, a exemplo de sua obra principal, *Dom João VI no Brasil* (1908). A carreira

diplomática que o obrigou a se deslocar entre três continentes – América, Europa e Ásia – dificultava o transporte de uma biblioteca que aumentava exponencialmente. Por isso, veio a decisão, no início do século XX, de abrigar a maior parte dos livros em Londres, onde desejava permanecer definitivamente após alcançar o posto de Ministro Plenipotenciário, o que nunca ocorreu até sua aposentadoria em 1913.

Contudo, diante das notícias vindas do Brasil de desmantelamento ou conservação precária de bibliotecas particulares com a morte dos proprietários, Oliveira Lima preocupava-se com o destino do seu acervo. Desde cedo, desejava que os seus livros e documentos fossem disponibilizados à pesquisa de interessados em alguma instituição, mas mantendo a sua integridade. Uma opção que lhe pareceu adequada para esse fim era a Catholic University of America, em Washington D.C., que conheceu quando serviu como diplomata entre 1897 e 1899. O contexto de incertezas e ameaças da Primeira Guerra Mundial na Europa precipitou a oferta de doação da sua biblioteca a essa universidade norte-americana em 1916. Uma vez aceita a proposta e terminado o conflito, o acervo foi transportado para Washington D.C., que abrigou o último lar de Oliveira Lima e sua esposa Flora. O historiador tornou-se o primeiro curador da Ibero-American Library, desde o ano de abertura, em 1924, até a morte dele, em 1928, sucedido nessa posição por Flora, entre 1928 e 1940, e por Manoel Cardozo, entre 1940 e 1985, quando se passou a se chamar Oliveira Lima Library e se consolidou como um importante acervo nos Estados Unidos devido tanto aos livros raros luso-brasileiros e outros objetos, quanto aos documentos a respeito do doador e do seu tempo.

É provável que o primeiro exemplar de cancioneiro da lírica medieval galego-portuguesa em posse de Oliveira Lima tenha sido o *Cancioneiro português da Vaticana* (1878), preparado por Teófilo Braga, seu professor de literatura moderna no Curso Superior de Letras, entre 1885 e 1888, e uma das referências fundamentais no início de sua trajetória de escritor, principalmente na excursão pela historiografia literária com os *Aspectos da literatura colonial brasileira* (1896). Nesse momento, o cancioneiro de Teófilo destacou-se por ter sido o primeiro realizado por um português, além de “sistematizar mais rigidamente um método de análise para o *corpus*” (Lessa, 2000, p. 38). Teófilo e outros compiladores no século XIX enfrentaram uma série de desafios que começavam pelo acesso aos três códices que reúnem a lírica medieval galego-portuguesa, conhecidos pelo nome das bibliotecas onde estão guardados: o *Cancioneiro da Ajuda*, composto entre os séculos XIII e XIV e restrito às cantigas de amor, na

Biblioteca do Palácio da Ajuda de Lisboa; e duas cópias feitas na Itália no século XVI que contemplam os três tipos de cantigas (amor, amigo, escárnio e maldizer), o *Cancioneiro da Vaticana*, na Biblioteca Apostólica da Vaticana, e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, por estar nessa instituição em Lisboa. Ao longo do século XIX, eles mudaram de endereço ou eram encontrados pela primeira vez. Enquanto o *Cancioneiro da Ajuda* permaneceu sob os cuidados do Colégio dos Nobres até ser transferido ao Palácio da Ajuda em 1832, o *Cancioneiro da Vaticana* foi descoberto em 1840, e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, o mais completo de todos e com atribuições autorais, veio à luz somente em 1875.

Oliveira Lima não se limitou ao trabalho de Teófilo e aos que representaram um marco no conhecimento da lírica medieval galego-portuguesa, a exemplo da monumental edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* lançada por Carolina Michaelis de Vasconcelos em 1904. Ele também reuniu os cancioneiros anteriores, ainda que parciais e problemáticos, valorizando um tipo de trabalho letrado, muitas vezes levado a cabo por diletantes, que conhecia os seus antecessores e fazia questão de se posicionar em relação a eles. Dessa maneira, preservar esses exemplares possibilita preservar um diálogo ao longo do século XIX até o início do século XX, com a participação de dois brasileiros que seguramente conferia um interesse maior para Oliveira Lima.

A especificidade do conjunto dos cancioneiros na biblioteca de Oliveira Lima foi reconhecida no catálogo *Bibliographical and historical description of the rarest books in the Oliveira Lima Collection at The Catholic University of America* (1926), organizado por ele com o apoio de Ruth Holmes, bibliotecária assistente na época. Em meio a 209 entradas que trazem uma seleção de livros raros ou especiais em alguma medida, do século XVI ao século XX, e suas respectivas explicações remissivas a outros volumes no acervo do historiador, duas delas referem-se aos cancioneiros. Na entrada 184, figura a primeira compilação das cantigas galego-portuguesas conhecida, *Fragments de hum cancioneiro inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa, impresso à custa de Carlos Stuart, sócio da Academia Real de Lisboa*, de 1823, que pertencera ao bibliófilo português Aníbal Fernandes Tomás. Trata-se de uma obra raríssima, pois foram impressos apenas 25 exemplares para distribuição privada, por Charles Stuart, diplomata britânico em Portugal, entre 1810 e 1814. Um desses exemplares fora oferecido por Francisco Adolfo de Varnhagen à Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, com advertência de seu próprio punho: “as correções que, nele se veem, foi o de que me servi para edição de Madri de 1849”, no caso, a de *Trovas e cantares de*

um *códice do XIV século*, explicitando os vínculos que iam se estabelecendo entre as edições dos cancioneiros.¹ Os “fragmentos”, que seriam conhecidos por *Cancioneiro da Ajuda*, equivalem a 260 cantigas reproduzidas em edição diplomática com muitos erros por dificuldade de decifração e sem separação de muitos poemas. Além disso, nessa entrada 184, Oliveira Lima apresenta uma relação de nove edições de cancioneiros e estudos do século XIX e início do século XX, presentes em sua biblioteca, começando pelo *Cancioneiro d’El Rei D. Dinis*, preparado por Caetano Lopes de Moura, em 1847. Ao final, ele noticia a recente aquisição, em 1924, do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* – nome devido ao italiano Angelo Colocci, que o mandou copiar, e à biblioteca do conde Paolo Brancuti di Cagli, onde foi encontrado em 1875 – pela Biblioteca Nacional de Lisboa, revelando um conhecimento seguro a respeito dos códices e das edições dos cancioneiros de quem não se limitava a colecionar livros, mas lhes tributava relevância histórica: “[...] Ele é constituído por composições líricas e satíricas, as quais também existem nos Cancioneiros da Ajuda e da Vaticana, além de uma terceira parte, a qual não é encontrada nos outros, mas publicada em 1880. Trata-se, portanto, do maior dos três, e importante no sentido filológico para um estudo crítico-comparativo para a fidelidade do texto” (Holmes, 1926, p. 283).

Embora o *Cancioneirinho de Trovas Antigas* de Varnhagen pudesse constar na relação da entrada 184, Oliveira Lima preferiu incluí-lo na entrada 203, dedicada a essa e mais duas obras do autor de *História geral do Brasil*, cuja importância para seu trabalho de historiador fez com que o escolhesse como patrono da cadeira que ocupou na Academia Brasileira de Letras a partir de 1897. A respeito do *Cancioneirinho de Trovas Antigas*, declara que essa segunda edição de 1872 de sua biblioteca é “muito bonita, em papel pergaminho, mais completa que aquela de Caetano Lopes de Moura (ver no. 184), e mais acurada que as anotações prévias deste Cancioneiro [da Vaticana]” (HOLMES, 1926, p. 309). Nesse ponto, ratifica a posição do próprio

¹ Na “Notícia crítica” à edição de *Trovas e cantares*, Varnhagen afirma que o copista do qual se serviu Stuart “nem sempre entendera o original, errando palavras, deixando claros, e até copiando duas vezes a mesma cantiga” (p. XVI-XVII), mas termina por pedir que “aceite aqui este ilustre inglês um testemunho de nosso reconhecimento pois senão houvesse reproduzido sua cópia, talvez não publicaríamos hoje esta edição, em que também algum erro ou má inteligência nos haverá escapado, apesar de todo nosso esmero e boa vontade” (p. XX). Um exemplar da obra de Stuart também se encontra na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo.

Varnhagen na “Notícia crítica”, que não mostra a mesma consideração que tivera com Charles Stuart na edição de *Trovas e cantares*, limitando-se a mencionar que supria a lacuna deixada por Lopes de Moura.

1 Caetano Lopes de Moura, entre Dom Dinis e Dom Pedro II

Ao lado do *Cancioneiro d'El Rei Dom Dinis*, a biblioteca de Oliveira Lima conserva 8 livros escritos ou traduzidos por Caetano Lopes de Moura, como *O talismã, ou Ricardo na Palestina* (1837), de Walter Scott,² e *História de Napoleão Bonaparte* (1846), uma parcela dos mais de 30 livros que publicou a partir de 1837, quando aos 57 anos dedicou-se às letras por necessidade, ao integrar a equipe da editora Livraria Portuguesa de Jean-Pierre Aillaud. Nascido em 1780 em Salvador, o pardo Caetano Lopes de Moura embarcou para a Europa em 1802, onde permaneceu até a sua morte em 1860, sem nunca mais ter retornado ao Brasil. Esse escritor tardio, que em boa parte do tempo se fixou na França, teve uma trajetória não previsível, que incluiu o posto de cirurgião-mor da Legião Portuguesa nos exércitos napoleônicos, entre 1808 e 1814, a agricultura em Portugal entre 1824 e 1834, e sob a proteção de Dom Pedro II e com serviços prestados ao Império do Brasil, nos últimos quatorze anos de vida.

D. Pedro II, assim como outros leitores luso-brasileiros, podiam estar familiarizados com o nome de Caetano Lopes de Moura devido a suas muitas traduções, especialmente empolgados pelos romances de Scott vertidos por ele ao português. Mas tudo indica que tanto obras relacionadas ao Brasil, quanto a Portugal, traduzidas ou editadas por Lopes de Moura, fortaleceram a consideração de D. Pedro II por seu trabalho com as letras. O primeiro passo nessa direção provavelmente veio com a edição em 1844 de *Castrioto lusitano, ou História da guerra entre Brasil e Holanda: durante os anos de 1624 a 1654...* de Rafael de Jesus, a qual, embora não estampe o crédito a Lopes de Moura como preparador, foi oferecida ao monarca brasileiro na

² Caetano Lopes de Moura traduziu ao português mais cinco romances de Scott - *Os puritanos da Escócia* (1837) *Quintino Doward* (1838), *O misantropo* (1838), *Warveley* (1844) e *A prisão de Edimburgo* (1844) – os quais, juntamente com a tradução dos romances indianistas *Os incas* (1837), de Marmontel, *O derradeiro dos moicanos* (1838), de Fenimore Cooper e *Os natchez*, de Chateaubriand, fazem dele um “medianeiro oportuno e privilegiado entre o romantismo estrangeiro e o romantismo brasileiro” (VEIGA, 1979, p.197).

folha de rosto: “Nova edição segundo a de 1679 em Lisboa, por Craesbeeck, dedicada a sua Majestade Imperial o Senhor Dom Pedro II, Imperador do Brasil, ornada com o retrato de João Fernandes Vieira e duas estampas históricas”. Em 1846, a tradução de Lopes de Moura do *Dicionário geográfico, histórico e descritivo do Império do Brasil* (1845), de Milliet de Saint Adolphe, ensejou que ele e o autor fossem admitidos como membros correspondentes do IHGB. E por fim, nesse mesmo ano, D. Pedro II outorgou a Lopes de Moura uma pensão para que enviasse das bibliotecas da França “memórias Históricas, Geográficas e limítrofes do Império do Brasil” (Veiga, 1979, p. 144). Como agradecimento ao Imperador, em carta de 24 de setembro de 1846, ele ofereceu duas obras, uma de sua autoria, *Harmonias da criação*, datada desse ano, e o *Cancioneiro d’El Rei Dom Dinis, pela primeira vez impresso sobre o manuscrito da Vaticana, com algumas notas ilustrativas, e uma prefecção histórico-literária por Caetano Lopes de Moura*, com o ano de 1847 na folha de rosto:³

[...] O que agora suplico a Vossa Majestade Imperial é que se digne aceitar o sincero tributo de minha profunda gratidão e se sirva, ao mesmo tempo, de por benigno os olhos, enquanto me desvelo em dar a devida execução às suas ordens Imperiais, nestas duas obras que acabam de sair à luz, ambas mediócras, atenta a minha insuficiência, e ambas recomendáveis, uma pela grandeza do assunto, outra por sua antiguidade. Na primeira, celebro as magnificências da Criação, na segunda, dou pela primeira vez a ler as trovas que um dos Augustos Progenitores de Vossa Majestade Imperial se deleitava em compor, nos poucos momentos que lhe davam de folga os negócios do seu reino e a conservação da paz nos demais em que se achava repartida a península hispânica” (Apud Veiga, 1979, p. 145)

Essa oferta do *Cancioneiro d’El Rei Dom Dinis* sugere não apenas os laços históricos e dinásticos entre o Império português e o Império brasileiro, mas também as afinidades entre Dom Dinis e Dom Pedro II no apreço às letras e no empenho em promovê-las: no passado, a corte do português era frequentada por trovadores, e no presente, o monarca brasileiro tornou-se o mecenas de escritores e artistas, inclusive de alguém que se encontrava no exterior e nunca conheceu pessoalmente. Inclusive,

³ É provável que esses exemplares sejam aqueles que se encontram na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, com as seguintes indicações: no caso de *Harmonia da criação* lê-se “Bt. Particular de S. M. I”, e quanto a *Cancioneiro d’El Rei Dom Diniz*, “Enc. em couro verm. c/ armas impriais [sic] em dour.” e “Coll. Thereza Christina Maria”.

a linhagem ilustrada de monarcas podia remontar ao avô castelhano de Dom Dinis, Afonso X, o Sábio, também trovador. Dessa maneira, a valorização linguística e literária que o brasileiro Lopes de Moura atribui a essa parte do *Cancioneiro da Vaticana*, na apresentação do livro, podia ser reivindicada pela ex-colônia: “[...] só então se poderá ter cabal conhecimento do progresso, e sucessivo aperfeiçoamento da língua, que ora falamos e escrevemos, e de seus primeiros incrementos”; “[...] grande cabedal da portuguesa antiga linguagem e da história da respectiva e primeira literatura jazia sepultado nas trevas do esquecimento, e escondido em diversos códices depositados nas livrarias públicas e particulares da Europa” (Lopes, 1847, p. VIII).

A ideia de um patrimônio do idioma que deveria guiar tanto portugueses, quanto brasileiros, retornou em 1856, quando Lopes de Moura foi um dos que atenderam por carta à solicitação de Dom Pedro II para se manifestar a respeito do poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, criticado severamente por José de Alencar. Ele não se esquivou em admitir que se tratava de uma “prova manifesta do mau gosto que entre nós vai lavrando e do estado de decadência para que vai caminhando a nossa literatura”, por não possuírem os escritores “suficiente cabedal da língua pátria e haverem enriquecido a memória de sólida e variada instrução, coisas estas que são indispensáveis a todo aquele que quer ser reputado por bom escritor” (Veiga, 1979, p. 201). Um dos principais defeitos do poema de Magalhães, de acordo com Lopes de Moura, residiria na “construção e colocação” de palavras e no “boleio do fraseado” tomados do francês. Como contraponto dessa “imitação servil” do francês, Lopes de Moura recorre aos autores lusitanos, incluindo o rei trovador, de quem publicara os versos pela primeira vez em 1847:

[...] Por que não se não traduzem em francês com essa facilidade os versos de Camões, Quita, Garção, Dinis, Francisco Manuel e de qualquer dos nossos bons poetas antigos e modernos? Por quê? Por isso que escreviam português castiço e, quando, por capricho ou por necessidade lhes acontecia de tomar emprestado às línguas estrangeiras vocábulos e a seus autores, conceitos, vestiam-nos à portuguesa e os rodeavam d’outros manifestamente portugueses e colocavam-nos em frases e construções que também o eram (Veiga 1979, p. 203-204)

Caetano Lopes de Moura ratificava para Dom Pedro II que o cancioneiro d’El Rei Dom Dinis, entre outros escritos, era “nosso”, um dos primórdios da língua e da literatura pátria. Nesse momento, outro brasileiro, Francisco de Varnhagen,

também se encontrava na Europa e vinha se dedicando à divulgação e ao estudo da poesia medieval galego-portuguesa a fim de engrandecer a literatura e a civilização do Império do Brasil.

2 Por amor às letras: os cancioneiros de Varnhagen

Varnhagen envolveu-se com a pesquisa e a edição da poesia medieval galego-portuguesa por quase 30 anos, de forma intermitente, uma vez que dividia essa tarefa com ocupações e escritos diversos, a exemplo da elaboração de sua obra mais importante, a *História Geral do Brasil* (1854/1857). Nesse período, os postos diplomáticos em Portugal, de 1842 a 1851, e na Espanha, de 1852 a 1858, permitiram-lhe o acesso a arquivos e bibliotecas europeus, que lhe disponibilizaram não apenas fontes para a obra historiográfica, mas também códices de cancioneiros pouco ou nada conhecidos até então. Assim, Varnhagen tornou-se um agente decisivo em um primeiro momento da divulgação e dos estudos da poesia medieval galego-portuguesa.

E antes disso, Varnhagen acompanhou de perto as notícias em torno dos cancioneiros, pois ele viveu em Portugal entre 1824, quando se mudou com a família, ainda criança, até 1840, obtendo formação no Colégio dos Nobres, no Colégio Militar da Luz e na Academia de Marinha. Se a carreira militar não prosperou, o apreço pelos documentos antigos e pelas letras ganhava terreno, os quais reverberavam nas amizades e na colaboração em periódicos, em especial *O Panorama*, do qual Varnhagen era diretor-suplente desde o início em 1837. Se por um lado é provável que ele já tivesse conhecimento do *Cancioneiro do Colégio dos Nobres* – nome pelo qual durante algum tempo esse códice ficou conhecido devido ao local onde fora encontrado e ao livro de Charles Stuart de 1823 – por outro, por meio d’*O Panorama* e de seus interlocutores, recebeu informações e estímulos para um trabalho a ser feito.

Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, diretor da Biblioteca de Évora de 1838 a 1858, com quem Varnhagen mantinha correspondência desde 1839, noticiou em *O Panorama* em 1842 ter encontrado onze fólios que pertenceriam ao *Cancioneiro da Ajuda*, lançando um convite: “Este livro mereceria, pois, uma nova edição, que o tornasse vulgar e conhecido” (Moreira, 1967, p. 164). Outro colaborador de *O Panorama*, Alexandre Herculano, na condição de Bibliotecário-Mor da Real Biblioteca da Ajuda, solicitou em 1843 que tais fólios fossem transferidos para Lisboa a fim de serem incorporados ao códice (Ramos, 2008, p. 35). Nesse mesmo ano, Silva

Leal, em nota a artigo em *O Panorama* sobre o primeiro volume do *Romanceiro*, de Almeida Garret, compartilha que acabava de saber de “doutro Cancioneiro nosso que se está imprimindo em Paris – o Cancioneiro ms. de D. Dinis achado pelo Exmo. Sr. Visconde da Carreira em Roma” (Moreira, 1967, p. 164), apenas lançado, como se sabe, em 1847, por Caetano Lopes de Moura.

Nesse momento em que a conservação e a publicação dos cancioneiros começavam a despertar interesse em Portugal, em sintonia com o medievalismo e a tradição popular promovidos pelos autores românticos, Varnhagen voltou-se também a esse campo, pelo que se depreende em carta a Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, em 1843: “Parece justificar-se a conjectura do alemão Bellerman sobre ser o Cancioneiro do Colégio dos Nobres o mesmo do Conde de Barcellos D. Pedro” (Varnhagen, 1961, p. 97). O brasileiro sugere a atribuição de um único autor às cantigas do *Cancioneiro da Ajuda*, no caso o filho bastardo de D. Dinis, que, além de trovador, recolheu poesia trovadoresca no perdido *Livro das cantigas*, possível matriz do *Cancioneiro da Vaticana* e do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Ele ratificou essa hipótese na edição publicada em Madri em 1849, *Trovas e cantares de um códice do XIV século: ou antes mui provavelmente, “O Livro das Cantigas” do conde de Barcellos. Tentativa “crítica” sobre o Cancioneiro da Ajuda, publicado pela 1ª vez por Lord Stuart, agora encontradas em Évora*.⁴ Varnhagen explica na introdução que a “leitura atenta das poesias não só deixa no espírito a persuasão de que elas pertencem todas a uma só, e não a diversos autores, como faz ver que elas se dirigiam quase exclusivamente a certa dama na Corte” (1849, p. 14), que seria D. Maria, filha de Afonso IV de Portugal, casada com Alfonso XI. Em função dessa suposta motivação do Conde Barcelos, optou por reordenar as cantigas, ao acreditar que um encadernador havia baralhado as folhas do antigo códice. Varnhagen envolveu-se com essa especulação romântica

⁴ Esse volume posteriormente complementado por mais duas partes, um “Post-Scriptum”, datado de “Madrid Novembro de 1850”, e de “Novas Páginas de Notas às ‘Trovas e Cantares’, isto é, a edição de Madrid do Cancioneiro de Lisboa, atribuído ao Conde Barcelos”, impresso em Viena, em 1868. Essa obra não se encontra na biblioteca de Oliveira Lima. Segundo Rubens Borba de Moraes, os exemplares “totalmente completos desta edição do *Cancioneiro da Ajuda* são muito raros; os exemplares em que faltam as ‘Novas Páginas’ são no entanto muito procurados e raros”. A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo, possui um exemplar completo com as três partes de *Trovas e cantares*.

ao ponto de escrever os versos do “Romance do conde de Barcelos”, incluído em apêndice ao volume.⁵

Por outro lado, Varnhagen defendia a relevância de sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*, a primeira criteriosa que alcançava um público maior a fim de fomentar os estudos a respeito da poesia medieval galego-portuguesa, como se verifica em carta a Joaquim Heliodoro de 29 de agosto de 1849:

Fiquei assustado com as suas expectativas de uma edição *prima*. Não sr.: é uma edição pequena, sem pretensão; mas de muita consciência, e feita manual de propósito para convidar a que se estude o livro e para ouvir o público sobre minhas opiniões a respeito da tal poesia. Não sei se assim me entenderão em Portugal, e se assim me farão a justiça que mereço.

Se fizer o artigo evite o meu nome, que não vai declarado na edição, e evite mais ainda dizer que o fiz por serviço a Portugal, de que não me esqueço nem longe, porque nem isso seria verdadeiro nem prudente. Eu fiz tudo isso por *amor às letras*, que V. Sra. conhece por si próprio o que é. (Varnhagen, 1961:155-156)

O mais notório reconhecimento desse “amor às letras” foi a comenda da Ordem Americana de Isabel a Católica, “espontaneamente oferecida como retribuição do serviço que se julgou haver feito à história literária e linguística da Península com a sua edição do Cancioneiro do Conde Barcelos” (Varnhagen, 1961:169). Contudo, Varnhagen não queria que as glórias por essa edição pioneira recaíssem apenas sobre ele, mas antes de tudo sobre a nação, pois, como ele próprio afirma em carta a Dom Pedro II de 29 de junho de 1852: “A minha vida é do Brasil, que é minha pátria, e de V. M. Imperial, que me Protege” (Lessa, 1961, p. 188). A partir de então, ele passou a manter Dom Pedro II informado sobre o trabalho com os cancioneiros, propondo uma edição subvencionada pelo monarca, de acordo com carta de 21 de novembro de 1857:

⁵ Teófilo Braga, no folheto *Trovadores galécio-portugueses* (1871), afirma que o brasileiro “transpôs o limite da crítica e precipitou-se ao romance histórico”. Varnhagen contestou o português no folheto *Teófilo Braga e os antigos romanceiros de trovadores*: provarás para se juntarem ao processo (1872). Ambos os exemplares foram colecionados por Oliveira Lima, sendo que o primeiro foi encadernado juntamente com a obra *Poetas palacianos* (1871), também de autoria de Teófilo.

Aqui encontrei casualmente no arquivo de uma das primeiras casas deste reino um cancioneiro de antigos trovadores portugueses (talvez uns cem), incluindo el rei D. Dinis, com todas as poesias que dele correm impressas. Porém neste cancioneiro há muitas festivas e de mais inspiração. Durante a minha ausência, que talvez será de uns dois meses, deixarei aqui um homem para copiá-las; e consultando o meu coração e o meu patriotismo, eles me aconselham o expediente de pedir a V. M. I. que tome a si a glória de o fazer publicar, com o título de – *Cancioneiro de antigos trovadores portugueses* – Seria belo ante a Europa, que até neste ramo de antigualhas filológicas o Brasil rivalizasse com a antiga metrópole, publicando o que ela *desconhece*.

É para este fim conviria que a edição se fizesse *no Rio* e para menos demora (se eu me encarregasse dela) poderia mandar aqui compô-la, esteriotipá-la, e depois levar comigo as lâminas estereotípicas para imprimir lá nos exemplares suplementares etc. Guardando-se as lâminas esteriótípicas fácil era, sem nova correção de provas, fazer-se 2ª edição no dia que se quisesse. – Antes da edição haveria que consultar-se outras poesias tais que estão no Vaticano; porém isso depressa se faria: era assunto de uma excursão de oito dias (Varnhagen, 1961, p. 255-256)

Em Madri, Varnhagen teve acesso a uma cópia lacunosa do *Cancioneiro da Vaticana*, de propriedade do duque Fernán Nuñez, adquirida pela Bancroft Library da Universidade de Berkeley em 1983, passando a ser conhecido por *Cancioneiro da Bancroft Library*. Em abril de 1858, Varnhagen, dessa vez em Roma, cotejou a cópia obtida em Madri com o *Cancioneiro da Vaticana*, o que lhe permitiu preparar o manuscrito apresentado a Dom Pedro II em 1861, que se prontificou a editá-lo em Petrópolis.

A primeira edição integral do *Cancioneiro da Vaticana* preparada por um brasileiro e publicada no Império do Brasil poderia significar muito para Dom Pedro II. Enquanto na historiografia a recente publicação do segundo volume da *História geral do Brasil* ratificava uma contribuição decisiva para o projeto de se forjar uma cultura letrada sobre a nação, a literatura ainda estava em compasso de espera para o surgimento da grande obra nacional, uma vez que a *Confederação dos Tamoios* frustrou essa expectativa, inclusive, a do próprio Imperador que a financiou e tentou defendê-la das críticas de Alencar. Como foi tratado anteriormente, Caetano Lopes de Moura, em 1856, apontava como principal falha no poema épico de Magalhães o fato de não ter se pautado pelos clássicos do idioma, para o qual um dos primeiros alicerces encontrar-se-ia no rei Dom Dinis, cujo cancioneiro fora ofertado pelo mesmo Lopes de Moura em 1846 a Dom Pedro II. Quanto a Varnhagen, também

consultado pelo Imperador, fora categórico com *A Confederação dos Tamoios* em carta de 24 de setembro de 1854: “Infelizmente está o poema mui longe de poder, no mais mínimo, aspirar às honras da epopeia nacional do século de Pedro 2º” (Varnhagen, 1961, p. 237). E não seria trivial que ele, na carta de 1857 em que sugere a edição do *Cancioneiro da Vaticana*, mencione Dom Dinis entre cem trovadores, talvez insinuando uma analogia entre os dois monarcas como estratégia de persuasão, antes feita por Lopes de Moura.

Dessa maneira, é provável que Dom Pedro II acreditasse que uma edição do *Cancioneiro da Vaticana* compensaria a ausência da “epopeia nacional”, ao demonstrar que o Império do Brasil, além de se vincular às origens linguísticas e literárias de Portugal, alcançava um nível de civilização condizente com um empreendimento letrado de vulto que seria admirado por portugueses e outros europeus, invertendo a corriqueira ascendência da Europa frente à jovem nação da América. Em passagem da “Nota crítica” à edição do *Cancioneirinho de trovas antigas*, Varnhagen expressa com argúcia as pretensões que teriam movido Dom Pedro II para editar o *Cancioneiro da Vaticana*:

Mostrando-o a S.M. o Senhor D. Pedro 2º, bastante conhecido no mundo por seu amor às letras, de que é tão cultor quanto lho permitem os cuidados e afãs do governo, vimos com a maior satisfação que o chefe supremo da hoje maior nacionalidade na língua portuguesa se dignou conceder sua alta proteção para ser efetuada a sua custa, na pitoresca cidade de Petrópolis por Ele fundada, uma edição condigna deste monumento quase primitivo da nossa língua, e da influência nela dos antigos trovadores. As composições viriam assim, do meio dos matos virgens da outrora colônia portuguesa a ser, com o auxílio da imprensa, propagadas nas cidades onde em mil saraus se haveriam cantado há cinco e seis séculos (Varnhagen, 1972, p. 7-8)

No entanto, ele teve que interromper o trabalho que implicava uma obra desse porte para assumir postos diplomáticos na América do Sul, entre 1861 e 1867, o que, na sua própria explicação, devia-se às “contingências a que está exposto o literato que é ao mesmo tempo empregado público” (Varnhagen, 1872, p. 8). Finalmente, ao retornar a Europa, em 1868, para servir em Viena, Varnhagen admite, em carta 16 de novembro desse ano a Dom Pedro II, que a edição do *Cancioneiro do Vaticano* não seria mais publicada, mas propõe a alternativa de uma antologia:

Não podendo ocupar-me provavelmente mais de publicar aquele grande Cancioneiro, que em 1861, pela Proteção de V. M. I. esteve para ser impresso em Petrópolis; visto que também creio que em Lisboa querem agora tratar, e eu bastante ocupação tenho com os assuntos do nosso país, de ofício e literários, julguei dever-me restringir a esse respeito a sair quanto antes com uma pequena coleção das trovas mais escolhidas, impressas em um tipo imitante os manuscritos contemporâneos, antes da invenção da imprensa, tipo que talvez hoje só possuía a Tipografia I. de Viena. Na introdução, reivindicarei os nossos esforços e bons desejos de V. M. I. a esse respeito, para a *história do livro*. (Lessa, 1961, p. 332-333)

Varnhagen publicou o *Cancioneirinho de Trovas Antigas coligidas de um grande cancioneiro da Biblioteca do Vaticano* em 1870, logo seguida de uma segunda edição em 1872, anunciada como “mais correta”. Ambas as edições tornaram-se raras, sendo que Oliveira Lima adquiriu a segunda, além das duas primeiras mais completas desse cancioneiro, *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana* (1875), preparada pelo filólogo italiano Ernesto Monaci, e o já mencionado *Cancioneiro português da Vaticana* (1878), lançado por Teófilo Braga, as quais iniciam uma fase de edições e estudos sobre a poesia medieval galego-portuguesa mais especializados, encerrando um período mais diletante em que os brasileiros Caetano Lopes de Moura e principalmente Francisco Adolfo de Varnhagen tiveram protagonismo, sob a proteção de Dom Pedro II, ao tentar corresponder às aspirações de uma nação em se enraizar tanto em um passado venerável, quanto em um presente erudito, transferidos para a Europa.

Referências

BRAGA, Teófilo (org.). **Cancioneiro português da Vaticana**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

Fragmentos de um cancioneiro inédito que se acha na Livraria do Real Colégio dos Nobres de Lisboa impresso à custa de Carlos Stuart, socio da Academia Real de Lisboa. Paris: No Paço de Sua Majestade Britânica, 1823.

HOLMES, Ruth (org.). **Bibliographical and historical description of the rarest books in the Oliveira Lima collection at the Catholic University of America**. Catholic University of America: Washington D.C, 1926.

MONGELLI, Lênia Marica (org.). **Fremosos cantares**: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

MORAES, Rubens Borba de. **Bibliografia Brasileira**. Tomo II. Trad. Jesualdo Correia et alli. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2010.

MOREIRA, Thiers Martins. Varnhagen e a história da literatura portuguesa e brasileira. **Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Volume 275. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1967, p. 155-169

MOURA, Caetano Lopes de (org.). **Cancioneiro del Rei D. Dinis**. Paris: Livraria Aillaud, 1847.

RAMOS, Maria Ana. **Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita**. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa – Linguística Histórica) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

VALLE, Júlio. Considerações a respeito dos primeiros estudos sobre a lírica medieval galego-portuguesa. *Estudos portugueses e africanos*. v. 35, p. 33-45, 2000.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de (org.). **Trovas e cantares de um códice do XIV século, ou antes mui provavelmente “O Livro de Cantigas” do Conde Barcelos**. Madri: Imprensa de D. Alexandro Gomes Fuetenebro, 1849.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Cancionerinho de trovas antigas coligidas de um grande cancionero da Biblioteca do Vaticano**. Viena: Tipografia I. e R. do E. e da Corte, 1872.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Correspondência ativa**. Clado Ribeiro de Lessa, Instituto Nacional do Livro, 1961.

VEIGA, Cláudio. **Um brasileiro soldado de Napoleão**. São Paulo: Ática; Brasília: INL, 1979.

La frontera en las *Cantigas de Santa María*: Extremadura y Portugal

Juan María Carrasco González

Intervención de Alfonso X e interés político en las *Cantigas de Santa María*

La intervención directa de Alfonso X en las *Cantigas de Santa María* como autor ha sido cuestionada entre los estudiosos de la obra desde mediados del siglo XX, en especial gracias a los trabajos de Walter Mettmann (v. Alfonso X, 1959-1972), quien no atribuía al rey Sabio más de una decena de composiciones de las 427 que posee el libro mariano. El desarrollo de la investigación sobre esta materia en fechas posteriores ha ido matizando la tesis de Mettmann, si bien nadie duda de la elaboración multiautoral de un proyecto que, en cualquier caso, fue ideado y organizado por el mismo Alfonso X, a cuya pluma ciertamente se debe mucho más de lo que da a entender el romanista alemán.

Joseph T. Snow, a quien seguimos en esto, pone de relieve el interés específico que el monarca tenía por esta obra, la única que refiere en su testamento (en la segunda parte del testamento, que redacta en 1284):

Otrosi, mandamos que todos los libros de los cantares de loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiere aver estos libros de los cantares de Sancta Maria, mandamos que faga por ende bien et algo a la iglesia onde los tomare porque los aya con merced e sin pecado (Torres

Fontes, 2008, p. 346).

Otros testimonios contemporáneos señalan también la atención que prestaba a sus composiciones marianas, como los poetas Cerverí de Girona y Guiraut de Riquier, o Juan Gil de Zamora, que elogia su talento musical. Snow refiere a este respecto la atribución directa al rey de una veintena de composiciones musicales (a partir de los estudios de Ferreira, 2006-2007), de tal modo que es posible estar de acuerdo con Jesús Montoya cuando afirma que se trata de un verdadero cancionero de autor (v. Montoya Martínez, 1993), a pesar de la evidente participación de otros trovadores, algunos de ellos portugueses: “estoy convencido que muchas de las cantigas referidas a Santuarios portugueses debieron ser encomendadas a trovadores de origen portugués, quienes le imprimieron su carácter peculiar” (Montoya Martínez, 2002-2003, p. 189). Considero que es posible asumir, en definitiva, la conclusión de Joseph T. Snow (quien atribuye al rey unas cuarenta cantigas) sobre la participación directa de Alfonso X en la obra:

Las CSM [Cantigas de Santa María] siempre, pero aún más hoy, rezuman las huellas inconfundibles de Alfonso X, por su plan arquitectural, por su pluma y protagonismo al lado de la Virgen, y por su poderosa influencia sobre los poetas que escribieron para Alfonso sus anónimas cantigas marianas (Snow, 2012, p. 149).

La presencia del rey se deja sentir incluso en el protagonismo que asume en no pocas composiciones, pues en ellas expresa su propósito, su opinión o una experiencia personal vivida en algunos sucesos atribuidos a la intervención de la Virgen. Por ese motivo, sin duda, aún es posible para nosotros percibir cuáles eran los puntos de interés en la concepción de las *Cantigas* y cómo ideó la ejecución de todo el cancionero en un proceso que fue muy largo, pero transparente a nuestros ojos gracias a que se han conservado distintos manuscritos en diferentes estadios de elaboración.

A modo de ejemplo, podemos citar un milagro que Alfonso asegura haber visto: “daquest’un miragre direi grande que vi, desque mi Deus deu Murça”. El rey refiere una disputa en Murcia, donde los moros quisieron echar abajo una iglesia construida en su barrio en contra del acuerdo que tenían con los cristianos, pero no lo lograron: “Esta e dun miragre que fezo santa maria por hũa sa eigreia que e ena arreixaca de murça de como *foron* mouros acordados de a destróir τ nunca o acabaron” (Alfonso X, h. 1280-1284, Cantiga CLXIX, p. 161r). Transcribo el inicio

de la cantiga directamente desde el manuscrito original, el Códice de los Músicos, adecuando someramente la ortografía¹:

A que por nos salvar / fezo Deus madr'e filla, // se se de nos onrar / quer non é
maravilla. // E daquest' un miragre / direi grande que vi, //desque mi Deus deu Murça
/ e oí outrossi // dizer a muitos mouros / que moravan ant' hi //e tiinnan a terra por
nossa pecadilla.

El rey Alfonso tuvo un protagonismo especial en la incorporación de Murcia al reino de Castilla. Siendo infante, en 1243, entra en la taifa murciana para incorporarla a la corona de su padre como reino vasallo (v. Ballesteros Beretta, 1942). En 1266, Jaime I de Aragón conquista el reino para su yerno Alfonso X, quien desde entonces muestra su preferencia por aquel territorio y lo utiliza frecuentemente como propaganda de los éxitos de su reinado. No es extraño, por lo tanto, que dedicase a Murcia varias composiciones de las *Cantigas de Santa María*².

Los milagros vividos o presenciados por el rey castellano, o recogidos por él directamente de boca de sus protagonistas, no son grandes hechos extraordinarios que violentan las leyes de la naturaleza. Por el contrario, son acontecimientos que solo se atribuyen a intervención divina debido a la extrema devoción de los fieles en aquella época y a la convivencia con lo sobrenatural (de carácter religioso o no) que definía la vida cotidiana en la Edad Media. Los libros de milagros que, por ejemplo, coleccionaban los santuarios que se beneficiaban de romerías populares recogían también hechos semejantes a los vividos u oídos directamente por Alfonso X, aunque al lado de otros de hechura mucho más fantástica. Tampoco difieren mucho de la práctica particular que los fieles católicos llevan a cabo en la actualidad en peticiones bajo promesas que, si se obtienen, luego son cumplidas con todo convencimiento, aunque no se proclamen de forma pública como auténticos milagros.

¹ Todos los textos de las *Cantigas de Santa María* se han tomado directamente del *Códice de los Músicos* (ALFONSO X, h. 1280-1284). La transcripción y lectura son de mi responsabilidad. He actualizado la puntuación y algunos elementos mínimos de la ortografía.

² Para entender el contexto histórico de la conquista de Murcia y la intervención de Alfonso X, así como la situación de los musulmanes en la ciudad después de su incorporación al reino castellano, puede consultarse el excelente trabajo divulgativo de Navarro & Jiménez (2016). Para la edificación de las primeras iglesias, incluyendo las del barrio de la Arrixaca, v. especialmente p. 24-25.

Son paradigmáticos, a este respecto, los milagros de sanación, como el que recoge la cantiga 209. En ella, el rey recuerda la grave enfermedad que padeció en Vitoria. Viéndose morir, pidió que le llevasen el libro de las *Cantigas de Santa María*. Cuando le llevaron el libro, el rey recuperó la salud, por lo que él lo atribuyó a la intervención de la Virgen: “E os físicos mandavanme pōer / panos caentes, mas nono quix fazer, / mas mandei o Livro dela aduzer / e poseronmio e logo hi houven paz” (Afonso X, h. 1280-1284, cantiga CCIX, p. 193r).

Se sabe que la dolencia de Alfonso X en Vitoria se produjo en 1276, en un momento en el que la obra no tendría más allá de 200 cantigas, por lo que este episodio demuestra cómo el rey mantuvo junto a él el libro desde el principio con un celo y un empeño personal verdaderamente extraordinarios.

Experiencia personal en algunos casos y, sobre todo, interés político, como propaganda o en función de los grandes proyectos de su reinado, explican en buena medida la construcción de la obra mariológica por parte del rey Sabio. Así lo expresa Connie L. Scarborough:

Alfonso, como autor, intervino más directamente en esas canciones que tratan de asuntos que pasaron en su propia vida o en la vida de sus parientes. También se puede percibir la voz del Rey en aquellos poemas donde asegura tener conocimiento personal del milagro o de ser testigo ocular del acontecimiento milagroso. De interés especial son esas cantigas que el poeta proclama en primera persona. Aunque no podemos asegurar que Alfonso personalmente redactara estas canciones, sí podemos examinar como usa la voz narrativa en primera persona para manipular un suceso religioso según sus propios intereses. La autoridad en el uso del “yo imperial” conlleva mensajes políticos grabados en estos poemas que cuentan milagros marianos (Scarborough, 2008-2009, p. 299).

La frontera de Extremadura con Portugal, por un lado, y por otro la frontera meridional con el dominio musulmán, primero la de Extremadura con el reino de Sevilla y después ya en Sevilla como sede de la corte, tienen un protagonismo especial en las *Cantigas de Santa María*. Parece que el rey tenía una predilección especial por aquella parte más occidental y meridional de sus reinos, y por ello no es nada extraño que escogiese la ciudad sevillana para establecer allí la administración real. La cantiga 235 del *Códice de los Músicos*, (“Esta é como Santa Maria deu saúde al

Rey Don Affonso quando foi en Valadolide enfermo que foi juygado por morto”) describe muy bien este gusto de Alfonso X por aquella ciudad:

E pois sair de Castela / el Rey con mui gran sabor / houve d’ ir á fronteira, / mas a mui boa Sennor / non quis que enton hi fosse / se non sãasse mellor. / Porend’ en todo o corpo / lle deu febre gēeral. / *Como agradecer ben feito...*

E con est’ anfermidade / das outras sãar o fez / e u cuidavan que morto / era, foisse dessa vez / dereit’ a Valedolide / u a Sennor mui de prez / o guarui do que ficara / mas ante quis que en tal / *Como agradecer ben feito...*

ponto vëess’ a seu feito / que non houess’ hi Joíz / que de vida o julgasse. / E a Sant’Amperadriz / lle fez ben sentir a morte, / mais eno dia fiiz / de Pascua quis que vivesse / u fazen o Ciro Pasqual. / *Como agradecer ben feito...* (Alfonso X, h. 1280-1284, Cantiga CCXXXV, p. 214r).

El rey, en los años finales de su vida (puesto que en la cantiga aparecen hechos que llegan hasta 1278), se ve cansado de tantos pesares que tuvo que afrontar y dolencias que tuvo que sufrir, y en ese momento su mayor deseo es regresar a Sevilla, a pesar de la cercanía de la frontera con moros y portugueses. Según Jesús Montoya, “paradójicamente, el Rey se encontraba seguro en la Frontera y de ahí que comprendamos que tuviese ‘sabor’ de que habla la cantiga” (Montoya, 1998, p. 622). Se sabe que el rey se instala en Sevilla en 1280 y que allí reunió las Cortes en 1281.

1 Alfonso X y las fronteras de Extremadura y Portugal

Siendo aún infante de Castilla, Alfonso asistió a la derrota de los musulmanes en la frontera de Extremadura con el reino de Sevilla. Protagonizó aquellos hechos la Orden de Santiago, que administraría desde entonces toda aquella región del sur extremeño. Cuatro grandes batallas disputaron los caballeros de la Orden en las sierras que formaban la frontera y que darían origen a santuarios marianos³: 1. la de Fuente del Arco; 2. la de Reina, donde se tomó la última gran fortaleza almohade

³ Dada su abundancia, es imposible ofrecer una relación bibliográfica, ni siquiera mínimamente representativa, sobre la Orden de Santiago. Como visión de conjunto aún es recomendable la monografía de Rodríguez Blanco (1985) en cuanto a la Extremadura de finales de la Edad Media bajo administración santiagouista. Sobre las operaciones militares en la reconquista de Extremadura hasta la toma de Sevilla, v. Porinas González (2011).

que defendía aquella línea fronteriza; 3. la de Llerena, que entonces era apenas un caserío fortificado, pero que se convertiría muy pronto en la principal villa de la orden santiaguista, donde residirían frecuentemente sus maestros; 4. la de Tentudía, donde se libraría la batalla definitiva que expulsaría a los musulmanes de la región extremeña y donde se levantaría el monasterio que lleva su nombre⁴.

La Virgen de la Granada (en Llerena), la Virgen del Ara (cerca de Fuente del Arco), Nuestra Señora de las Nieves (en Reina) y Santa María de Tudía (más tarde Tentudía) son las vírgenes ‘santiaguistas’ que mostraban la intervención divina en la lucha contra los infieles y, al mismo tiempo, marcaban territorialmente la presencia de la Orden de Santiago en la reconquista. La Virgen de la Granada conmemora un milagro que se produce en la toma de Llerena: la Virgen se aparece en un granado que estaba frente al campamento cristiano. Fue la advocación de más éxito, pues no solo se difunde por varias poblaciones de la frontera meridional de Extremadura, como es el santuario al pie del castillo de Montemolín o la parroquia de Fuente de Cantos, sino que se extendió por la región andaluza donde tuvo especial protagonismo la reconquista santiaguista, como lo prueba el hecho de que aún se conserve en la catedral de Sevilla una capilla dedicada a esta Virgen e incluso una cofradía. En la catedral de Granada hay una capilla dedicada a la que se conoce como Nuestra Señora de “El Antigua”, la cual sostiene una granada en la mano, cuya interpretación ha sido siempre dudosa, pero pudiera tener su origen más remoto en la misma Virgen llerenense, puesto que es una talla muy antigua, más antigua que la misma catedral, y la evidente conexión con el nombre de la ciudad pudo haber revitalizado aquella devoción de origen extremeño.

Sin embargo, Alfonso X va a escoger para sus *Cantigas de Santa María* a otra Virgen: la que se venera en Tentudía. El monasterio se construyó donde tuvo lugar la batalla decisiva que expulsó a los musulmanes de Extremadura y dejaba el camino libre hasta el asedio de Sevilla. Su recia arquitectura fortificada hacía de él al mismo tiempo un lugar para la oración y un punto estratégico ideal para la vigilancia y defensa del territorio. Allí escogió ser enterrado el primer maestro de la Orden, Pelay

⁴ En realidad, las operaciones de la Orden de Santiago dependían de la ofensiva llevada a cabo sobre la ciudad de Sevilla. Parece que la fortaleza de Reina se entregó sin que se presentase batalla, mientras que el grueso de las operaciones santiaguistas se centró en la toma del castillo de Montemolín y, cerca de allí, la derrota final almohade en Tentudía (v. López Fernández, 2019).

Pérez Correa, la mano derecha del padre de Alfonso X, el rey Fernando III el Santo, y de él mismo, en las conquistas de Andalucía, Alentejo y el Algarve. Ya durante el reinado de Alfonso X, Santa María de Tudía o Tentudía se había convertido en un santuario al que acudían muchos fieles en romería por la fama que había adquirido como milagrero, lo que dejaba en sus arcas pingües beneficios en forma de limosnas o donativos. Posiblemente existiría en tiempos del rey Sabio un libro de milagros de la Virgen de Tentudía, como era habitual en santuarios de este tipo, que él utilizaría para las composiciones que le dedica en las *Cantigas de Santa María*. Esto mismo es lo que piensa Manuel López Fernández:

[...] no debe sorprendernos que en la iglesia de Santa María de Tudía existiera entonces una colección local de milagros, pues la costumbre de recoger en latín los milagros de los santos era antigua y, por lo que a los materiales se refiere, ya está documentada en el occidente cristiano en el siglo XI. A la siguiente centuria, en lengua romance, esta tradición se afianzó en Francia y más tarde pasó a España como manera de acrecentar la importancia de los diferentes santuarios (López Fernández, 2017, p. 113).

Es fácil entender que el rey Alfonso escogiera Santa María de Tudía, como era conocida en la época, para favorecer un santuario que él debía conocer bien en su paso de Castilla a Sevilla y de Sevilla hacia la frontera de Badajoz con Portugal, y que le era especialmente querido por su relación con Pelay Pérez Correa y la Orden de Santiago. Pero además había una clara intencionalidad política en la defensa de sus intereses en la frontera del reino con los musulmanes y con el rey de Portugal, cuya acción en primera línea (armada en algunos casos, o pacífica por medio de pactos y alianzas de diverso tipo) quedaba fundamentalmente en manos de la orden santiaguista.

Ya se comprende, por las alusiones a toda esta región suroccidental de los dominios alfonsinos, que la frontera con Portugal constituía un asunto de extrema importancia para el rey y, en consecuencia, acabaría por aparecer también en las *Cantigas de Santa María*. De hecho, milagros acaecidos en diferentes puntos de Portugal no son raros en las *Cantigas*, si bien aparecen en época tardía, coincidiendo con la actividad del rey en Sevilla durante sus últimos años de vida (v. Parkinson, 1998-1999). De todos los milagros portugueses, solo algunos son referidos a santuarios dedicados a la Virgen: Terena, Évora y Alenquer son los únicos templos dedicados a Santa María en Portugal que aparecen en el libro regio. Évora y Alenquer solo cuentan

con dos cantigas para cada uno, pero Terena, por el contrario, destaca por ser uno de los cinco “santuarios mayores” por la cantidad de composiciones que se le dedican:

Cabe recordar la lista de los cinco santuarios mayores de las *CSM* [Cantigas de Santa María]: Salas, Vila-Sirga, Montserrat, Terena y Tudía. Puede comprobarse que cada santuario domina una determinada parte del cancionero final, tal como el ciclo de las cantigas de Santa María del Puerto ocupa gran parte del fin del cancionero. Las cantigas de Salas y de Montserrat – santuarios del norte – predominan dentro del elemento hispánico de las primeras colectáneas de 100 y 200 cantigas; en la tercera centena se destacan Terena y Vilasirga, y en la última centena el sur ya predominan [sic], Terena, Tudía, y los santuarios pequeños del sur de Portugal. Los santuarios portugueses ya no están marginados sino que forman parte de la mudanza de foco de la colección hacia el sur de la Península Ibérica, preparando así la gran fiesta del Puerto de Santa María (Parkinson, 1998-1999, p. 56).

La elección de Terena por parte de Alfonso X tiene que ver, indudablemente, con el hecho de ser un santuario muy próximo a la frontera en una época en la que las fronteras entre los reinos no estaban del todo definidas y se movían con mucha facilidad. De hecho, como ya se advirtió anteriormente, la intervención de las tropas de la Orden de Santiago al mando de Pelay Pérez Correa en el territorio que después se incorporaría a Portugal fue muy importante. Aún en su testamento, Alfonso se proclama rey del Algarve, donde se conservarían algunas poblaciones castellanas hasta el Tratado de Alcañices: “Sepan quantos esta carta uieren como nos, don Alfonso, por la gracia de Dios, rey de Castiella, de Leon, de Toledo, de Gallizia, de Seuilla, de Cordoua, de Murçia, de Jahen et del Algarue [...]” (Torres Fontes, 2008, p. 342).

Santa Maria de Terena es hoy Nossa Senhora da Boa Nova, en la *freguesia* de São Pedro de Terena, perteneciente al municipio de Alandroal, muy cerca del río Guadiana donde se acabó fijando la frontera entre Portugal y los dominios de Alfonso X, por lo que constituía un punto caliente en la política exterior del rey castellano⁵:

El predominio de milagros de fuentes geográficas portuguesas no es coincidencia, porque la frontera meridional luso-castelhana estaba muy mal definida, y fue a través de esa frontera que los contactos entre los reyes se producían y dificultaban. El tratado de Badajoz de 1267, y el encuentro de Alfonso X y D. Dinis en Sevilla [en 1267

⁵ Para una revisión completa de la devoción a la Virgen de Terena y sobre la construcción del santuario, me remito a Gaspar (1996).

o 1269] podrían haber ofrecido una oportunidad al rey Sabio de solicitar o recibir algunos milagros portugueses, para así participar en la expansión del cancionero mariano que se proyectaba en aquella época (Parkinson, 1998-1999, p. 53-54).

El santuario de Terena era entonces destino de peregrinos procedentes no solo de Portugal, sino también del otro lado de la frontera, algunos de los cuales aparecen en los milagros de las *Cantigas de Santa María*. A esto Guillermo Kurtz añade otras circunstancias que pueden explicar la especial atención que le presta Alfonso X en su obra. En primer lugar, el señorío de Terena perteneció al caballero portugués D. Martim Gil de Riba de Vizela, una persona muy vinculada al rey castellano, pues fue teniente de la ciudad de Badajoz y testigo en su testamento. En segundo lugar, el territorio que aparece en los milagros dedicados a Terena, tanto en Portugal como en España, perteneció al antiguo reino de Badajoz y parte del Algarve, donde había actuado la Orden de Santiago a las órdenes del rey castellano: Aroches, Badajoz, Burgos del Cerro, Cumbres Mayores, Jerez de los Caballeros, Beja, Elvas, Estremoz, Moura, Santarém y Terena (v. Kurt, 2012). En definitiva, está claro que Terena figura como un lugar central de los intereses de Alfonso X en el reino vecino.

2 Los milagros de Tentudía y Terena

Cinco son las composiciones de las *Cantigas de Santa María* dedicadas a Santa María de Tudía o Tentudía. De los “santuarios mayores” es el último por el número de cantigas, pero esto no le resta importancia en el conjunto de la obra alfonsina. A estas composiciones le dedica un completo estudio Manuel López Fernández, aunque propone una motivación diferente en el origen de estas cantigas:

[...] don Alfonso pudo pisar el santuario mariano que nos incumbe en uno de los viajes que hizo de Sevilla a Badajoz, recién elevado al trono de Castilla-León, o en años posteriores, cuando sus proyectos terrenales parecían torcerse. Debido a tal situación, nuestro rey buscó refugio en la lírica y en su devoción a Santa María; este giro artístico-espiritual se fue acentuando con el tiempo, siendo abiertamente manifiesto en los últimos años de su vida, momento en el que decidió reunir cuatro centenares de cantigas en honor a la Virgen (López Fernández, 2017, p. 136)⁶.

⁶ Sobre los datos históricos que se pueden relacionar con el contenido de estas cantigas, véase también López Fernández (2006).

La motivación del rey, en nuestra opinión, no tiene que ver con un estado depresivo o claudicante. Por el contrario, como se ha tratado de demostrar líneas atrás, parece tener que ver con una oportunidad de propaganda política y, en el caso de Tentudía, además de una intencionalidad política muy clara, respondería al mismo tiempo a una relación personal que el monarca tuvo, sin duda, con el santuario santiaguista.

El repertorio de las cinco composiciones dedicadas a Tentudía solo se encuentra completo en el último de los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*, el llamado *Códice de los Músicos* del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Son las que aparecen con la numeración de 325, 326, 329, 344 y 347. En este caso, no hay una explícita mención a que el rey hubiese visto u oído de testigos directos los milagros relatados, lo cual viene a reforzar la idea de que se hubiese utilizado un libro de milagros perteneciente al monasterio. Tres de los milagros no violentan propiamente las leyes de la naturaleza, especialmente si se piensa en alguna explicación plausible de los acontecimientos: los ladrones de unas colmenas que pertenecían al monasterio son apresados después de que se invocase a la Virgen (cantiga 326); uno de los miembros de una cuadrilla de moros intenta robar, en contra de sus compañeros, una ofrenda a la Virgen que estaba en el altar, pero no lo consigue (cantiga 329); una partida de guerreros cristianos y otra de guerreros musulmanes que deciden acampar en las proximidades de Tentudía pasan la noche sin encontrarse, de tal forma que se evita un enfrentamiento sangriento (cantiga 344).

Hay otros dos milagros que refieren hechos extraordinarios, lo cual también nos remite a la existencia de un libro de milagros en Tentudía utilizados por el rey o sus relatores, y no a acontecimientos con testigos directos. A pesar de las dificultades para creer en cualquier hecho atribuido a intervención divina, incluso por parte de la ortodoxia católica de nuestros días⁷, hasta el punto de que “la Iglesia, aun manteniendo que los milagros son posibles, no exige de sus fieles que les den ninguna fe” (Erdozain, 2002, p. 162), los dos milagros de difícil credibilidad atribuidos a la Virgen de Tentudía no son únicos en la tradición medieval, sino muy frecuentes. El

⁷ Salvando el caso de los milagros de Jesucristo en el Nuevo Testamento, la Iglesia Católica es, en nuestros días, extraordinariamente cauta en admitir la existencia de cualquier milagro. Luis Erdozain, advierte, siguiendo a Evelyn, que “Si antes se decía que el milagro era ‘hijo predilecto de la fe’, hoy se ha convertido en el hijo que da más preocupaciones. Si nuestros antepasados creían por causa de los milagros, hoy se cree a pesar de los milagros” (Erdozain, 2002, p. 155).

que se describe en la cantiga 325 trata de una joven cautiva que había sido secuestrada por los moros en la comarca de Tentudía y después había sido trasladada a Tánger para servir como esclava. El ama insta a esta joven y a otra esclava cristiana a que se conviertan al Islam, de tal forma que no solo se librarían del maltrato y pesares de la esclavitud, sino que se casarían con dos hombres ricos. Una de las esclavas acepta por miedo, pero la de Tentudía se niega e invoca a la Virgen de este santuario, quien interviene propiciando que la joven llegue andando, durante una noche, hasta la ciudad de Silves, libre ya de sus captores⁸:

A moura con mui gran sanna / mandouas log' essa ora / no carcer deitar ontrambas, /
mais aquela sen demora / adormeceu e a Virgen / lle disse: "Sai acá fora / deste logar e
vai migo / ca eu te porei na via". / *Con dereit' a Virgen Santa...* // Pois a cativa esperta /
foi, achouss' en ñu caminno / ancho e chão sen pedras, / e andouo mui festinno, / que
pan non comeu nen bocado, / nen bebeu agua nen vinno, / ata que preto de Silve [sic]
/ foi quando aluzecía (Alfonso X, h. 1280-1284, cantiga CCCXXV, p. 291r).

Se trata de un milagro de traslación o transportación, abundantísimo en toda la tradición medieval. En este caso, el rescate de cautivos se adapta perfectamente al contexto histórico y geográfico de la lucha de los reinos cristianos en la Península contra los musulmanes, conflicto que continuaría también en época moderna y que daría origen a leyendas y milagros de traslación del mismo tipo como, por ejemplo, el que narra el dramaturgo portugués del siglo XVI Afonso Álvares en el *Auto de Santiago*⁹. En todo caso, el autor es consciente de la dificultad de creer en este milagro incluso para sus lectores del siglo XIII, pues advierte en la estrofa inicial: "[...] quen aquesto non cree, / maravilhosamente erra, / e de Deus en niun tempo / perdon aver non devia" (Alfonso X, h. 1280-1284, cantiga CCCXXV, p. 290v).

El segundo de los milagros extraordinarios se narra en la cantiga 347, donde de forma explícita se dice que aquel hecho lo extrajo el propio rey Sabio de un libro

⁸ Adviértase que Tentudía y Silves están unidos por ser lugares de especial significación para la Orden de Santiago.

⁹ La Virgen de Guadalupe y el Apóstol Santiago, protagonistas del auto, se acabarían convirtiendo en las principales advocaciones de las luchas contra los infieles, tanto para españoles como para portugueses, primero en la Península y África, más tarde también en América (v. Carrasco González, 2002, p. 21-22).

de los milagros que había en Tentudía y que al menos la composición musical (“o son”) de la cantiga era de su autoría: “[...] direi un miragre / que en Tudía avêo / e porreio con os outros / ond’ un gran livro é cheo, / de que fiz cantiga nova / con son meu, ca non allêo” (Alfonso X, h. 1280-1284, cantiga CCCXXXVII, p. 311r). En esta composición, una mujer muy devota se postra ante la Virgen de Tentudía pidiéndole que le conceda un hijo o una hija, pues llevaba mucho tiempo casada sin que hubiese quedado embarazada, prometiendo que cuando lo tuviese iría en romería para mostrárselo en su santuario. En efecto, la mujer da a luz a un niño, pero no quiere hacer la romería. El niño muere entonces y, en ese momento, la mujer decide acudir a Tentudía y postrarse ante la Virgen con el hijo muerto acompañada de su familia. Después de pedirselo mucho, tras oír misa, la Virgen hace que resucite el niño, que llevaba ya cuatro días muerto:

Eles aquesto fazendo / tan toste, se Deus m’ajude, / ouve piadade deles / a Reínnna de vertude, / e fez viver o meninno / e chorar do ataude, / assi que os que choravan / fezeron pois alegrias. / *A madre de Iesu Cristo...* / E o ataud’ abriron / e sacaron o mininno, / de quatro dias ja morto, / são e tan fremosinno, / e pediulles que comesse / e deronlle pan e vinno, / ca os seus miragres dela / non son feitos d’ arlotias (Alfonso X, h. 1280-1284, cantiga CCCXXXVII, p. 311v).

Milagros de resucitación tienen también una larguísima tradición medieval. Hay, desde luego, casos de resucitación de niños incluso más extraordinarios, como el que se atribuye a san Vicente Ferrer, que resucitó a un niño asesinado y guisado por su propia madre, o el atribuido a san Nicolás de Bari, según el cual resucitó a tres niños estofados por un posadero. No es de este jaez el milagro de la Virgen de Tentudía, sino un suceso que repugna menos a la comprensión humana. De hecho, en la sociedad medieval, como veremos en los milagros de Terena, la resucitación (o reanimación, pues en aquella época no se distinguían) entraba dentro de la consideración más general de las curaciones, las cuales, cuando verdaderamente se producían después de invocar a Dios, a la Virgen o a los santos, eran de forma sistemática atribuidas a intervención divina.

En cualquier caso, bien parece que Alfonso X se muestra muy cauto en la elección de los hechos milagrosos atribuidos a la Virgen, sobre todo cuando se trata de lugares o personas próximos a él. En mi opinión, ese es el motivo de que no escogiese para sus *Cantigas de Santa María* el milagro más famoso que se atribuye a

la Virgen de Tentudía, representado en el altar del santuario en azulejos del siglo XVI y aún muy conocido en la actualidad en la región extremeña. Según este milagro, cuando el maestre de la Orden de Santiago Pelay Pérez Correa, en la batalla decisiva contra los moros que tuvo lugar allí mismo, veía que el sol empezaba a ocultarse, lo que comprometía la victoria, pidió a la Virgen que detuviese el día: “¡Santa María, ten tu día!”. De esa expresión procede, por etimología popular, la sustitución del topónimo original *Tudía* por la forma *Tentudía* de uso en nuestros días. Alfonso X, siendo todavía infante, conoció a Pelay Pérez Correa y participó en diversas campañas de su padre contra los almohades, por lo que, si al final de su vida ya se atribuía a la Virgen ese milagro, difícilmente le daría crédito y de ningún modo lo recogería en su cancionero mariano¹⁰.

Por lo que se refiere a los milagros de Terena, llama la atención que predominen los milagros de curación: siete de las doce cantigas dedicadas a la Virgen de este santuario tratan de curaciones de diversas dolencias. Si a estas añadimos tres cantigas de resucitaciones, que, como advertimos anteriormente, se pueden asimilar en el imaginario popular de la Edad Media al mismo ámbito de las sanaciones, el predominio de esta categoría de milagros es absoluto. Las otras dos cantigas refieren casos en los que la acción de la Virgen se interpone entre personas para evitar la muerte de alguna de ellas. Todas las cantigas de Terena consisten, en definitiva, en intervenciones que salvan la vida de los fieles devotos.

En tres ocasiones (las cantigas 223, 275 y 319), los enfermos curados padecían rabia, una enfermedad descrita ya por las grandes civilizaciones de la Antigüedad (en China, India, Egipto, Grecia, Roma...), aunque aún los casos que se presentaban entonces eran aislados. En la Edad Media, debido al crecimiento de las ciudades, la rabia se extiende marcando “su presencia con invasiones de animales rabiosos en los pueblos y villas” y, debido a la “conexión fundamental entre la enfermedad y pecado” que inspiraba el cristianismo, “la forma de tratarla era por medio de oraciones, penitencias e invocación a santos”, si bien se seguía practicando la cauterización de las

¹⁰ José María Domínguez Moreno es de la opinión de que la noticia de este milagro puede haberse originado después de la muerte de Alfonso X, ya en el siglo XIV, quizás de forma interesada dentro de la misma Orden de Santiago, pues “Tal narración posibilita el que Pelay Pérez Correa pueda ser identificado con otros caudillos legendarios” que también fueron protagonistas en hechos similares, como Josué en la Biblia o Ramiro I en la batalla de Clavijo (Domínguez Moreno, 2021, p. 32). La primera documentación que se conserva de este milagro es ya de finales del siglo XV.

heridas como ya se hacía en la Grecia clásica (Schneider & Santos-Burgoa, 1994, s.p.). En varias de las cantigas se pondera el poder curativo de la Virgen de Terena, como en este ejemplo de la cantiga 223: “*Todo los coitados que queren saude / demanden á Virgen e a ssa ver[tude], / Ca ela poder a de saude dar / e vida por sempr’ a quen lla demandar / de coraçõ*” (Afonso X, h. 1280-1284, cantiga CCXXIII, p. 204r). La especial virtud de este santuario se demuestra, en este caso, en la curación de un hombre de Estremoz que llevaron hasta allá para su curación:

Per todo o mund’ Ela miragres faz, / mais dũa sa casa cabo Monsarraz / que chaman Terena sei ben qu’ assaz / faz muitos miragres a quen hi recude. / *Todo los coitados que queren saude...* / E por end’ un ome bõo, don Mateus, / qu’ en Estremoz aproug’ assi a Deus / que raviou mui forte. Os parentes seus / alá o levaron, ca mui’ a meude / *Todo los coitados que queren saude...* / de totalas terras gentes vëen hi. / E pois hi foron quis a Virgen assi / que foi logo sã (Afonso X, h. 1280-1284, cantiga CCXXIII, p. 204r).

Curiosamente en la cantiga 228 es un animal, un mulo tullido cuyo dueño había mandado sacrificar, el que se recupera milagrosamente gracias a la intercesión de la Virgen de Terena. Personas igualmente lisiadas también son sanadas en las cantigas 283 y 333. En la cantiga 199, un peletero que no quería guardar la festividad de la Virgen sufre un accidente con una aguja, pero en cuanto fue a Santa María de Terena, se curó. Castigo y salvación también tenemos en la cantiga 283, pues un clérigo había quedado mudo e impedido después de haber pedido a sus fieles que no acudiesen a Terena con sus ofrendas. Finalmente, en las cantigas 198 y 213, la Virgen se interpone entre personas para evitar una muerte violenta. En la cantiga 213, un hombre bueno de Elvas estaba casado con una mala mujer que lo engañaba con otro hombre. Un día apareció la mujer muerta, y los parientes de esta creyeron que el culpable había sido su marido, el cual se apresuró a huir por la frontera hasta Badajoz. Estando allí, decide ir en romería a Terena y pedirle a la Virgen que lo salve de esa situación:

E non queiras que eu moira / a gran tort’ e sen dereito, / mas o feito desta cousa / per u seja escolleito / e faz que meus ãemigos / en al façan seu proveito, / e tolme dessa conpanna, / Tu que es conpanneira. / *Quen serve Santa María...* / (Afonso X, h. 1280-1284, cantiga CCXXIII, p. 196r).

Gracias a la Virgen, que confunde a los parientes con un demonio, estos advierten su error y acaban pidiendo perdón al marido:

e souberon o engano / que lles fez o dem' arteiro / e perdóaron o outro / da sanna omezeyra / *Quen serve Santa María...* / dessa molher que matara / com' eles creian / e que os el perdóasse. / Todos por Deus lle pedian / mercee, e por ssa Madre, / ca ben de certo sabian / que Ela o guarecera (Alfonso X, h. 1280-1284, cantiga CCXIII, p. 196v).

La fama del lugar de Terena por sus virtudes sanatorias, al parecer, es de origen muy remoto, pues desde época prerromana hasta la construcción del santuario se mantuvo esa tradición: “El lugar debió ser famoso como centro de romerías, toda vez que conserva siempre el local de un templo pagano, dedicado a Endovélico, divinidad prerromana con poder de sanar a los enfermos, por lo cual se identificaba en tiempos clásicos con Esculapio” (Parkinson, 1998-1999, p. 44). El estudio arqueológico de esta tradición en la comarca de Terena corresponde a Vasconcelos (1905) y sus conclusiones explican, según Kurtz, el hecho de que ya en la época de Alfonso X fuese conocido el santuario por la cantidad de curaciones milagrosas allí producidas, “teniendo en cuenta que este territorio no llevaba medio siglo de cristianización, con lo que difícilmente podía haberse constituido en tan breve tiempo un repertorio tan extenso de milagros” (Kurtz, 2012, p. 471). Sin embargo, no debemos minimizar el intenso trabajo propagandístico que en esas pocas décadas los santuarios llevaron a cabo para atraer a devotos con sus ofrendas, razón por la cual se iba recogiendo todo tipo de hechos atribuidos a la intercesión de la Virgen en los libros de milagros que guardaban aquellos centros religiosos. El mismo cancionero de Alfonso X era una contribución extraordinaria a la propaganda de aquellos santuarios cuidadosamente escogidos por razones personales y en función de las intenciones políticas del rey Sabio.

La cantiga 283 dedicada a Terena es muy reveladora de la importancia que tenía para los templos la afluencia de los devotos en romería y la concentración de los fieles en sus festividades, pues en ella, como se ha descrito anteriormente, el párroco de una iglesia se empeña en advertir a sus feligreses de que no deben ir a Terena para dejar allí sus ofrendas bajo pena de excomunión:

diss' el creed' a mi: / *Quen vai contra Sancta Maria...* / De quantos vos fordes partir / de vossas eigrejas e ir / a Terena por hi servir / nen dar do voss' e offerir, / e jurovos

eu sen mentir / que por est' escomungaria / quantos ala fossen daqui (Afonso X, h. 1280-1284, cantiga CCLXXXIII, p. 245r).

Conclusiones

Independientemente de las composiciones que en efecto fueron obra de la pluma de Alfonso X, lo cierto es que el rey tuvo una intervención innegable en la construcción del cancionero, en la elección de lo que debía aparecer y en la concepción de todos los elementos que lo constituyen: poesía, música y miniaturas. Seguramente también daría instrucciones a los amanuenses y vigilaría las características codicológicas de los manuscritos. Desde los momentos iniciales de su elaboración hasta las instrucciones que en el testamento ordena para guardar las *Cantigas de Santa María* junto a su tumba en la catedral de Sevilla, nadie puede negar la importancia que les otorgaba entre todas las obras salidas de su *scriptorium* y el extremo cuidado que les dedicó durante muchos años de su vida.

La elección de los milagros y santuarios por parte del rey Sabio tenía frecuentemente motivaciones personales, pues aparecen escenarios muy vinculados a él, cuando no experiencias por él directamente vividas, como es el caso de diferentes episodios de grave enfermedad o relatos personalmente escuchados *in situ* de testigos directos. También es posible constatar en las cantigas intereses en el gobierno de la corona, que pueden confundirse inevitablemente con los estrictamente personales, pero que, en cualquier caso, revelan los aspectos de máxima atención por parte de la política del reino.

En los últimos años de su vida, la frontera suroccidental va a ser elegida por Alfonso X como su residencia preferente y sobre ella va ejercer una intensa actividad que involucra a la Orden de Santiago, a los límites del vecino reino de Portugal y a la lucha contra los musulmanes en aquel territorio. Las cantigas dedicadas a los santuarios de Tentudía y de Terena, además de ser gracia concedida a lugares que quiso promocionar de forma especial, constituyen una muestra paradigmática de donde centraba entonces el monarca sus intereses. Como resultado de todo esto, se puede inferir que en las *Cantigas de Santa María* confluyen elementos de transposición fronteriza entre la corona castellano-leonesa y el reino de Portugal como quizás nunca más hubo en el pasado de las letras peninsulares.

En cuanto a los milagros que el cancionero mariano recoge referidos a los santuarios de Tentudía y Terena, todo lleva a pensar que se basaron en libros de milagros preexistentes o, al menos, en recopilaciones que mandó recabar Alfonso X. Algunos casos extraordinarios de difícil credibilidad, incluso para la mentalidad de la época (como pudimos comprobar en las advertencias que se hacen contra la poca fe de los destinatarios), es lo que abona la idea de la existencia de esos repertorios ajenos al rey. La mayoría de los milagros, sin embargo, son muy comedidos, abundando en especial los de curaciones y los que evitan situaciones de peligro o muerte de los protagonistas. En el caso de Tudía, la relación directa del santuario con el rey es mucho más evidente. En el caso de Terena, los milagros revelan la pervivencia de una antiquísima tradición que hacía de aquel lugar, a uno y otro lado de la frontera, un centro de peregrinaje para los que querían recuperar la salud.

Referências

AFONSO X. **Cantigas de Santa María**. Editadas por Walter Mettmann. 4 volumes. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1959-1972.

ALFONSO X, Rey de Castilla. **Cantigas de Santa María, Códice de los músicos**. Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, h. 1280-1284. Reproducción digital: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338>.

BALLESTEROS BERETTA, Antonio. La reconquista de Murcia, 1243-1943. **Boletín de la Real Academia de la Historia**, t. 111, p. 133-150, 1942.

CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M. Introdução. In: ÁLVARES, Afonso. **Auto de Santiago**. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor / Universidade da Coruña, 2002, p. 5-41.

DOMÍNGUEZ MORENO, José María. El maestre Pérez Correa y la Leyenda de Tentudía. **Revista de Floklore. Fundación Joaquín Díaz**, n. 471, p. 30-48, mayo de 2021.

ERDOZAIN, Luis. Los milagros. **Estudios Eclesiásticos**, v. 77, p. 141-162, 2002.

FERREIRA, Pedro Manuel. Alfonso X, compositor. **Alcanate. Revista de estudios alfonsíes**, v. 5, p. 117-137, 2006-2007.

GASPAR, Ana Blaser. Santa Maria de Terena nas *Cantigas* de Afonso X. In: CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M.; VIUDAS CAMARASA, Antonio (eds.). **Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera (Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994)**. Cáceres: Universidad de Extremadura, t. I, p. 73-84, 1996.

KURTZ, Guillermo. Breve reseña sobre el Santuario Mariano de Terena (Portugal). **Pax Emerita**, v. 8, p. 471-474, 2012.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel. De las cantigas alfonsinas al teatro de Lope de Vega: El caso de Tudía. Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia Medieval, v. 19, 2006, p. 175-196.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel. Santa María de Tudía en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio. Revista de Estudios Extremeños, v. 73, n. 1, 2017, p. 105-136.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel. De Granadilla a Montemolín. La Orden de Santiago y la Vía de la Plata en tierras de Extremadura (siglos XII-XIII). Revista de Estudios Extremeños, v. 75, n. 2, p. 319-347, 2019.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. *O cancioneiro marial de Alfonso X*. El primer cancionero cortesano español. In: O cantar dos trovadores. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, p. 199-220.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Incidentes fronterizos en las Cantigas de Santa María. In: Estudios de frontera. Actividad y vida en la frontera. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 1998, p. 619-632.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Del scriptorium fernandino al de Alfonso X. La *Corte literaria* de Fernando III. Alcanate. Revista de estudios alfonsíes, v. 3, p. 165-190, 2002-2003.

NAVARRO, Julio & JIMÉNEZ, Pedro. Murcia, la ciudad andalusí que contempló Alfonso X. Murcia: Productos Continental, S.L., 2016.

PARKINSON, Stephen. Santuarios portugueses en las Cantigas de Santa María. Alcanate. Revista de estudios alfonsíes, v. 1, p. 43-58, 1998-1999.

PORRINAS GONZÁLEZ, David. Reconquista y operaciones militares en los siglos centrales de la Edad Media de Extremadura. In: FRANCO MORENO, Bruno; ALBA, Miguel; FEIJOO, Santiago (coords.). Frontera interior de al-Andalus. Mérida: Consorcio Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida, 2011, p. 295-328.

RODRÍGUEZ BLANCO, Daniel. La Orden de Santiago en Extremadura en la Baja Edad Media (siglos XIV y XV). Badajoz: Excma. Diputación Provincial de Badajoz, 1985.

SCARBOROUGH, Connie L. La voz personal de Alfonso X en una *Cantiga* murciana. Alcanate. Revista de estudios alfonsíes, v. 6, p. 297-308, 2008-2009.

SCHNEIDER, Maria Cristina & SANTOS-BURGOA, Carlos. Tratamiento contra la rabia humana: un poco de su historia. Revista de Saúde Pública, v. 28, n. 6, diciembre de 1994, s.p. <https://doi.org/10.1590/S0034-89101994000600010>

SNOW, Joseph T. Alfonso X y la cuestión de la autoría de las *Cantigas de Santa Maria* (otra vez). In: BOTTA, Patrizia; GARRIBA, Aviva; CERRÓN PUGA, María Luisa; VACCARI, Debora (eds.). Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH. Roma: Bagatto Libri, 2012, vol. II, p. 145-149.

TORRES FONTES, Juan (ed.) Documentos de Alfonso X el Sabio. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2008.

VASCONCELOS, José Leite de. Santa Maria de Terena no seculo XIII. O Archeologo Português, 1ª série, v. 10, p. 341-343, 1905.

O *Lapidario*, Afonso X: questões culturais e linguísticas

Ignacio Vázquez Diéguez

Introdução

Afonso X destaca-se na historiografia linguística e literária peninsular ibérica por variadíssimas razões, entre as quais salientam o facto de ser o precursor no uso do romance escrito, ser o iniciador da prosa literária, apresentar uma reverência quase cultural pela palavra escrita e detentar um altíssimo sentido de consciência histórica. Prova disso pode ler-se na *Estoria de Espanna*: “Ca si por las escripturas non fuesse çqual sabiduria o engenno de omne se podrie menbrar de todas las cosas passadas aun que no las fallassen de nuevo que es cosa muy mas grieue?” (Afonso X, prólogo; 2016).

No que diz respeito à permanência da obra afonsina, cabe referir a importância do tratamento das línguas romances dos seus reinos: o galego foi utilizado para a lírica e o castelhano para os outros âmbitos, particularmente o jurídico e o científico, com finalidade prática. A itinerância da sua obra poderia ser entendida de duas maneiras, por um lado, a relevância dada à sua obra nos diferentes séculos posteriores dependendo dos interesses do momento (hoje, por exemplo, as obras de astrologia, do ponto de vista do conteúdo, resultam obsoletas, mas não do ponto de vista linguístico; em séculos transatos, mantiveram todo o valor científico) e por outro, o itinerário, a rota tomada, a trajetória e viragens da crítica ao longo dos anos que mantém viva a sua produção.

Nestas linhas, tratar-se-á o *Lapidario*, uma das obras escritas em castelhano que vai proporcionar algumas pistas ao leitor sobre o pensamento científico do rei sábio. A abordagem do estudo seguirá quatro pontos: (i) algumas ideias sobre o contexto da obra: a dita Escuela de Traductores de Toledo, (ii) a astrologia, (iii) o *Lapidario* e (iv) algumas questões linguísticas.

1 Algumas ideias sobre o contexto da obra: a dita Escuela de Traductores de Toledo

Existiu a tal Escuela? Muito se tem especulado. Para Ayala Martínez (2022), nunca existiu no sentido em que hoje entendemos a palavra. Houve, sim, um trabalho intelectual de tradução e de intercâmbio cultural durante um século e meio (1150-1300). Primeiro, sob o patrocínio dos arcebispos de Toledo, depois sob o da Casa Real. Desenvolveu-se no scriptorium da catedral de Toledo, principalmente.

Em 1874, o filólogo alemão Valentin Rose começou a falar em Escuela de Traductores de Toledo e a expressão teve sucesso em todo o lado.

O que se traduzia eram obras árabes de ciência e filosofia, com conteúdos próprios dessa tradição árabe, mas também com conteúdos próprios da tradição clássica que tinha sido assumida, por sua vez, pela tradição árabe. O legado clássico em Ocidente limitava-se a umas poucas obras de Platão, Aristóteles e a alguns fragmentos compilados de outros autores. O Renascimento do século XII procurava voltar às fontes, às autoridades, e os conhecedores desta tradição procediam do mundo islâmico. Toledo veio a ser o lugar ideal por variadíssimas razões: destaca-se que um terço da população, na altura da conquista, falava árabe (muçulmanos e judeus).

Com Afonso X, patrocínio real, produziu-se a integração desta atividade cultural ao seu programa de governo: o rei é rei porque é mais sábio do que o resto dos mortais e recebe a sabedoria diretamente de Deus (Fernández-Ordóñez, 2022).

2 Contexto da obra: a astrologia

O rei patrocinou textos de direito, história e astrologia; não há tratados matemáticos, nem de medicina stricto sensu, nem de retórica, nem de filosofia ou teologia. Concentrou-se naquilo que lhe interessava para consolidar o seu poder. Apenas há

uma área científica do seu interesse: a astrologia (Fernández-Ordóñez, 2022). Hoje pode parecer-nos estranho, mesmo esotérico.

A astrologia (e a astronomia, como subárea) era considerada uma ciência; a partir dela, faziam-se previsões e fazia-se o horóscopo. Todos os reis tomavam decisões políticas a partir destas conjecturas. Nesta produção, aparecem duas coleções:

I) astrológica-astronómica (Libro conplido en los judizios de las estrellas, Libro de las figuras de las estrellas fixas que son en el ochavo cielo, Libro de las cruces, Quadripartitum...)

II) astromagia (*Lapidario*, Liber Picatrix, Liber Razielis)

Astromagia

Tudo procede de Aristóteles, segundo os seus princípios, todos os seres existentes na Terra, inertes ou vivos, dependiam do céu, dos astros. Estes infundiam propriedades nos seres terrestres e governavam o seu funcionamento e o seu destino terreno. Tentava-se que essas propriedades tivessem fins talismânicos (poderes curativos, livramento de perigos...). Nesse caso, não tem a ver com a previsão, mas com a intervenção sobre o futuro (poder de o modificar).

3 *O Lapidario*

Trata sobre as propriedades astrais (mágicas) das pedras (lat. LAPIS, LAPIDIS [pedra preciosa]). Descrevem-se as qualidades de 350 e como têm de ser extraídas adequadamente para que o momento seja propício e a pedra receba essas virtudes. Especifica-se a constelação e a estrela que oferece esses atributos. O anjo é o mensageiro que traz as propriedades.

O *Lapidario* hesita entre o desejo de encontrar respostas concretas nas ciências exatas (astronomia, geologia) e o temor de negar as crenças tradicionais (magia, astrologia) (De Marco, 2004). Na mesma linha, Juan Luis Alborg afirmou que

El *Lapidario* trata de las propiedades de las piedras preciosas a las cuales se atribuyen virtudes mágicas según el signo del Zodíaco del cual dependan. Es una rara mezcla

de ciencia y superstición muy de acuerdo con el espíritu medieval. Junto a pueriles afirmaciones, se encuentran comentarios de Aristóteles sobre temas cosmogónicos (Alborg, 1970: 169).

Para perceber bem o conteúdo do livro, é preciso ter conhecimentos em três áreas, como se indica na própria obra:

Et este libro es muy noble et muypreciado. Et qui del se quisiere aprouechar conuiene que pare mientes en tres cosas. La primera, que sea sabidor de astronomia, por que sepa connoscer las estrellas, en qual estado estan, et en qual sazón uiene mayor uertut II alas piedras dellas, segund la uertud que reciben de Dios. La segunda cosa es que sepan connoscer las piedras et las colores, et las faiciones dellas; et otrossi que sepan cierta miente los logares sennalados o se crian et o se fallan, et estremar la contrafecha dela natural, et departir otrossi las que natural miente se semeian en uno, conno-sciendo las por peso et por dureza, et por las otras sennales por que se pueden connosç a omne que fuere entendudo en este saber. La tercera cosa es que sea sabidor dela arte de fisica, que iaze mucho de la encerrada en la uertud delas piedras, segund en este libro se muestra (prólogo; Rodríguez Montalvo, 1981: 19) (os negritos são nossos).

Contudo, é necessário ser cauto, pois as pedras podem ter efeitos negativos:

Et que sea de bon seso por que se sepa ayudar delas cosas que fazen pro, et se guar de delas que tienen danno. Et obrando desta guisa llegara alo que quisier fazer por ellas et uera cosas marauillosas dela su uertud, que recibe de Dios (prólogo; Rodríguez Montalvo, 1981: 19).

O *Lapidario* foi traduzido por volta de 1250 (Afonso ainda era príncipe, foi rei em 1252, aos 31 anos) e foi emendado e novamente organizado em 1276 e 1279. Este facto indica o valor que o rei lhe concedeu (foi uma das primeiras obras do catálogo real). Foi traduzido por Yehudá ben Mošé (judeu, médico real) e Garci Pérez (clérigo cristão). A edição utilizada nestas páginas é a de Rodríguez Montalvo (1981), editada por Gredos e prologada por Rafael Lapesa (doravante, a referência a esta obra será indicada como R-M, 1981).

O árabe deixa de ser a única via de transmissão do legado da Antiguidade; agora traduz-se para o castelhano (às vezes, também para o latim). As traduções não são, geralmente, literais; são traduções glosadas, interpretadas. Esta atividade vai fazer

com que a prosa castelhana se desenvolva como nunca antes: na sintaxe e no léxico (empréstimos e novas criações).

4 Algumas questões linguísticas

O prólogo da obra é revelador e a sua leitura torna-se necessária para compreender a importância dada à astrologia e às pedras. Será a figura de Aristóteles a justificação de tudo o que se vai expor. Começa assim:

Aristotil, que fue mas complido delos otros filosofos, et el que mas natural miente mostro todas las cosas por razon uerdadera, et las tizo entender complida miente segund son, dixo que todas las cosas que son so los cielos se mueuen et se endereçan por el mouimiento delos cuerpos celestiales, por la uertud que an dellos, segund lo ordeno Dios, que es la primera uertud et donde la an todas las otras.

Et mostro que todas las cosas del mundo son como trauadas, et reciben uertud unas dotras; las mas uiles, delas mas nobles. Et esta uertud paresce en unas mas manífista, assi como en las animaleas et en las plantas; et en otras mas asconduda, assi, como en las piedras et en los metales (prólogo; R-M, 1981: 17).

Junto do texto, há uma miniatura, está Aristóteles, sentado num trono. Ele é a máxima autoridade das ciências naturais. É preciso pôr todo o conhecimento herdado em *castellano drecho*, ou seja, adequar o nome latino, grego ou árabe ao castelhano, consequentemente, adaptar toda a língua.

A seguir, ver-se-ão cinco aspetos dessa adequação: (i) a definição, (ii) as cores, (iii) o uso do participípio de presente, (iv) os sufixos e (v) novo léxico.

4.1 A definição

Predomina a definição por paráfrase, ao serviço do didatismo. Vejam-se quatro exemplos:

1. A pedra chamada affricana

DELA PIEDRA AQUE LLAMN AFFRICANA.- Del dezeno grado del signo de Cancro es la piedra aque dizen affricana. Este nombre a por que la fallan en tierra de Africa, en ribera dun ryo que descende duna monta(n)na que corre por toda aquella tierra. Dellas ya grandes, et dellas, pequennas. Et su color es de azarnech amariello, pero no es tan luzia, ante, mas oscura. Fuerte es, et dura de quebrantar. De su natura es fria et humida, pero quando la quebrantan, fallan dentro un cuerpo que semeia yema de ueuo, en color, et en tiento, et en todas sus qualidades. Et si daquello toman, et untan las amorroydas con ello, sanan mucho ayna. Et si pusieren della en cristel que fazen al omne que sale sangre, que uenga por ti rompimiento delas uenas, sana (R-M, 1981: 79).

2. A pedra chamada aymant

DELA PIEDRA AQUE LLAMAN MAGNITAT EN CALDEO ET EN ARAUIGO, ET EN LATIN MAGNETES, ET EN LENGUAGE CASTELLANO AYMANT. El signo primero es el de Aries, que quiere tanto dezir como figura de carnero. Et es casa de Mars, et exaltation del sol. Et segund la complixion que el muestra en todas sus obras es caliente et seco. Et la piedra que es II en el primero grado del llaman le magnitat en caldeo et en arauigo, et [en] latin magnetes, et en language castellano aymante. Et esta piedra es negra en su color, pero tira un poco a uermeiura. Et ay algunas en que paresce color cardena como de azul, et estas son las meiores. Et como quier que la minera destas piedras es fallada en muchas partes, la mejor de todas es la de tierra de India que fallan cabo la mar. Esta piedra a natural miente uertud en si de tirar el fierro con muy grand fuerça (R-M, 1981: 20).

3. A pedra chamada alambre

DELA PIEDRA AQUE DIZEN ALAMBRE.- Carabe en arauigo, et alambre en este romanz, a nombre la VIII piedra del II Sol. Et su uertud

es atal, que, quien la touiere consigo quando entrare el Sol en el primero grado dela mansion que es dicha Çarfa, et es en el signo de Leon, et que sea esse mismo signo en el ascendente, et en la hora de Uenus, et entrare ante rey, o ante algun omne poderoso aque aya miedo, nol fara mal; antel recibra bien el onrrara. Et es otrossi buena alos que andan camino et an miedo de ladrones, o de enemigos que les fagan mal. Et presta mucho alos que son feridos de culuebras o de alacranes, o de outra bestia empozonada (R-M, 1981: 196).

4. A pedra chamada almagra

DELA PIEDRA AQUE LLAMAN ALMAGRA.- Del VIII grado del signo de Capricornio es la piedra que dizen almagra. Et esta es en dos maneras. La una que es de ladriellos quemados, de que no conuiene que fablemos; et la otra es de minera, de que queremos hablar en este libro. Et como quier que sea fallada en muchos logares, la mejor de todas es la que fallan en una tierra que a nombre Ceymicaz. De color es de figado, et de gruesa surtancia, et muy pesada, et de partes eguales en todas sus qualidades, et de natura fria et seca. Et quando la remoian en el agua, cresce mucho. Retentiua es, et por end la meten en las melezinas que fazen pora las menazones, et otrossi, por razon que es dessecatiuva, ayunta mucho las partes que son desayuntadas. Et quando quieren que faga su obra mas fuerte, bueluen los poluos della en un hueuo assado, blando, et estonce muellstra mas su obra, et presta mucho ala dolor del figado (R-M, 1981: 152).

4.2 As cores

Encontramos um espectro de treze cores; como afirma Martinell Gifre (1986), são insuficientes para a matização requerida na classificação cromática das 350 pedras. Assim, a cor da pedra pode aparecer com apenas uma palavra (negra, blanca, amariella...) ou acompanhada de outras que lhe fornecem a informação adequada (semeia al safir, color de oro fino, color de arena, tira a...). Vejam-se alguns extratos referidos às cores:

1. Amariello. “DELA PIEDRA QUE TIRA EL ORO. - Del quinzeno grado del signo de Aries es la piedra que tira el oro. Et es de su natura caliente et seca, et de color amariella que tira ya quanto a parda; et quando la omne toma en la mano, siente la lezne et como blanda” (R-M, 1981: 29).
2. Azul. “DELA PIEDRA AQUE LLAMAN QUEYEBYZ.- Del XXVI grado del signo de Capricornio es la piedra aque dizen queyebyz. Et llaman le en latin azul arambrenno por que es de color de azul, pero es mas tinta et mas dura que la otra que dixiemos, et parecen en ella gotas darambre, como en la otra parecen gotas doro” (R-M, 1981: 161).
3. Bazo (moreno que tira a amarillo) “DELA PIEDRA BERLIMAZ.- Delos XXIX grados del signo de Aries es la piedra aque llaman berlimag, que quiere dezir tanto como arredrador del suenno. Et es de su natura caliente et seca. [...]. Et es parda que tira a color de negro que semeia baço” (R-M, 1981: 36).
4. Bermejo. “DELA PIEDE AQUE DIZEN MILITITAZ.- Del noueno grado del signo de Aries es la piedra aque dizen milititaz. Esta es de su natura calient et seca. [...]. Vermeia es de color, mas non mucho, ca tira una grand partida a color amariella, et dellas ya que las fallan todas amariellas” (R-M, 1981: 25).
5. Blanco. “DELA PIEDRA AQUE DIZEN BERUTH.- Del trezeno grado del signo de Aries es la piedra aque dize[n] beruth; et a otro nombre, quel llaman açin porque la fallan en un monte que a en tierra de Egipto aque dizen desta guisa. Et los egipcianos llaman le la nief de Açuz et esto es por que a color blanca” (R-M, 1981: 28).
6. Cárdeno. “DELA PIEDRA AQUE DIZEN MILITITZ.- Del quarto grado del signo de Aries es la piedra aque dizen milititz, que quiere dezir tanto en caldeo como madurador de postemas. Esta es de color cardena, que semeia dazul” (R-M, 1981: 23).
7. Celeste. Anxoniz es la primera piedra de la a, et es de siete maneras, que cada una dellas a su color et su obra apartada por si pora bien o pora II mal. Et las colores son estas: La primera negra, la segunda parda, la tercera uermeia, la quarta amariella, la quinta blanca, la sexta celestre, la septima uerde (R-M, 1981: 205).
8. Jalde (verde pálido o amarillo subido). “DELA PIEDRA AQUE LLAMAN ARTICAM.- Delos XXV grados del signo de Tauro es la piedra aque dizen articam en caldeo, et algunos ya quel dizen artiqui, et los griegos le dizen astra. Et fallan la en

la tierra aque llaman Artica. Piedras son menudas, et de color amariella, et la mas ialde es la meior” (R-M, 1981: 53).

9. Negro. “DELA PIEDRA AQUE LLAMAN MAGNITAT EN CALDEO ET EN ARAUIGO, ET EN LATIN MAGNETES, ET EN LENGUAGE CASTELLANO AYMANT.- [...]. Et esta piedra es negra en su color, pero tira un poco a uermeiura. Et ay algunas en que paresce color cardena como de azul, et estas son las meiores” (R-M, 1981: 20).

10. Pardo. “DELA PIEDRA AQUE DIZEN GOLIZTIZ.- Del septimo grado del signo de Aries es la piedra que dizen goliztiz. Et este nombre a de un ryo, que es assi llamado, en que la fallan, en las riberas dela mar de India. [...]. De natura es calient et seca, et de color parda mezclada com amariello” (R-M, 1981: 24).

11. Prieto (oscuro, casi negro).

“DELA PIEDRA AQUE LLAMAN ERAQUI.- Del XV grado del signo de Aquario es la piedra aque dizen eraqui. Et este nobre a porque la fallan en la tierra aque llaman la Erac. Piedra es negra de color, et muy pesada, et ligera de quebrantar. De natura es calient et humida. Et qua[n]do la muelen, et la mezclan con uinagre, fazen della tinta muy buena et luzia pora escriuir. Et otrossi lauando con ella los cabellos, tinne los prietos et muy fremosos. Et si mezclan con olio la su moledura, fazen della melezina muy bona pora la sarna que uiene por mucha humidat (R-M, 1981: 170)”.

11. Verde. “DELA PIEDRA AQUE DIZEN CENTIZ.- Del quinto grado del signo de Aries es la piedra aque dizen centiz. Et es fallada en tierra de India, en una ysla poro corre un ryo que a assi nombre; et fallan la en las riberas daquela agua. Et es de color tan uerde que tira ya quanto contra negro” (R-M, 1981: 23).

13. Zarco (azul claro).

“DELA PIEDRA AQUE DIZEN AZUL.- Azul es otrossi piedra que pertenece a Ue[nus]. Et la su uertud es atal, que, el que la traxiere consigo seyendo Uenus en su ascendent, et en su dia et en su hora, et en bon catamiento dela Lull na, et trayendo la en sortija de laton, fazer la que sea amado delas mugieres, et mayor miente daquelas que no ouieren los oios zarcos. Et esto mismo fara la mugier que la touiere en amor delos omnes (R-M, 1981: 200)”.

4.3 Participípio do presente

O participípio de presente aparece com três valores: participial, adjetival e nominal.

-Valor participial. Vejam-se os seguintes casos:

Ardiente (encontra-se na explicação da pedra que aparece no mar quando sobe Marte). Esta pedra “a en ella un luzimiento que paresce como relampago o brasa de fuego ardiente, et la que es bona dellas da lumbrre de noche como candela” (R-M, 1981: 30).

Corriente (referido à pedra que se chama nerizech). É uma das pedras mais nobres e “su proprietat es atal que si la ponen en agua corriente, departe se el agua a diestro et a siniestro que non passa sobrella” (R-M, 1981: 45).

Doliente (encontra-se na explicação da pedra que se chama anxoniz). Afirma-se que “su uirtut es atal, que presta al omne doliente que a grant quexa, de guisa que se non puede assesseggar” (R-M, 1981: 210).

Documentam-se casos que são de formação romance:

Creciente / mingunte (neste exemplo, ambos os dois se encontram na explicação da pedra que aparece no mar quando sobe Marte). Diz-se que “de color es muy blanca, et de grand resplandor; et su lumbrre cresce quando la luna es sobre tierra, et mingua, quando es so ella. Et esso mismo faze quando la luna es crecient o minguant” (R-M, 1981: 84).

-Valor adjetival.

Ardiente (explicação da pedra que se chama fuludia). “Et la estrella que es en el pie siniestro de Faycoz, que quiere decir enflamado o ardiente, et dizen le otrosi «el pastor», a poder sobresta piedra et della recibe su uertud” (R-M, 1981: 41).

Caliente (explicação da pedra que se chama telliminuz). Afirma-se que “esta piedra es de su natura caliente et seca, et la su sequedat es en el quarto grado” (R-M, 1981: 25).

Luciente (explicação da pedra que se chama margul). Quanta se parte a pedra, produz sensação de humidade nas mãos e “si con aquello untaren las llagas, o el panno que se faze en la cara, desfaze lo et faz el cuerpo plano et luzient” (R-M, 1981: 60).

Obediente (explicação da pedra que se chama magnitat). Trata-se do íman, pedra muito forte “et es grand marauilla que, el fierro, que uence todos los otros metales por fortaleza que a en si, uence lo esta piedra por su proprietat et faz lo uenir contra si obedient” (R-M, 1981: 20).

Documenta-se o seguinte exemplo, de formação romance: bienandante. Usa-se na explicação da pedra que se chama alaquec. A pedra tem tal virtude que “el que la traxiere comigo, sera amado delos om[n]es et delos alcaldes et delos iusticia, et de los que mantienen la ley, et recabdara con ellos lo que quisiere mas que otro que la non traya, et sera bienandant en meter paz entre los que se desauinieren” (R-M, 1981: 181).

-Valor nominal.

Accidente (problema de saúde; no exemplo, na explicação da pedra chamada bezebekaury). O nome da pedra “quier tanto dezir, en caldeo, como tolledor de tristezas et dador dalegria, por que ella a tal uertud, que, el que la trae comigo, tuell el toda tristeza, quier que sea. Et sana de todos los accidentes que uienen por razon de melanconia” (R-M, 1981: 157).

Ascendente (explicação da pedra que se chama gaciuz). Ao falar da posição astral, afirma-se que “la estrella que se abaxa contra la parte de Septentrion, et es en la cinta dela duenna que esta assentada sobre la siella, a poder sobresta piedra, et della recibe su uertud. Et quando esta estrella fuere en el ascendente, mostrara esta piedra mas manifesta miente sus obras” (R-M, 1981: 34).

Cuadrante (explicação da pedra chamada algodon). “Et las dos estrellas, la una meridional et la otra septentrional, que son en la linna delantera del quadrant que es en las oreias dela figura dela Liebre, et la estrella otrassi que es en el talon siniestro dela figura del que tiene las riendas, an poder sobresta piedra” (R-M, 1981: 49).

Doliente (explicação da pedra que se chama anxoniz). Sobre a sua virtude, diz-se que “si la touiere algún omne consigo, el acaeci en algunas peleas, sera librado muy bien ende, con la merced de Dios, et uerna todo a bien. Et si la molieren, et metieren della en las melezinas que fazen para los dolientes, <mos> mostrar sa ayna en ellos su meioramiento” (R-M, 1981: 208).

Luciente (explicação da pedra que se chama iudiega). Afirma-se que “la estrella delantera delas dos ascondidas que son en el luziente que es en la sombra dela Naf, a poder sobresta piedra, et della recibe la fuerça et la uertud” (R-M, 1981: 81).

Occidente (exemplo, na explicação da pedra que se chama berlimaz). Esta pedra é quente e seca e “fallan la en la parte de Occidente, en un monte que es çerca del logar tenebroso, o es tiniebra lo mas del anno” (R-M, 1981:).

Oriente (explicação de la piedra que chupa la sangre). A sua cor é verde e “fallan la en algunos logares, en las partes de Oriente” (R-M, 1981: 19).

Serpiente (explicação da pedra que se chama diamant). É esta uma pedra de difícil acesso “et ningun omne non puede llegar o nasce aquel ryo, por que ay muchas sirpientes et otras bestias pozonadas de muchas maneras” (R-M, 1981: 38).

4.4 Sufixos

Exploram-se todas as possibilidades morfológicas que oferece a língua.

-dor (associado à definição)

Usado normalmente para designar o poder atribuído à pedra, não a sua aparência. Mais uma vez, responde à didática, à compreensão. Vejam-se os seguintes exemplos: “DELA PIEDRA AQUE DIZEN ÇURUDICA.- Del segundo grado del signo de Aries es la piedra aque dicen çurudica, que quiere dezir desfazedor del fígado” (R-M, 1981: 21); “DELA PIEDRA AQUE DIZEN MILIZTIZ.- Del quarto grado del signo de Aries es la piedra aque dicen miliztiz, que quiere dezir tanto en caldeo como madurador de postemas” (R-M, 1981: 22); “DELA PIEDRA BERLIMAZ.- Delos XXIX grados del signo de Aries es la piedra aque llaman berlimaz, que quiere dezir tanto como arredrador del suenno” (R-M, 1981: 19); “DELA PIEDRA AQUE LLAMAN FULUDIA.- Del quarto grado del signo de Tauro es la piedra aque dicen fuludia, que quiere dezir tanto como cogedor de leche” (R-M, 1981: 40); “DELA PIEDRA QUE A NOMBRE QUEDORITIZ.- Del quinto grado del signo de Gemini es la piedra que es dicha kedoritoz, que quier dezir tirador de gusanos” (R-M, 1981: 66); “DELA PIEDRA QUE A NOMBRE FARDICANER.- Del Vº grado del signo de Uirgo es la piedra aque dicen fardicaner, que quier tanto dezir, en caldeo, como retenedor de lengua” (R-M, 1981: 91) e “DELA PIEDRA QUE A NOMBRE

SECUTARICA.- Del XXV grado del signo de Libra es la piedra aque dicen secutaria, que quier dezir fazedor del emprennamiento” (R-M, 1981: 115).

Outros:

As formas em *itálico* não se recolhem no Dicionario de la lengua española (RAE, 2014[2023]).

-ble (possibilidade, capacidade, aptitude). Só aparecem dois adjetivos: *noble* e *vegetable*.

-ción (ação e o seu resultado). *Conjunción* (dos astros), *constelación*, *demostración*, *exaltación* (momento culminante de uma pessoa relativamente ao signo zodiacal a que pertence), *fundición*, *imaginación*, *intención*, *oración*, *poción*, *polución*, *salvación*, *solución*.

-dad (qualidade, nomes abstratos). *Acesidad* (acidez), *acuosidad*, *cansedad* (cansancio), *castidad*, *claridad*, *dignidad*, *diversidad*, *falsedad*, *gafedad* (contracción permanente de los dedos), *humedad*, *humildad*, *maldad*, *oscuridad*, *pureza* (RAE, *desus.* *pureza*), *sequedad*, *sordedad* (RAE, *desus.* *sordez*), *suciedad*, *turbiedad*.

-eza (forma nomes abstratos, qualidade expressada pelo adjetivo). *Agudeza*, *aspe-reza*, *comunaleza*, *dureza*, *flaqueza*, *fortaleza*, *grandeza*, *moleza*, *nobleza*, *oscoreza*, *sutileza*, *tristeza*.

-miento (ação e efeito, processo). *Abrimiento*, *afinamiento* (RAE > *afinación*), *afincamiento* (RAE, *desus.* > *ahínco*), *aflojamiento*, *ahogamiento*, *allegamiento*, *amollentamiento* (blandura), *apretamiento* (RAE > *apretura*), *apuramiento*, *atamiento* (RAE, *desus.* > *atadura*), *atosigamiento*, *atrevimiento*, *calentamiento*, *cambiamien-to*, *casamiento* (boda), *catamiento* (RAE, *desus.* *observación*), *coloramiento* (RAE, *desus.* *coloración*), *comenzamiento* (RAE, p. us. *comienzo*), *conturbamiento* (*conturbación*), *dañamiento* (daño), *decaimiento*, *despertamiento* (RAE, p. us. *despertar*), *destilamiento* (*destilación*), *embargamiento* (RAE, *desus.* *dificultad*), *empecimiento*, *empreñamiento* (RAE, *empreñación*, *desus.*), *encantamiento*, *encer-ramiento* (opresión), *encogimiento*, *enderezamiento* (RAE, *desus.*), *engendramiento*, *ensangostamiento* (estrechez), *enterramiento*, *enturbiamiento*, *esclarecimiento* (hacer clara la piedra) (p. us.), *escondimiento*, *espantamiento* (espanto), *estamiento* (ação de estar, estado), *estreñimiento*, *fregamiento* (fricción), *gubernamiento* (RAE, p. us. *gobierno*), *gustamiento* (gusto), *hinchamiento*, *juntamiento* (RAE, *desus.*), *lucimiento*, *mandamiento*, *mejoramiento* (mejoría), *menguamiento* (RAE, *desus.* >

mengua), mezclamiento, mordimiento, movimiento, mudamiento (RAE, desus.), nacimiento, olvidamiento (olvido), parimiento (parto), pensamiento, podrimiento (RAE > pudrimiento), pudrimiento (putrefacción), pulimiento (pulimento), puñimiento (dolor punzante), quemamiento (RAE, p. us.), rascamiento, rastramiento (de rastro), resplandecimiento (resplandor), retenimiento (retención), retorcimiento, retornamiento, rompimiento, trasladamiento (traslado), tullimiento.

-or (nomes abstratos, geralmente). Albor, amarillor (de amarillo) (RAE, p. us. > amarillez), blancor (de blanco) (RAE > blancura), cardenor (de cárdeno), color, dolor, frior (RAE, des. > frío), humor, labor, olor, resplandor, sabor, sudor, tremor (RAE > temblor).

-ura (qualidade). Agricultura, albura (blancura perfecta), bermejura (RAE, desus.), blancura, blandura, calentura, cavadura, criatura, cuadradura (RAE > cuadratura), desolladura, escritura, estrechura, friura (RAE, desus.), grossura, hendidura, hermosura, lavadura, limadura, moledura, mollura, mordedura, pardura, podredura, polidura, quebrantadura, quemadura, salgadura, serraduras, tajadura, tintura, tortura del río (desviación), tristura (RAE > tristeza), untura, verdura (color verde).

4.5 Novo léxico

O *Lapidario* está cheio de novo léxico, umas vezes aparecem palavras tomadas de outras língua, outras vezes aparecem neologismos datados pela primeira vez nesse livro (como as formas a negrito). Clavería Nadal (2004) e Fernández-Ordóñez (2004) estudaram abundantemente esta questão.

-Empréstimos do latim e do grego: absolución, abstinencia, adorar, caridad, acento, accidental, alegoría, colon, metafísica, alopecia, ciencia, verbo, versificar, acusación, adúltero, **estupor**, **tóxico**, **hemorroide(s)**, adversario, beneficio, elección, **justicia**, negligente, notario, etc.

-Arabismos: aldea, alfoz, barrio, moravedí, alcaparra, alcarave, **azafrán**, arrope, alcotonía, alcaldía, alferzar, mezquindad, guarismo, **alcohol**, auge, alcahueta, etc.

-Galicismos: deán, dardo, dama, danzar, joya, canela, **vianda**, etc.;

-Occitanismos: laurel, prez, esgrimir, capitel, canonje, hereje, hostel, etc.

No que diz respeito aos tecnicismos utilizados, destacam-se os seguintes:

- Direito civil: fideicomiso, comodato, contrato, dolo, depósito, interés, compensación, legado, codicilo, salario, tributo, deuda, delegar, acta, inventario, registrador, árbitro;
- Direito da família: espurio, incestuoso, legítimo, póstumo, emancipación, adopción, impotencia, adulterio, divorcio, bigamo;
- Direito canónico: anatema, simonía, negligencia, escándalo, apóstata, neófito.
- Palavras relacionadas com tudo o que for relacionado com a natureza: gabach, aljófar, coral, cornelina, cristal, diamante, esmeralda, esponja, jasio, **alambre**, **nacar**, **talco**, **turquesa**, **migranea (migraña)**, **cáncer**, **cancerosas**, emorroides, lopicia, ángulo, **triángulo**, **cuadrángulo**, circunferencia, diámetro, equidistante, ecuación, esfera, constelación, equiccio, zodi(i)aco, polo, grado, planeta, eclipse, cénit (cenit/zénit/zenit), etc.

Conclusões

Do anteriormente exposto, podem tirar-se as seguintes ideias:

- No contexto cultural em que se produziram as obras afonsinas, parece que não existiu a chamada Escuela de Traductores de Toledo, sim, houve um intenso trabalho de transmissão cultural na base do legado clásico-arábigo, através da tradução. Como lembra Lapesa “En torno al monarca se congregaron juglares y trovadores, jurisconsultos, historiadores y hombres de ciencia” (Lapesa, 1983: 237), mas foi a cooperação entre árabes, hispanos, judeus... a que provocou esse labor intelectual.
- O castelhano era a língua meta à qual se verteu todo esse legado cultural; era necessário colocar os termos no romance de maneira inequívoca e compreensível (*castellano drecho*); há consciência linguística.
- Na obra afonsina vê-se o enciclopedismo didático do século XIII, consequência do Renascimento do século XII.
- Com o *Lapidario*, começou o idioma técnico. Deu-se um crescimento lexical sem precedentes (empréstimos e novas criações). No âmbito morfológico, exploram-se todas as possibilidades que oferece a língua, de entre as que mereceram aqui destaque a definição (didatismo), a adjetivação referida à esfera das cores (denominações insuficientes para as 350 pedras e que se vê acrescentada por outras fórmulas), o uso do participio de presente (que aparece com outros valores, para além do etimo-

lógico, sendo muito importante o nominal) e o desenvolvimento dos sufixos (com soluções expressivas que dão ao texto o sentido pretendido na altura; algumas delas frutiferaram e outras não).

-O *Lapidario*, sendo uma obra baseada em princípios astrológicos, tem uma função claramente medicinal.

-Em geral, e como recorda Cano Aguilar (1989), com Afonso X inicia-se um estilo peculiar na língua; ele e os seus colaboradores “son en cierto modo responsables de la forma que va a adquirir el castellano culto en su época y, lo que es más importante, en épocas posteriores (hasta, aproximadamente, el «español clásico») (Cano Aguilar, 1989: 463).

Referências

ALBORG, Juan Luis. **Historia de la literatura española**. Madrid: Gredos, 1970.

ALFONSO X. **Estoria de Espanna**. Edición Clásicos de Historia, 2016. Ed. Original publicada por R. Menéndez Pidal (Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1906).

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de. **Escuela de traductores de Toledo**: ¿mito o realidad? Conferência, 22 de novembro. Fundación Juan March, Madrid, 2022.

CANO AGUILAR, Rafael. La construcción del idioma en Alfonso X el Sabio. **Philologia Hispaliensis**, 4(2), 1989, p. 463-474.

CLAVERÍA NADAL, Gloria. Los caracteres de la lengua en el siglo XIII: el léxico. In: CANO, Rafael (org.). **Historia de la lengua española**. Barcelona: Ariel, 2004, p. 473-504.

DE MARCO, Marcella. Tecnicismos y cultismos en el Lapidario de Alfonso X el Sabio. **Hesperia**: anuario de filología hispánica, v. VII, p. 37-56, 2004.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés. Alfonso X el Sabio en la historia del Español. In: CANO, Rafael (org.) **Historia de la lengua española**. Barcelona: Ariel, 2004, p. 381-422.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés. **Alfonso X y la Escuela de Traductores de Toledo:** rupturas y continuidades. Conferência, 1 de dezembro. Fundación Juan March, Madrid, 2022.

LAPESA, Rafael. **Historia de la lengua española.** Madrid: Gredos, 1983 (9ª edição).

MARTINELL GIFRE, Emma. Expresión lingüística del color en el «Lapidario» de Alfonso X. **Cahiers de linguistique hispanique médiévale**, v. 11, p. 133-149, 1986.

[RAE] **Real Academia Española** (2014 [2023, 23-7 actualización]): Diccionario de la lengua española. <https://www.rae.es/>

RODRÍGUEZ MONTALVO, **Sagrario**. «Lapidario» (según el manuscrito escurialense H.I.15). Madrid: Gredos, 1981.

Livro de Vita Christi: tradição e transmissão do texto português¹

Silvio de Almeida Toledo Neto

Introdução

A obra que examinamos neste trabalho intitula-se *Livro da Vida de Cristo* ou *Livro de Vita Christi*. Trata-se de um texto que se enquadra no gênero das obras de espiritualidade, em voga na Idade Média. A obra foi escrita originalmente em latim, durante o século XIV, por Ludolfo de Saxônia, monge cartusiano em Estrasburgo. O texto, traduzido para o português durante o século XV, foi reproduzido em diversas cópias manuscritas, até ser impresso, em fins do século XV.

Com base nos princípios da Crítica Textual tradicional, procedemos à recensão da primeira parte da obra, conforme as seguintes etapas: localização e descrição dos testemunhos mais antigos atualmente conhecidos; colação entre os testemunhos; relações de dependência entre os testemunhos, com base em lições variantes selecionadas; por fim, proposta de reconstrução do processo de transmissão da obra e elaboração de uma árvore genealógica, encabeçada pela tradução da obra para o português.

1 Produção do texto

Entre a redação em latim e a tradução da *Vita Christi* para o português, as quais devem ter ocorrido respectivamente em c. 1350 e em c. 1450, decorre um século

¹ O texto resume alguns dos principais resultados da pesquisa que apresentamos em nossa tese de Livre-docência. Cf. título nas referências bibliográficas.

que, na Europa, caracteriza-se como de crise e de grandes mutações. Dentre os vários fatores socioeconômicos que definem esse período, mencionamos apenas alguns, que sobressaem por sua importância. O primeiro fator relevante para caracterizar o contexto desse período é o desequilíbrio da economia rural. O segundo fator é a fome. O terceiro fator é a peste. E, por fim, a guerra. Considerados esses fatores, teremos, em linhas gerais, um ambiente social e cultural propício para a produção e a leitura de um texto como a *Vita Christi*. (cf. Duby, 2018; Norte, 2020).

A uma época de crise, a reação da sociedade é adotar novos comportamentos. Surge, neste caso, a exaltação do ideal cavaleiresco, em resposta ao horror da guerra. Individualiza-se a experiência cristã, devido à expansão das ordens mendicantes e à popularidade dos místicos. Desenvolvem-se a prática da oração individual e a leitura dos livros de horas e de obras de devoção. Encontramo-nos em pleno período tardo-medieval, a que Huizinga (2010) denominou o *outono* da Idade Média.

Nesse contexto, a *Vita Christi* nasce, floresce e frutifica mais especificamente como resultado do misticismo surgido na Europa durante os séculos XIV e XV. No período, a Escolástica perde o impulso de seus pioneiros, o que coincide com duas tendências ligadas às novas condições sociais: o empirismo e o misticismo. O empirismo anuncia o movimento científico da Renascença, com Nicolau de Cusa, autor de *A douta ignorância*, entre outras obras. O misticismo revela-se na gênese e difusão da *Imitação de Cristo*, atribuída a Tomás de Kempis, nas obras dos místicos alemães (Mestre Eckhart e seus discípulos, Johann Tauler e Henrique Suso) e nas seitas místicas, como a dos *Irmãos da Vida Comum* (Saraiva & López, 1996, p. 107; Le Goff & Schmitt, 2002, p. 378). É nessa corrente mística, com raiz nos países flamengos, que se enquadra a *Vita Christi*. Chegará a Portugal por vias ainda não plenamente conhecidas.

A versão original do texto, intitulado *Vita Domini nostri Iesu Christi ex quatuor evangeliiis*, foi escrita por Ludolfo de Saxônia (*c. 1295-1300 - †c. 1377/1378), monge cartusiano em Estrasburgo. A data da redação é incerta, mas terá sido possivelmente quando Ludolfo já pertencia à ordem da Cartuxa. A obra foi denominada, na tradução portuguesa, como *Livro da Vida de Cristo*, nos manuscritos, e como *Livro de Vita Christi*, no incunábulo. Também é denominada como *Livro de Vita Christi* na transcrição de um seu excerto que integra o *Leal Conselheiro* de D. Duarte, o que parece indicar uma coexistência cronológica entre as duas denominações. Na literatura especializada, prevalece a denominação de *Vita Christi* para a obra.

Na *Vita Christi*, Ludolfo de Saxônia traça uma biografia de Jesus Cristo com base nos quatro evangelhos, a qual é acrescida de comentários dos santos padres e dos escolásticos, além de considerações pessoais.

A obra compõe-se de uma introdução e de 182 capítulos (Shore, 1998, p. 19). O autor divide cada capítulo em três partes, correspondentes à *lectio*, *meditatio* e *oratio*. Trata-se da estrutura da *lectio divina*, uma prática de leitura meditativa, utilizada para se chegar a uma compreensão mais aprofundada de um texto. Conforme esse esquema, cada capítulo começa com o exame do sentido literal de uma passagem dos Evangelhos; segue-se um comentário sobre as implicações morais e místicas do texto e conclui-se com uma oração. Não há o quarto estágio, o da contemplação, que é um dom de Deus, para o qual a meditação prepara (Wright, 2019, p. 3; Walsh, 2018, p. xxxiii).

A versão original do texto de Ludolfo de Saxônia desapareceu, mas já nos sécs. XIV e XV circulavam muitas cópias manuscritas da obra. A difusão do texto seria ampliada posteriormente por meio de edições impressas em latim e em outras línguas. O sucesso do tratado pode explicar-se pelos seus objetivos de edificação da vida espiritual e pela sua inspiração em obras clássicas da espiritualidade cristã deste período, como *De Contemplatione* de Guido de Ponte, a *Legenda Aurea* de Jacobus de Voragine, ou as *Meditationes* do pseudo-Boaventura. No século XV e nos seguintes, tornou-se leitura obrigatória e influenciou profundamente figuras como Inácio de Loyola (*1491-†1556) e Teresa de Ávila (*1515-†1582). Com base no texto latino, chegado também a Portugal, fez-se a tradução para o português.

2 Tradução do texto para o português

A tradução da *Vita Christi* para o português e a difusão de diferentes versões do texto em português ocorreram durante o século XV, sob o reinado da dinastia de Avis.

Da dinastia de Avis, importa referir mais especificamente o nome de dois soberanos: D. Duarte (*1391-†1438) e D. João II (*1455-†1495). Os reinados de um e de outro monarca emolduram o quadro da tradição do texto, em que se pintam os testemunhos da obra. Em um período de cerca de sessenta anos, que corresponde predominantemente à segunda metade do século XV, traduz-se e reproduz-se o texto em âmbito português, primeiro dentro dos muros dos mosteiros e depois para todos aqueles que à época pudessem adquirir e ler a alentada obra.

Há atualmente duas hipóteses mais discutidas, que pretendem explicar as circunstâncias em que foi feita a tradução da *Vita Christi* para o português. Conforme a primeira hipótese (Lorenzo, 1993, s.v. *Vita Christi*), a tradução teria sido realizada em duas etapas: os primeiros cadernos por Fr. Nicolau Vieira, abade de Maceira Dão, e os demais por Fr. Bernardo, em Alcobaça, a partir do texto latino, chegado a Portugal durante o século XV. Esquematizamos esta hipótese na figura 1.

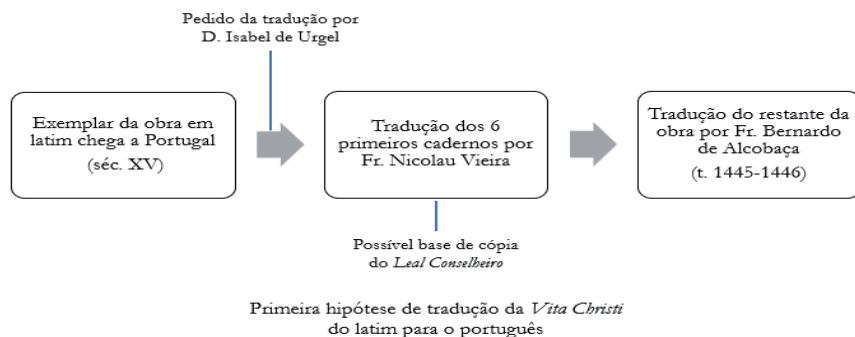


Figura 1 – Primeira hipótese de tradução da *Vita Christi* do latim para o português

Conforme a segunda hipótese, a tradução teria como autor D. Duarte ou alguém próximo do seu círculo régio. Segundo essa hipótese, o modelo para a tradução teria sido um exemplar da obra enviado por D. Isabel da Borgonha (*1397-†1471), irmã do monarca português e duquesa após o seu casamento, em 1429, com Filipe o Bom, duque da Borgonha (Nascimento, 2001, p. 130-138; 2006, p. 272, n. 6). As cópias remanescentes teriam derivado dessa tradução. Conforme apresentado no esquema na figura 2.

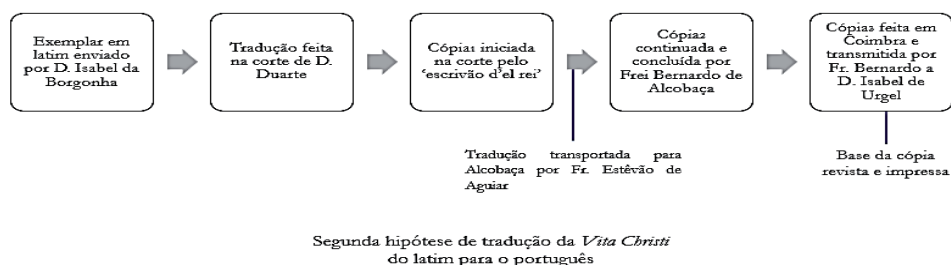


Figura 2 – Segunda hipótese de tradução da *Vita Christi* do latim para o português

3 Testemunhos da primeira parte da obra em português

Apresentamos, neste item e nos seguintes, uma síntese dos resultados do estudo que fizemos sobre a *recensio* da primeira parte da *Vita Christi*.

Existem atualmente sete testemunhos manuscritos, integrais ou parciais, da primeira parte da tradução da *Vita Christi* e um impresso². Identificamos os testemunhos da tradição direta da obra na lista seguinte³.

Sigla	Biblioteca	Data	Cota
A ₁	BNP	c. 1445-46	ALC. 451
E ₁	BPE	c.1450	Pergs. frags., pasta 4, doc. 3
E ₂	BPE	c.1450	Pergs. frags., pasta 4, doc. 4
L	ANTT	séc. XV	Ord. Cist., Most. de Lorvão, cód. 33
M	MNA	séc. XV	Ms/P/IL, ex. 4/ p. 6/ fr. 1 [capa]
I ₁	BNP	1495	Inc - 1541

Desse conjunto, os únicos testemunhos manuscritos cuja origem está identificada são A₁ e L. Os demais testemunhos manuscritos não apresentam indícios seguros quanto a sua procedência.

Embora a *Vita Christi* tenha sido escrita por um monge cartusiano, ambos os testemunhos com a procedência identificada foram produzidos em casas religiosas da ordem de Cister: respectivamente Alcobaça e Lorvão. Não surpreende que sejam dois dos mais importantes mosteiros do período em Portugal, com notável produção de manuscritos.

² Os testemunhos E₁ e E₂ devem ser partes dispersas de um mesmo testemunho, como se comprova pela correspondência entre suas características codicológicas, paleográficas e linguísticas.

³ Conforme referimos, os testemunhos identificados na figura constituem a tradição direta do texto, isto é, são cópias que o reproduzem como obra sobre diferentes suportes. Nesse conjunto devemos incluir, como parte da tradição indireta da obra, um excerto do texto que integra o *Leal Conselheiro* de D. Duarte. Em nossa classificação, denominamos esse testemunho (que compõe o cap. 87 da obra duartina) como Lc.

A título de ilustração, reproduzimos a seguir um excerto, em fac-símile, de cada um dos testemunhos da primeira parte da obra.



Nos testemunhos integrais, como A₁, L e I₁, constam os títulos dos capítulos da obra. Apenas para conhecermos o seu teor, reproduzimos na lista a seguir os títulos dos primeiros capítulos da primeira parte da obra, segundo constam no testemunho A₁.

- Começa sse o proh[e]mio no liuro da uida de christo
- Primeiramente da geeraçom deunal e eternal de christo . Capitollo primeiro .
- De como foy achado Remedyo pera a saluaçõ do linhaJem humanal . Capitollo . ij .
- Dos esposouros da uirgem maria . Capitollo . iij .
- Da concepçom de sam Joham bautista . Capitollo . iiii .
- Da concepçom do saluador . Capitollo . v .
- Da nacença e circuncisom do S[.] precursor ou messegiero . Capitollo . vi .
- Da geeraçõ ou linhaJẽ do saluador . Capitollo . vii .
- De como Joseph quis leixar a uirgem maria . Capitollo vii .
- Da nacença do saluador . capitollo . 1 . x .
- Da circuncisõ do senhor . Capitollo . x .
- Do aparycimẽto do Senhor . Capitollo . x . j .
- Da apresentaçõ do Senhor no tẽplo . Capitollo . xj .
- Da fugida do senhor pera o egipto e da morte dos Jgnocẽtes Capitollo . x . iij .
- Da tornada do Senhor do egipto e do começo da penitẽcia de Johã baptista Capitollo . x . iiii .
- De como jhesu s[e]endo moço ficou em jherusalem e foy cha[.]do no tẽplo . Capitollo . xv .
- Que fez o senhor des ydade de xij . annos atees o começo de xxx . anos . Capitollo . xv . j .

Figura 3 – Reprodução fac-similar de trechos dos testemunhos da primeira parte da Vita Christi

4 Metodologia

Considerando-se a tradição da primeira parte da obra, o nosso propósito foi traçar um *stemma codicum*, isto é, um estema ou árvore genealógica, que represente as relações de consanguinidade entre os testemunhos remanescentes dessa seção da obra. Começamos com a proposição de algumas premissas teóricas.

Toda inovação não-autoral⁴ feita de uma versão para outra do texto⁵ é considerada um ‘erro’, porque dificulta progressivamente uma possível reconstrução editorial da versão original desse texto, que não mais existe⁶. Parte-se do pressuposto de que as inovações feitas por mãos diferentes das do autor do texto⁷ aumentam à medida que as versões de um texto, fixadas por escrito nos diferentes testemunhos desse texto, se distanciam do original. Mas nem toda inovação, como lição variante na tradição da obra, tem a mesma importância genealógica. A importância de uma lição variante depende da relevância genealógica do testemunho que a registra. A relevância genealógica do testemunho é medida pela relação de dependência ou de independência desse testemunho frente a outros testemunhos que compõem a tradição da obra. A relação de dependência aumenta geralmente conforme a posição (mais baixa ou mais alta) que o testemunho ocupa no estema. Mas, se a tradição remanescente de um texto como a *Vita Christi* é incompleta, o estema só poderá evidenciar relações entre os testemunhos remanescentes e não entre aqueles que constituíam a tradição completa. Por isso, essas relações genealógicas devem tomadas apenas como hipótese (Chiesa, 2020).

Para gerar a árvore genealógica do texto, procuramos localizar os erros significativos / indicativos presentes nos recortes textuais examinados, a partir da comparação sistemática entre os testemunhos (*collatio codicum*).

⁴ Inovação não-autoral considerada em uma acepção ampla, que inclui tanto as modificações voluntárias como as involuntárias feitas por terceiros ao texto.

⁵ E, consequentemente, de um nível para outro do estema, a partir do topo até a base.

⁶ Ou pelo menos de um arquétipo, uma versão a mais próxima possível da versão original do texto, que tenha servido de modelo para os testemunhos remanescentes.

⁷ Assim considerado aquele que concebeu e fixou por escrito a versão original do texto, ou controlou a sua fixação.

Embora o termo ‘erro’ seja consagrado como sinônimo de ‘inovação’ e de ‘lapso’ no processo de transmissão de um texto, optamos, na análise dos resultados, por não avançar com essa classificação e empregar o termo ‘variante’ para denominar cada uma das lições em variação identificadas. Consideramos ser este um termo mais adequado à etapa de *collatio codicum* da *recensio*, uma vez que, nesta etapa, o que está em questão é a relação genealógica entre os testemunhos, mais do que a escolha de uma variante genuína para a reconstituição da versão do texto a ser editada criticamente.

5 Etapas da *recensio*⁸

Dentro de uma perspectiva estematológica para a classificação dos testemunhos da primeira parte da obra, apresentamos uma síntese das etapas que percorremos.

1. Heurística dos testemunhos. Nesta primeira etapa, procuramos pelos testemunhos mais antigos da obra. Como referido, encontramos um total de sete testemunhos para a primeira parte da obra.
 - 1.1. Identificação do autor e da obra. Procuramos referências sobre o autor e a obra em toda bibliografia a que pudemos ter acesso. Quanto aos testemunhos, concentramo-nos em levantar informações sobre os testemunhos portugueses da primeira parte da obra, desde os primeiros manuscritos remanescentes até a primeira versão impressa.
 - 1.2. Tradição direta e indireta. Entre os testemunhos identificados, a maior parte pertence à tradição direta. Somente um dos testemunhos classifica-se como testemunho da tradição indireta da obra.
 - 1.3. Descrição dos testemunhos. Todos os testemunhos da primeira parte da obra escritos em português foram descritos em pormenor, quanto a suas características codicológicas, paleográficas e bibliográficas. Denominamos cada testemunho com siglas criadas para esse fim.
 - 1.4. Transcrição dos testemunhos. Para atingir os objetivos da pesquisa, os testemunhos fragmentários e o excerto (E_{1,2}, M e Lc) foram transcritos

⁸ Em todas as etapas referidas neste item, seguimos muito de perto Macé et al. (2015, p. 328-341).

integralmente e os testemunhos integrais (A_1 , L e I_1) foram transcritos parcialmente. Seguimos nas transcrições normas semidiplomáticas.

2. Colação. Procedemos à comparação pormenorizada entre os testemunhos, a fim de identificar lições variantes pelas quais pudéssemos orientar a nossa classificação. A comparação foi feita manualmente.
 - 2.1. Classificação hierárquica dos testemunhos. Com base nas variantes que consideramos significativas de uma perspectiva estemática, procedemos à classificação hierárquica dos testemunhos.
 - 2.2 Construção do *stemma codicum*. Com base nas variantes textuais que julgamos genealogicamente significativas, procuramos elaborar o *stemma codicum* da primeira parte da obra. Conforme apresentado na figura 4.
3. Rumo à história do texto. Com base nos elementos examinados, referentes à materialidade e à variação textual, formamos um quadro que pretende retratar, mais nitidamente do que até agora, a história da produção e da transmissão do texto.

6 Exemplos de variação textual entre os testemunhos da primeira parte da obra

Embora tenhamos encontrado diversas ocorrências de variação textual entre os testemunhos da obra, apresentamos apenas alguns exemplos que podem dar uma ideia dos tipos encontrados. Segue-se uma primeira lista de exemplos.

- 1) A_1 : O qual *christo que* he fonte dos **uirgeus** e poço d augas uuas (1rb)
 L: O qual *christo que* he fonte dos **virgeuos** e poço d aguas víuas (1va)
 I_1 : a qual *christo que* he fonte : dos **virgeês** e poço d agoas viuas (4ra)
- 2) A_1 : E acharõ em ella boo **Ninho** pera ss1 (1va)
 L: e acharom em ella boo **ninho** pera ssy (2ra)
 I_1 : e acharõ em ella : boo **vinho** pera sy (4ra)
- 3) A_1 : Grande deseio auyam os **antigos** de ueer christo (7vb)
 L: Grande deseio auia os **antigos** de ueer *christo* . (12rb)
 I_1 : grande desejo auiam os **gentios** de veer *christo* (9rb)

As variantes 1 a 3 indicam uma clara separação entre manuscritos e impresso. As lições do impresso, embora próximas do ponto de vista formal das dos manuscritos, modificam totalmente o sentido da passagem, às vezes pela substituição de uma única letra. Se, pelo menos em alguns desses casos, vislumbramos um progressivo distanciamento da tradução original, dado que I_1 inovaria em relação a A_1 e L, esse afastamento parece resultar muitas vezes do fenômeno da *lectio faciliior*, isto é, de um processo de banalização. E, muitas das variantes, que parecem resultar de lapsos quanto à compreensão do texto, seriam lições terminais, feitas em I_1 . Poderiam também decorrer da escolha do tipo gráfico errado. De qualquer modo, são modificações típicas de um texto impresso, mais ainda de um incunábulo. O fato de os editores serem estrangeiros poderia ter influenciado nesse processo? Nada sabemos sobre a identidade dos tipógrafos, cujas modificações ao texto podem ter passado despercebidas a revisores do impresso, também anônimos. Vejamos mais uma lista de exemplos.

- 4) A_1 : e dos escarnhos dos cospinhos e doestos das bofetadas (2rb)
 L : E dos escarnhos dos spinhos . e doestos <d>as bofetadas (3rb)
 I_1 : dos escarneos . dos espinhos e doestos . das bofetadas (4vb)
- 5) A_1 : quando me fazem nembrar que he poderoso (2rb)
 L : quando me fazem nêbrar que he temeroso (3va)
 I_1 : quando me fazê lêbrar que he temeroso (4vb)
- 6) A_1 : lançados do paraíso per aspereza rigosa do segredo diurnal (7rb)
 L : lançados do parayso per aspereza rýgorosa do segredo deuinal (11va)
 I_1 : lançados do parayso , per aspereza rigorossa do segredo diurnal (8vb)
- 7) A_1 : e que comprisse a unjdade (17ra)
 L : e cõplise a humildade (28rb)
 I_1 : e que comprisse a humildade (18rb)

Os exemplos de 4 a 7 são casos de lições privativas do testemunho A_1 . As lições privativas de A_1 não nos parecem casos de *lectio faciliior*; antes parecem ser lições mais conservadoras do que as de L e I_1 , que, estes sim, seriam banalizações. A forma *cospinho*, por exemplo, é usual no século XV. A forma *rigosa* parece ser menos recorrente, porque dela não encontramos exemplos nos repertórios pesquisados. Já

as suas variantes, *spínhos* / *espinhos* e *rygorosa* / *rigorossa*, embora mais recorrentes na tradição, parecem ser produto de trivializações, as quais remontariam a um antepassado comum de L e I₁. O testemunho A₁ deve registrar, nesses dois casos, a melhor lição, porque provavelmente a mais genuína. Quanto ao outro par de exemplos, que tem as variantes *poderoso* e *unjdade* em A₁, ocorre o contrário: as variantes parecem resultar de lições errôneas de A₁ frente ao seu modelo de cópia. No primeiro caso, somos levados a pensar em uma repetição devida ao contexto: *que he poderoso có poderios* (2rb). No segundo caso, a lição mais acertada parece ser a mais frequente, *humildade* / *humildade*, uma vez que *unjdade* não faz sentido na passagem examinada.

7 Proposta de estema para a primeira parte da *Vita Christi*

Com base na análise do *corpus*, composto pelos primeiros 20 fólhos de A₁ e equivalentes em L e I₁; os fragmentos E_{1,2} e M; as rubricas de A₁, L e I₁; e o testemunho Lc, elaboramos a nossa proposta de *stemma codicum* para a primeira parte da *Vita Christi*. Veja-se a sua representação na figura 4.

O ponto mais alto é a tradução O, que, algum tempo depois de terminada, terá sido copiada. Essa cópia constitui um arquétipo, a que denominamos ω . Do arquétipo ω terão derivado pelo menos dois subarquétipos: α e β .

De α , considerada a tradição direta da obra, procedem três ramos. O primeiro ramo de α termina em A₁. O segundo ramo de α produz o testemunho de que E_{1,2} são fragmentos, contaminados por β . O terceiro ramo de α vai até L, que também resulta de contaminação por β . De β , saem dois ramos. O primeiro ramo de β produz M. O segundo ramo de β passa por γ e termina em I₁. Quanto à tradição indireta, propomos que tenha havido um ramo originário de α , que passaria primeiramente por δ e depois por ε , terminando em Lc.

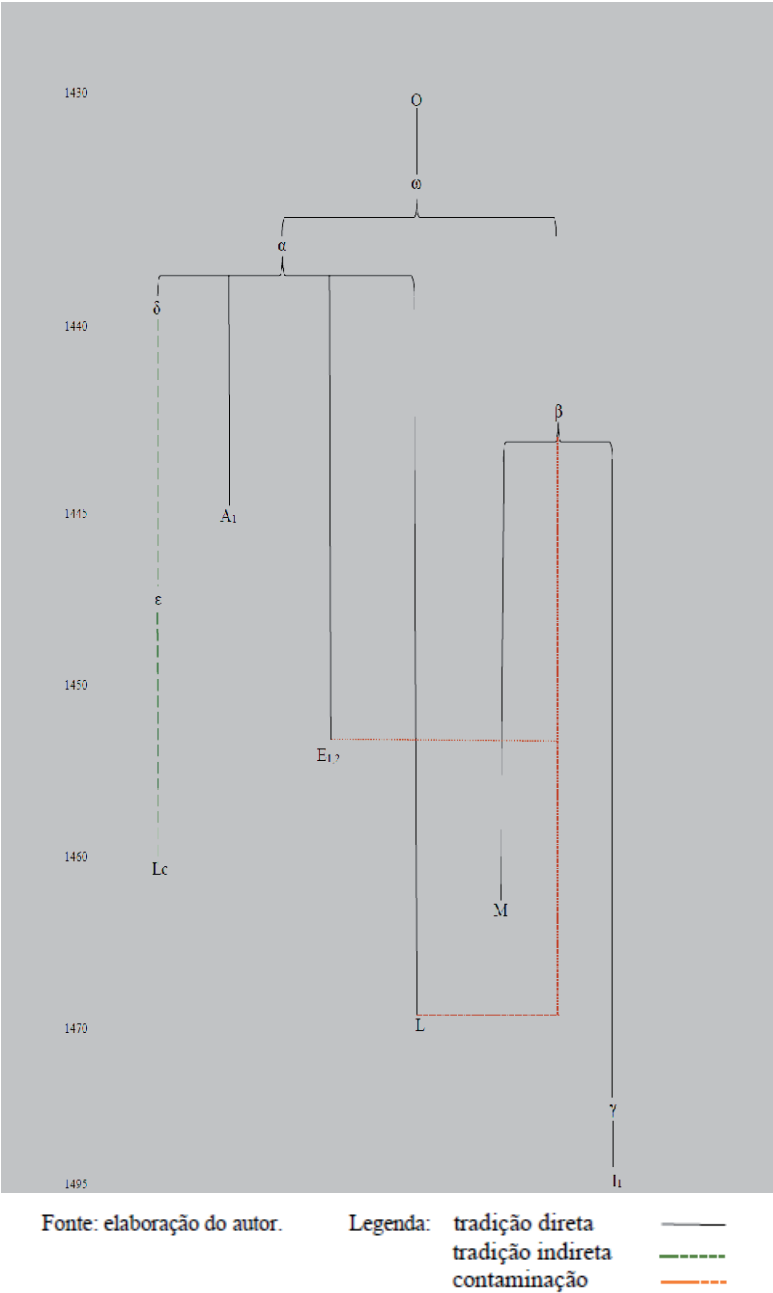


Figura 4 – Proposta de *stemma codicum* para a primeira parte da *Vita Christi*

Referências

CHIESA, Paolo. Principles and practice. In: ROELLI, Philipp (ed.). **Handbook of stemmatology**. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2020, p. 74-87.

DUBY, Georges (dir. e pref.). **História do mundo medieval**. Trad. Joaquim Gafeira. [Lisboa:] Círculo de Leitores, 2018 [2013].

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (coord.). **Dicionário temático do ocidente medieval**. Coord. trad. Hilário Franco Júnior. Bauru / São Paulo: EDUSC / Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LORENZO, Ramón. Vita Christi. In: LANCIANI, Giulia & TAVANI, Giuseppe (org. e coord.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Ed. Caminho, 1993, p. 684-686.

MACÉ, Caroline, et al. Steps towards an edition. In: BAUSI, Alessandro, et al. **Comparative oriental manuscript studies: an introduction**. Hamburg: COMSt (Comparative Oriental Manuscript Studies), 2015, p. 328-341.

NASCIMENTO, Aires Augusto. A Vita Christi de Ludolfo de Saxónia, em português: percursos da tradução e seu presumível responsável. **Evphrosyne**, v. 29, 2001; p. 125-142.

NASCIMENTO, Aires. Manuscritos e textos dos Príncipes de Avis: o Leal Conselheiro e outros manuscritos: problemas de deriva filológica e tentativa de reintegração. In: SCHAFFER, Martha et al. (dir.). **Medieval and Renaissance Spain and Portugal**. Studies in honor of Arthur L-F. Askins. London: Tamesis Books, 2006, p. 269-88.

NORTE, Armando. **Os intelectuais em Portugal na Idade Média**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2020.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17.^a ed. corr. e act. Porto: Porto Editora, 1996 [1949].

SAXONY, Ludolph of. **The life of Jesus Christ**. Trad. Milton Walsh. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press, 2018.

SHORE, Paul. The Vita Christi of Ludolph of Saxony and its influence on the spiritual exercises of Ignatius of Loyola. **Studies in the spirituality of jesuits**, v. 30, n. 1, jan., 1998, p. 1-32.

TOLEDO NETO, Sílvio de Almeida. **Livro de *Vita Christi*: recensão da primeira parte do texto português**. Tese (Livre-docência em Filologia e Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

WRIGHT, Jake. Using Lectio Divina as an in-class contemplative tool. **Journal of Contemplative Inquiry**, v. 6, n. 1, 2019, p. 71-93.

Como quen a seu amigo jurado, bevendo con el o foi matar: a “amizade jurada” na lírica galego-portuguesa

Yara Frateschi Vieira

Afonso X dirigiu duas sátiras a Pero da Ponte: “Pero da Pont’ a feito gran pecado” (B 485/V68) e “Pero da Ponte, paro-vos sinal” (B 487/V70)¹. Em ambas, o monarca dirige críticas bastante duras ao “segrel” galego², acusando-o na primeira cantiga de ter matado Afonso Eanes do Coton, apossando-se das suas composições; e na segunda, de ter aprendido do demo e de Bernal de Bonaval a trovar de forma impiedosa e não “come proença”. As duas cantigas, de conteúdo satírico, ligam Pero da Ponte a dois trovadores mais velhos – um deles já falecido, Afonso Eanes do Coton – com os quais teria aprendido o ofício de trovar.

Vejamos o texto da cantiga que nos vai ocupar aqui:

¹ Esta última cantiga tem uma larga história crítica e interpretativa. Para uma revisão do estado da questão, uma nova edição e interpretação, cf. BarberiniII, 2021a, p. 65-86 e Barberini, 2021b, p. 50-99.

² Para os dados biográficos de Pero da Ponte, cf., especialmente, Michaëlis de Vasconcelos, 1990, II, p. 450-458; Panunzio, 1992, p. 13-19; Beltrán, 2005, p. 124-187; Oliveira, 1994, p. 408-409. Pero da Ponte é chamado de “segrel” por Afonso Eanes do Coton na tenção entre ambos os trovadores (B969, V556, vv. 20-21): “en nossa terra, se Deus me perdon, / a todo o [e]scudeiro que pede don / as mais das gentes lhe chaman segrel”. Conforme explicita Beltrán, em relação ao significado do termo, “[n]os hallamos, por tanto, ante un ménestrel, el juglar adscrito a una corte, todo lo contrario del juglar errante y desarraigado tal como lo describe habitualmente la crítica” (Beltrán, 2005, p. 124).

Pero da Pont'á feito gran pecado
 de seus cantares, que el foi furtar
 a Coton, que, quanto el lazerado
 ouve gran tempo, el xos quer lograr,
 e d'outros muitos que non sei contar, 5
 por que oj'anda vistido e onrado.

E por én foi Coton mal dia nado,
 pois Pero da Ponte erda seu trobar;
 e mui máis lhi valera que trobado
 nunca ouvess'el, assi Deus m'ampar, 10
 pois que se de quant'el foi lazerar
 serve Don Pedro e non lhi dá én grado.

E con dereito seer enforcado
 deve Don Pedro porque foi filhar
 a Coton, pois-lo ouve soterrado, 15
 seus cantares, e non quis ende dar
 ãu soldo pera sa alma quitar
 sequer do que lhi avia emprestado.

E porend'é gran traedor provado,
 de que se ja nunca pode salvar, 20
 come quen a seu amigo jurado,
 bevendo con ele, o foi matar,
 todo polos cantares del levar:
 con os quaes oj'anda arrufado.

possuidor de um sentido específico, dentro de um contexto determinado, mas como um vocábulo da linguagem corriqueira = “amigo do coração, fraterno” (Lapa, 1970b, p. 53; Paredes, 2010, p. 224). No Universo Cantigas (Ferreiro, 2018-), a expressão, da mesma forma, está parafraseada como “melhor amigo”.

Se levarmos em conta, contudo, que o vocábulo “amizade” e os termos correlatos: “amor”, “amigo”, “amiga”, adquiriram um significado e um relevo especial na sociedade da época do Rei Sábio⁴, a expressão “amigo jurado” causa estranheza. Um juramento de amizade: quem o fazia e por quê? É preciso examinar melhor a questão.

Em primeiro lugar, ao lermos as duas cantigas satíricas dirigidas a Pero da Ponte, percebemos que em ambas o monarca constrói um arcabouço, poderíamos dizer, judicial. Assim, na cantiga em causa, depois de referir a apropriação indevida de bens do defunto, a falta de pagamento de dinheiro emprestado e acusar o segrel de matar traiçoeiramente o amigo, D. Afonso propõe que se lhe aplique a pena de enforcamento, pois Pero da Ponte é “traedor provado”; termina dizendo que, se ninguém quer denunciá-lo, ele o faz agora – isto é, leva-o ao tribunal para que seja julgado. Na outra cantiga, “Pero da Ponte, paro-vos sinal”, o trovador desenvolve um discurso semelhante, como podemos observar na primeira estrofe:

Pero da Ponte, paro-vos sinal,
per ante o Demo, do fogo infernal!
Por que con Deus, o Padr’Espirital,
minguar quisestes, mal per descreestes:
e ben vej’ agora que trobar vos fal
pois tan louca razon cometestes! (Barberini, 2021a, p. 68)

⁴ Para além do interesse revelado por obras que se debruçam sobre o conceito e a importância da amizade (*philia*, *amicitia*), um léxico abrangendo conceitos ora mais amplos ora mais restritos (*amor*, *amicus*, *amicitia* e correspondentes vernáculos) desenvolve-se nos textos historiográficos, didáticos e líricos da Idade Média Central, com total ou parcial coincidência entre os significados desses termos. Cf. Scorpo, 2014; HEUSCH, 1993; Oschema, 2005.

Paráfrase:

(1) Pero da Ponte, convoco-vos em juízo, perante o Demo, para que vos defendais do fogo do inferno! Já que haveis escolhido faltar com o respeito a Deus, o Pai Espiritual, na verdade haveis blasfemado muito gravemente; e bem compreendo, portanto, que não sejais capaz de compor versos, pois escolhesteis um argumento tão louco! (Barberini, 2021a, p. 68)

Encontramos, da mesma forma, no v. 1, uma expressão proveniente da linguagem jurídica: “paro-vos sinal” = convoco-vos em juízo, e em seguida a exposição do crime: “mal per descreestes” (a Deus renegastes), a pena proposta: “fogo infernal”, e a parte lesada: “Deus, o Padr’ Espiritual”⁵. Esse conjunto de expressões ligadas a um processo forense leva-nos a supor que o sintagma “amigo jurado” poderia remeter também a um significado próprio, dentro do contexto codificado do jargão jurídico.

Não por acaso, aliás, estamos diante de uma composição satírica do assim chamado Rei Sábio que, além da sua produção literária profana e religiosa⁶, deixou ainda obras nos campos da ciência (astronomia e astrologia), da história e das leis. Nesse último domínio, o Rei Sábio é responsável⁷ pela composição das obras conhecidas com os títulos de Fuero Real, Espéculo e Siete Partidas⁸, um conjunto considerado “uma das principais glórias do esplêndido passado espanhol” (Craddock, 1990, p.

⁵ Uma análise detalhada do significado desses termos e expressões encontra-se no já citado artigo de Barberini, 2021a, p. 69-78.

⁶ A produção profana de Afonso X, majoritariamente composta de cantigas de escárnio e maldizer, foi recolhida, como sabemos, nos dois cancioneiros apócrifos: Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti) e Cancioneiro da Vaticana, tendo sido editada por Lapa (1970a) e Paredes (2010); a produção religiosa é constituída pelas Cantigas de Santa Maria (Mettmann, 1986-989).

⁷ Acerca da autoria das obras atribuídas a Afonso X, cf. Solalinde, 1915, p. 283-288.

⁸ Sobre a produção legislativa de Afonso X, cf. Ferreirós, 1986, p. 275-599; Craddock, 1990, p. 182-197. Quanto ao Setenario, é possível que o rei teria pensado em dar esse título às Siete Partidas; mas na posteridade ele veio a designar um trabalho incompleto, preservado em dois manuscritos e fragmentariamente num manuscrito da Primeira Partida (Craddock, 1990, p. 192).

193). As Siete Partidas, por sua vez, pelo seu conteúdo amplo, onde se encontram examinadas as relações humanas em geral, investem-se mesmo do caráter de uma enciclopédia (Solalinde, 1922, p. 28).

Além de relações habitualmente cobertas pela legislação comum – tratadas, a esse título, pelo *Fuero Real* –, como o matrimônio, noivado, filiação, herança etc., o monarca, seguindo uma preocupação crescente na sociedade cortês e religiosa do século XIII, dedica todo o título XXVII da Quarta Partida à “amizade”: “Del debdo que han los homes entre si por razon de amistad”. Elabora uma exposição detalhada sobre esse tipo de sentimento, fundamentando-se nas propostas clássicas, aristotélicas⁹ e ciceronianas¹⁰, mas adaptando-as a uma concepção própria, consentânea com as imposições políticas que lhe pareciam necessárias naquele momento. Na sua visão, há dois tipos de amizade: a natural e a eletiva, sendo a primeira política, e a segunda, social. Pela amizade natural que, de acordo com a ordem social do medievo, deriva do “nascimento”, o homem encontra-se necessariamente numa situação de dependência e submissão não só familiar, em sentido amplo, mas também política e jurídica, com os respectivos deveres dela decorrentes. A amizade social, por sua vez, é fruto de uma escolha deliberada, que coloca os homens em relações de sociabilidade, submetidas, de qualquer forma, a regras inspiradas em formulações clássicas e cristãs (Vieira, 2019, p. 539).

Nesse contexto, Afonso X faz uma referência ao caso que nos interessa aqui. Assim, na Lei IV (Part. IV, Tít. XXVII), “Quántas maneras son de amistad”, depois de enumerar as três maneiras já apresentadas por Aristóteles, acrescenta:

Et aun hi ha otra manera de amistad, segunt la costumbre de España, que posieron antiguamente los fijosdalgo entre sí, que se non deben deshonnar nin facer mal unos á otros; á menos de se tornar la amistad et se desafiar primeramente; et desta fablamos en el título del desafiamiento en las leyes que fablan en esta razon. (Afonso X, 2021, p. 148)

⁹ Aristóteles desenvolve a sua teoria da amizade nos livros VIII e IX da *Ética* de Nicômaco (Aristóteles, 1965, p. 229-320).

¹⁰ A obra de Cícero dedicada à questão da amizade é *Laelius de amicitia* (Cícero, 1902 e 2017).

Mais adiante, portanto, na Partida VII, Título XI, esse tema será examinado com mais detalhe, por causa da necessidade de regulamentar os conflitos entre os membros da nobreza¹¹. Começa por definir o que seja “desafiar ó tornar amistad”: “Desafiar ó tornar amistad son dos cosas que fallaron los fijosdalgo antiguamente, poniendo entre sí amistad et dándose fe para non facerse mal los unos á los otros á sohora, á menos de se desafiar primeiramente”. E continua, na Ley I: “Desafiamiento es cosa que aparta á home de la fe que los fijosdalgo pusieron entre sí antiguamente que fuese guardada entre ellos como en manera de amistad:” (Alfonso X, 2021, p. 600).

O interesse principal de Afonso X é definir como esse “pacto de amizade” pode ser desfeito, quais as regras que devem seguir os fidalgos envolvidos quando desejam “tornar a amistad” que tinha sido prometida. Não nos dá informações precisas sobre o “ritual” que teria dado origem àquele pacto, motivo pelo qual será preciso investigar a questão por outros pontos de vista.

A primeira observação a fazer é que nas sociedades ocidentais de caráter mais tradicional – até o século XVIII, mais ou menos –, a amizade era uma relação significativa na esfera pública, diferentemente do que ocorre nos tempos contemporâneos, em que é vista como um relacionamento privado, que não deve, aliás, ter presença na vida comunitária (Bray, 2003, p. 2). Esse caráter civil da amizade fica explícito, por exemplo, na tradição da assim chamada “fraternidade jurada” ou “ritual”, praticada na Roma primitiva, nos povos celtas e germânicos situados na periferia do Império Romano, e na alta Idade Média, principalmente entre os homens nobres. Um exemplo desse relacionamento, que teve consequências trágicas, é relatado por Gregório de Tours, na *Historia Francorum* (IX, 19):

Pois Sicário tinha feito¹² profunda amizade com Cramnesindo, não obstante este ter matado os seus parentes, e eles chegaram a se amar tão profundamente que amiúde comiam juntos e dormiam num mesmo leito. Tendo, certa feita, preparado um jantar, Cramnesindo convidou Sicário. Sicário veio e ambos sentaram-se juntos à mesa. Sicário, porém, escaldado pelo vinho, permitiu-se dizer muitas coisas ofensivas para

¹¹ Acerca do tratamento desse mesmo assunto pelo Conde D. Pedro de Barcelos, no Prólogo do Livro de Linhagens, cf. Ferreira, 2012, p. 93-122.

¹² O texto latino diz: *amicitiam patravisset*. O texto original com a tradução francesa está publicado em Grégoire, 1837, vol. 3, p. 296-299.

Cramnesindo (...) [que] [a]pagou imediatamente as luzes e fendeu a cabeça de Sicário com um talho (Auerbach, 1971, p. 66-69)¹³.

Chama a atenção a semelhança entre o relato do assassinato de Sicário e a cena invocada por Afonso X: Sicário e Cramnesindo estavam ligados por grande amizade, comiam juntos e dormiam na mesma cama. Um dia, convidado a jantar pelo amigo, Sicário, escaldado pelo vinho, provoca a ira de Cramnesindo, que o mata; na cantiga, Pero da Ponte, bebendo com o seu “amigo jurado”, isto é, Coton, acaba por matá-lo (vid. infra).

De qualquer forma, na maior parte dos casos atestados, as assim chamadas “fraternidades artificiais eram formadas para fins de proteção, defesa e agressão armada numa ordem social desintegrada, onde a ameaça de violência e força física eram um perigo real e sempre presente” (Shaw, 1998, p. 355). As sociedades medievais, aliás, nórdicas ou ocidentais, têm sido consideradas, ultimamente, como sociedades “de juramento” (oath-taking societies). Diante da ausência do Estado, de uma permanente estrutura hierárquica de poder e de um sistema judiciário organizado, as comunidades eram mantidas por laços pessoais e ideais compartilhados. O juramento e o conceito de fides (fé, lealdade, confiança), a ele associado, passam a ter um significado crucial no estabelecimento dessas comunidades de “fraternidade” ou “amizade jurada”¹⁴.

Encontramos, no Ocidente medieval, vários registros dessas relações de “fraternidade artificial”, incluindo um juramento e/ou um pacto, um acordo (foedus) entre os envolvidos; no século XIII, por exemplo, documentam-se os barões Robert d’Oilly e Rodger d’Ivry, barões de William, o Conquistador, como “fratres iurati & per fidem & sacramentum confederati” (“irmãos jurados e pactuados por fé e sacramento”). Uma crônica do século XIII chama Simon de Montfort, earl (conde) de Leicester, “frater ... fidei juramento astrictus” de Charles d’Anjou (“irmão ... ligado por juramento de fé”) ¹⁵.

Uma relação semelhante unia, ainda no medievo ocidental, os cavaleiros entre si, chamados então “irmãos d’armas”, como relembra La Curne de Sainte-Palaye, nas suas *Mémoires sur l’ancienne Chevalerie*:

¹³ Auerbach cita o texto latino, em seguida vertido para o português pelo tradutor da edição por nós utilizada. Cf. também Shaw, 1998, p. 327-355.

¹⁴ Cf. Hermanson, 2019, p. 111-112.

¹⁵ Esses casos e vários outros são enumerados em Brown, 1997, p. 357-381.

Les fraternités d'armes se contractoient de plusieurs façons diferentes: trois Chevaliers, suivant le Roman de Lancelot du Lac, se firent saigner ensemble, & mêlèrent leur sang. Cette fraternité n'est point une fiction romanesque, puisque M. Ducange cite plusieurs exemples pareils tirés des Histoires étrangères, surtout de celles des pays d'outre-mer (La Curne de Sainte-Palaye, 1826, vol. I, p. 191).

Afonso X, como já vimos, deixa muito claro que essa prática de “amizade jurada” existia “antigamente” na Espanha. Um estudo de Eduardo de Hinojosa dedicou-se a examinar a relação da “fraternidade artificial” também em documentos espanhóis, provenientes do reino de Leão,

debido á la combinación de causas geográficas, etnográficas é históricas, siendo la principal entre estas haber sido más directa é intensa en él la continuidad de las instituciones anteriores á la invasión árabe, y á circunstancias especiales políticas e económicas que hicieron surgir aquí preferentemente las instituciones á que aludimos (Hinojosa, 1905, p. 10).

O historiador granadino distingue especialmente o contrato de sociedade celebrado em 1031 por Pedro Díaz e Nuño Vandilaz sobre a casa e a igreja de Santa Maria de Órdenes. Entre outras cláusulas, como aquelas em que se comprometiam a explorá-las a meias, dividindo igualmente o trabalho de plantio, edificação e lavradio da horta etc., obrigavam-se a ser reciprocamente “bons amigos”, com fé e verdade, em todo o tempo e em todas as circunstâncias. Hinojosa chama a atenção para as frases, no documento, que lhe dão o caráter de aliança ofensiva e defensiva e a palavra amici, que aqui, como em outros documentos de diversos estados da Europa na Idade Média, tem às vezes o sentido de aliados e também de irmãos (Hinojosa 1905, p. 14-15). Observe-se ainda um documento de 25 de agosto de 1165, que se conserva no Tumbo de Celanova, fol. 49 r., 1ª e 2ª. cols., onde Pelayo Díaz e Sancho Muniz fazem pacto, mediante juramento, de manter e defender a propriedade recebida de Fernando II¹⁶. Nesse documento, não ocorrem os termos fraternitas ou germanitas, mas sim amicitia:

¹⁶ O documento foi publicado por Sáez como complemento ao artigo de Hinojosa já citado.

Hec est conuenientia et pactum et firmíssima amicitia que nunquam dissolui possit. Rex domnus Fernandus dedit hereditatem de Sancto Uincentio Pelagio Diaz, per cartam, et Pelagius dedit quartam partem ipsius hereditatis Sancio Munniiz, similiter per cartam; tali uerbo ambo inter se fecerunt iuramentum ut inter se sint fideles, ... (itálicos acrescentados)¹⁷ (Sáez, 1946, p. 751-752).

Voltando, portanto, ao texto da cantiga de Afonso X, na estrofe que contém a expressão “amigo jurado”:

E porend' é gran traedor provado,
de que se ja nunca pode salvar,
come quen a seu amigo jurado,
bevendo con ele, o foi matar,
todo polos cantares del levar:

entendemos que Pero da Ponte tinha uma relação de “amizade especial” com Coton, a qual envolvia, como vimos, lealdade e confiança. Essa “amistad” podia ser “tornada” ou retirada, segundo nos informa Afonso X na Partida VII, Tít. XI, somente dentro de regras muito precisas, envolvendo prazo para comunicar ao “amigo” a intenção de dissolver a amizade e o desafio subsequente, também regulamentado por lei¹⁸. No caso de Pero da Ponte e Coton, essas normas não foram obedecidas e, assim como acontecera no encontro entre Sicário e Cramnesindo, por causa do excesso de bebida, “Don Pedro” teria matado o amigo e se apoderado das suas composições. Não quero dizer com isso que no poema se encontre uma referência inequívoca ao episódio narrado por Gregório de Tours, mas que provavelmente se tratava de uma

¹⁷ Tradução: Este é um acordo e pacto e firmíssima amizade que nunca pode ser dissolvida. O rei Dom Fernando deu a herdade de São Vicente a Pelayo Díaz, por carta, e Pelayo deu a quarta parte da mesma herdade a Sancho Muniz, igualmente por carta; por palavra ambos fizeram entre si juramento para serem fiéis um ao outro, ...

¹⁸ No v. 965 do Poema de mío Cid, ocorre a expressão: “non lo desafie nil torné el amistad”. Menéndez Pidal explica, no Vocabulário: “tornar el amistad ‘desafiar’, rescindir el pacto tácito ó expreso de amistad que existía entre los hidalgos, p. 463₁₀”. (Menéndez Pidal, 1977, p. 869).

história que soava familiar na época, facilmente reconhecível num meio culto como o da corte afonsina¹⁹.

Mas ... será que a acusação é séria? Se for, Pero da Ponte estaria realmente em maus lençóis!

Voltando à cantiga, então: é óbvio, apesar dos pontos comuns já referidos, que não estamos diante de um texto jurídico. Pelo contrário, é uma composição poético-musical, com quatro estrofes unissonantes de seis versos decassílabos, mais uma fiinda de dois, com esquema rímico ababba. Ao contrário dos textos jurídicos, compostos em castelhano, o monarca emprega, como, aliás, em toda a poesia lírica profana e religiosa, o galego-português.

Lembre-mo-nos também de que Pero da Ponte é objeto da crítica de Afonso X em duas cantigas, com temas semelhantes. A segunda dessas cantigas, penso, pode ajudar-nos a resolver essa questão: na fiinda, ou seja, naquele acresceto final às estrofes que os trovadores galego-portugueses punham nas suas composições “pera concluírem e acabarem melhor e<m> elas as razones que disserom nas cantigas” (Tavani, 1999, p. 48-49), mudando o tom de acusatório para jocoso, o monarca anuncia afinal qual é o maior problema do segrel galego:

E poren, Don Pedr', en Vila Real
en mao ponto vós tanto bebestes! (Barberini, 2021b, p. 52)

Não por acaso, claro, repete-se aqui, como última palavra da cantiga, “bebestes”, isto é, o mesmo verbo que já aparecera também na cantiga B485/V68: “bevendo con ele, o foi matar”!

As acusações de Afonso X, formuladas nas estrofes anteriores, dissolvem-se, em tom de brincadeira, no fundo do número exagerado de copos de vinho de Vila

¹⁹ É provável que fizesse parte do repertório do círculo que frequentava a corte e os escritórios reais, que incluía trovadores, cronistas, juristas e “cientistas”. Acerca dos círculos culturais afonsinos, cf. Martin, 2002, p. 259-285.

Real ingeridos por Pero da Ponte²⁰. As duas cantigas, portanto, começando por acusar o segrel de pecados, como a impiedade e a aliança com o demônio, e mesmo de crimes graves, como o assassinato do amigo jurado e apropriação das suas cantigas, os quais, mais ou menos na mesma época²¹, eram objeto da atenção do monarca nas suas obras jurídicas, terminam por nos expor, de forma direta, numa, e enviesada na outra, mas sempre em tom brincalhão, o gravíssimo “pecado” de Pero da Ponte: não resistia a um bom vinho de Vila Real!

Essa “virada” jocosa, porém, não elimina a estranheza causada pelo emprego da expressão jurídica que, como dissemos, é ocorrência única em toda a lírica galego-portuguesa. Ela parece funcionar, junto com as outras expressões legais já assinaladas, como uma “assinatura” deixada pelo monarca poeta, aludindo a uma tradição social ibérica e a um episódio lendário que soaria familiar ao espectador na época; resgatado o significado medieval da expressão, o leitor atual, por sua vez, é remetido para a cultura e as preocupações legais de Afonso X, as quais, como sabemos, estiveram sempre presentes na sua vida cultural e política, enquanto rei e aspirante ao trono do Sacro Império Romano Germânico.

²⁰ Beltrán (2005, p. 185) chega à mesma conclusão, especificando que o vinho em causa era o famoso vinho de Valdepeñas, ou de Vila Real: “todo el escarnio alfonsí no es sino un guiño irónico, manifesto en la fiinda: la culpa de tantos desafueros fue el vino de Ciudad Real, el celebrado Valdepeñas”. E em nota acrescenta: “El vino de Valdepeñas o de Ciudad Real debió gozar de fama ya en el medioevo, pues fue celebrado por Jorge Manrique (Poesía, edición y estudio de V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993, nº. 46)”. Da mesma forma, cf. Barberini, 2021b, p. 76.

²¹ Acerca da cronologia das obras legislativas afonsinas, cf. Craddock, 1981, p. 481: o *Espéculo*, terminado em 5 de maio de 1255; *Fuero Real*, em 25 de agosto de 1255; as *Partidas*, compostas entre 23 de junho de 1256 e 28 de agosto de 1265, refundidas a partir de 1272 e até certo ponto falsificadas cerca de 1290. Quanto à datação das cantigas, Barberini propõe, pelo menos para a cantiga B487/V70, o período entre 1256 e 1259 (Barberini, 2021b: p. 88).

Referências

ALFONSO X, **Las Siete Partidas**. Edición de 1807 de la Imprenta Real. Tomo III. Partida Cuarta, Quinta, Sexta y Séptima. Madrid: Real Academia de la Historia, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2021. Disponível em https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-LH-2021-217_3 [consulta: 05.04.2024].

ARISTÓTELES, Aristote. *Éthique de Nicomaque*. Traduction, préface et notes par Jean Voilquin. Paris: GF-Flammarion, 1965.

AUERBACH, Eric. Mimesis. **A representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Editora Perspectiva, 1971.

BARBERINI, Fabio. Alfonso X, ‘Pero da Ponte, paro-vos sinal’ (B487/V70). Note ecdo-tiche. **Medievalia**, vol. 53, n. 1, p. 65-86, 2021a.

BARBERINI, Fabio. Alfonso X, Pero da Ponte e il “trobar natural”. Sull’interpretazione di “Pero da Ponte, paro-vos sinal” (B487/V70). **Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos**, vol. 10, p. 50-99, 2021b. DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2021.10.02>

BELTRÁN, Vicenç. Pero da Ponte: la poesía y los poetas alfonsíes. In: **La corte de Babbel**. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII. Madrid: Gredos, p. 124-187, 2005.

BRAY, Alan. **The Friend**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

BROWN, Elizabeth A. R. Ritual Brotherhood in Western Medieval Europe. **Traditio**, vol. 52, p. 357-381, 1997.

CICERO, Marcus Tullius. **Laelius de amicitia**. Edited by Clifton Price. New York, Cincinnati, Chicago: American Book Company, 1902.

CÍCERO, Marco Túlio. **Saber envelhecer seguido de A amizade**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2017.

CRADDOCK, Jerry R. La cronologia de las obras legislativas de Alfonso X. **Anuario de Historia del Derecho Español**, no. 51, pp. 365-418, 1981.

CRADDOCK, Jerry R. The Legislative Works of Alfonso el Sabio. In: BURNS, Robert (org.), **Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and his Thirteenth-Century Renaissance**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, p. 182-197, 1990.

FERREIRA, Maria do Rosário. Amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha. Apontamentos sobre o prólogo do Livro de Linhagens do Conde D. Pedro, **Cahiers d'études hispaniques medievales**, vol. 1, n. 35, p. 93-122, 2012.

FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): **Universo Cantigas**. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa. Universidade da Coruña <<http://universocantigas.gal>> ISSN 2605-1273 [data da última revisão: 31/07/2023].

FERREIRO, Manuel; MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo; TATO FONTAÍÑA, Laura. **Normas de Edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval**. A Coruña: Universidade da Coruña-Servizo de Publicacións, 2007.

FERREIRÓS, Aquilino Iglesias. La labor legislativa de Alfonso X el Sabio. In: **España y Europa, un pasado jurídico común**. Actas del I Simposio Internacional del Instituto de Derecho Común (Murcia, 26/28 de Marzo de 1985). Edición a cargo de A. Pérez Martín. Murcia: Publicaciones del Instituto de Derecho Común, Universidad de Murcia, p. 275-599, 1986.

GRÉGOIRE, Georges Florent. **Histoire ecclésiastique des francs en dix livres**. Revue et collationnée sur des nouveaux manuscrits, et traduite par MM. J. Guadet et Taranne. Tome troisième. Paris: Chez Jules Renouard, 1837.

HERMANSON, Lars. **Friendship, Love, and Brotherhood in Medieval Northern Europe**, c. 1000-1200. Transl. by Alan Crozier. Leiden-Boston: Brill, 2019.

HEUSCH, Carlos. **La philosophie de l'amour dans l'Espagne du XVe. Siècle**. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 1993. Disponível: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00734876/document> [consulta: 19.04.2024]

HINOJOSA, Eduardo. La fraternidad artificial en España. **Sep. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos**. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905. Disponível: https://books.google.com.br/books?id=Ud6ekHJn6zkC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [consulta: 06.04.2024]

LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste. **Mémoires sur l'ancienne Chevalerie, considérée comme un établissement politique & militaire.** Avec une Introduction et des notes historiques par M. Ch. Nodier. Tome Premier. Paris: Libraire-Éditeur, 1826.

LAPA, Manuel Rodrigues (ed.). **Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses.** 2ª. edição, revista e acrescentada pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. [Santiago de Compostela]: Editorial Galaxia, 1970a.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Vocabulário Galego-Português extraído da edição crítica das Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer.** [Santiago de Compostela]: Editorial Galaxia, 1970b.

MARTIN, Georges. Los intelectuales y la Corona: la obra histórica y literaria. In: RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel. **Alfonso X y su época.** Murcia: Carroggio, p.259-285, 2002. <https://shs.hal.science/halshs-00156939> [Consulta: 07.04.2024]

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.). **Cantar de mio Cid:** texto, gramática y vocabulario. Obras completas de R. Menéndez Pidal, vols. 3-4. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

METTMANN, Walter (ed.). **Alfonso X, el Sabio.** Cantigas de Santa María. Edición, introducción y notas de ... 3 vols. Madrid: Editorial Castalia, 1986-1989.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. **Cancioneiro da Ajuda.** Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII). 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

OLIVEIRA, António Resende de. **Depois do espectáculo trovadoresco.** A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

OSCHEMA, Klaus. Sacred or Profane? Reflections on Love and Friendship in the Middle Ages. In: GOWING, Laura; HUNTER, Michael; RUBIN, Miri (orgs). **Love, Friendship and Faith in Europe, 1300-1800.** Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 43-65, 2005.

PANUNZIO, Saverio (ed.). **Pero da Ponte.** Poesías. Trad. de Ramón Mariño Paz. Vigo: Editorial Galaxia, 1992.

PAREDES, Juan. **El Cancionero Profano de Alfonso X el Sabio**. Edición crítica, con introducción, notas y glosario. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010 (Verba: Anuario Galego de Filoloxía. Anexo).

SÁEZ, Emilio. Un diploma interesante para el estudio de la fraternidad artificial. **Anuario de historia del derecho español**, vol. 17, p. 751-752, 1946.

SCORPO, Antonella Liuzzo. **Friendship in Medieval Iberia. Historical, Legal and Literary Perspectives**. Burlington: Ashgate, 2014.

SHAW, Brent D. Ritual Brotherhood in Roman and Post-Roman Societies, **Traditio**, vol. 52, p. 327-355, 1998.

SOLALINDE, Antonio García. La intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras. **Revista de Filología Española**, vol. II, p. 283-288, 1915.

TAVANI, Giuseppe. **Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa**. Introdução, edição crítica e fac-simile, Lisboa: Edições Colibri, 1999.

VIEIRA, Yara Frateschi. Leituras e releituras do léxico da “amizade” na lírica medieval. In: LACARRA, María Jesús (coord.). **Literatura medieval hispânica**. “Libros, lecturas y reescrituras”. San Millán de la Cogolla: Cilengua, p. 537-546, 2019.

Pensamiento es cuydado: o rigor de Afonso X no controle do poder e dos grandes homens

Lênia Márcia Mongelli

Esta expressão de que me sirvo no título acima, afirmativa e definidora – *pensamiento es cuydado* –, foi extraída da obra afonsina *Las Siete Partidas*¹: a ela El-Rei Afonso X (1221/r.1252-1284) dedicou todo o Título III (Leis 1, 2, 3, 4 e 5) da *Segunda Partida*, na qual legisla sobre as amplas obrigações de um Rei para consigo mesmo e para com os que lhe estão à volta². Esta obra – um respeitado, completo e longo código de jurisprudência – tem merecido atenção específica no âmbito da incansável produtividade dos compiladores de Afonso X; nela, o sintagma escolhido esconde sentidos complexos por trás de ambos os termos *pensamiento* e *cuydado* – do ponto de vista linguístico, histórico, teológico e filosófico. É por essas vias, dentre outras, que D. Afonso passou à tradição como “Rei Sábio”.

Para melhor entendê-la, a afirmação do título, há que fazer duas considerações prévias:

¹ **Las Siete Partidas** del Sabio Rey Don Alonso el nono, nuevamente glosadas por el Licenciado Gregorio Lopez del Consejo Real de Indias de su Magestad. Impresso em Salamanca por Andrea de Portonaris, Impressor de su Magestad. Año M.D.L.V. (Uso a edição impressa da Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, Madrid, ISBN 84-340-0223-X).

² O Título I distingue entre si os deveres do Imperador e do Rei, bem como os dos grandes senhores para com o Soberano; o Título II detém-se nos deveres do Rei para com Deus: amá-Lo, temê-Lo e conhecê-Lo, nessa ordem bastante significativa.

- 1) a “sabedoria” que explica o epíteto por que D. Afonso é conhecido não é apanágio só dele: no âmbito da Península Ibérica, Sancho VI, rei de Navarra (1150-1194), já era denominado “o Sábio”, bem como Jaime I, de Aragão (1208-1276); fora desse perímetro, apesar do brilho de Henrique II Plantageneta na Inglaterra (1133-1189), talvez o exemplo mais contundente, ao tempo, seja o de Frederico II Hohenstaufen (1194-1250), rei da Sicília desde 1198, fundador da Universidade de Nápoles em 1224 e no comando do Sacro Império Romano Germânico a partir de 1220 até sua morte, biografia acidentada que lhe rendeu um qualificativo ainda mais ambicioso, *Stupor Mundi* = perplexidade do mundo. O sonho grandioso do que se poderia chamar, então e um tanto livremente, “realeza imperial”, dominou várias dinastias que antecederam e que se seguiram a Afonso X, e o modelo, no geral, era herdado não só da Antiguidade greco-romana, como da Bíblia, conforme a historiografia tem fartamente estudado³;
- 2) mas o paradigma desses reis – e com eles D. Afonso – era ainda mais alto, porque partia de e convergia para o próprio Deus. Em um dos livros sapienciais bíblicos está claramente definida tal espécie de “sabedoria” que aqui nos interessa particularmente: “Ouvi, pois, ó reis, e entendei; aprendei vós que governais o universo! Prestai ouvidos, vós que reinais sobre as nações e vos gloriais do número de vossos povos! Porque é do Senhor que recebestes o poder, e é do Altíssimo que tendes o poderio; é ele que examinará vossas obras **e sondará vossos pensamentos**”⁴ (grifo meu). Jó é ainda mais enfático ao buscar a “origem da sabedoria”: “Deus conhece o caminho para encontrá-la, é Ele quem sabe o seu lugar, porque Ele vê até os confins da terra e enxerga tudo o que há debaixo do céu. [...] ‘O temor do Senhor, eis **a sabedoria**; fugir do mal, eis **a inteligência**’”⁵ (grifos meus). Doutrinadores importantes como Santo Agostinho (354-430 dC)⁶ e, mais tarde, Tomás de Aquino

³ Para uma introdução ao assunto, Rucquoi, 1993, pp. 77-87; DISALVO E VARELA, 2023. E para uma compreensão mais ampla, os clássicos: Bloch, 1993; Kantorowicz, 1998.

⁴ Sab, 6, 1-3. (E ainda nos livros sapienciais: Eccl 1, 12-18; 12, 13; Eccl 1, 1)

⁵ Jó, 28, 23-28.

⁶ Cf. Santo Agostinho, 1991. Principalmente “A grandeza de Roma como dom divino”: IV, I-XXXIV.

(1225-1274)⁷, contemporâneo de D. Afonso, deram às premissas das Escrituras o peso do racionalismo aristotélico⁸, recém retomado em toda a sua pujança no Ocidente cristão, principalmente pelo tomismo.

Uma vista d'olhos pelos Prólogos que Afonso X antepôs às suas obras históricas confirma, à saciedade, sua quase obsessão em entrecruzar os cânones pagão e cristão (Curtius, 1957, pp. 269-273) no estabelecimento de uma minuciosa “cartilha do bem governar”, à maneira dos *Espelhos de Príncipes* que se tornarão populares a partir do modelo amadisiano (1508) e que irromperão pelos livros de cavalarias adentro, constituindo-se em um de seus alicerces⁹. Por volta de 1270, El-Rei começa a idealizar o monumental projeto da *General Estoria*, com desígnios muito claros de oferecer uma exemplar “História Universal”, de larga tradição:

Los **sabios antigos**, que fueron en los tiempos primeros et fallaron los saberes et las otras cosas, tovieron que menguarien en sos fechos et en su lealtad si tan bien no lo quisiessen por a los que avien de venir como por a si mismos o por a los otros qui eran en so tiempo; e entendiendo **por los fechos de Dios, que son espiritaes**, que los **saberes** se perderien muriendo aquellos que los sabien et non dexando remenbrança, porque non cayssen en olvido mostraron manera por que los sopiessen los que avien de venir empos ellos [...] ¹⁰ (grifos meus).

⁷ Cf. Tomás de Aquino, 1980: “Como diz Agostinho, *a sabedoria é o conhecimento das cousas divinas*. Ora, o conhecimento das cousas divinas, que o homem pode ter pelas suas faculdades naturais, é próprio da **sabedoria, que é uma virtude intelectual**; ao passo que o conhecimento sobrenatural das cousas divinas pertence à fé [...]” (grifo meu). **Suma Teológica**, II^{ae}, II^a, q. 45, a. 1, 2, 3, (grifo meu).

⁸ Para citar apenas um exemplo, lembrem-se as palavras de abertura da **Metafísica** do Estagirita: “Todos los hombres tienen, por naturaleza, **el deseo de saber**; lo prueba el placer causado por las sensaciones, pues, aparte de su utilidad, nos proporcionan goce por si mismas, y, sobre todo, las sensaciones visuales [...]” Por que o destaque para a “vista”? Explica o autor: “La causa estriba en que la vista es de todos nuestros sentidos, el que nos hace adquirir **la mayor cantidad de conocimientos** y nos descubre las mayores diferencias” (grifos meu). Aristóteles, 1984, p. 3.

⁹ DE LA SIERRA, 2003. Cf. a “Introdução”.

¹⁰ **Primera Crónica General**, 1906, fl. 2. [Os **sábios antigos**, que viveram nos primeiros tempos e encontraram os **saberes** e as outras coisas, consideraram que ficariam diminuídos em

No Prólogo das *Siete Partidas*, obra composta ao longo do reinado de D. Afonso e supostamente só promulgada no século XIV, sob Afonso XI, o amor da sabedoria e do temor de Deus são paralelamente invocados quase a cada parágrafo:

Dios es comienço, e medio, e acabamiento de todas las cosas, e sin el ninguna cosa puede ser: ca por el su poder son fechas, e por el **su saber** son gobernadas, e por su bôdade son mantenidas. Onde todo ome que algun buen fecho quisiere començar, primero deve poner, e adelantar a Dios en el, rogandole e pidiendole merced, que le de **saber**, e **voluntad**, e **poder**, porque lo pueda bien acabar¹¹. (grifos meus)

Mesmo no Prólogo B das *Cantigas de Santa Maria* (segunda metade do século XIII), D. Afonso dá mostras do altíssimo *mester* que há *eno trobar*, sempre comandado por *sennas razões*¹²:

Porque trobar é cousa en que jaz

seus feitos e em sua lealdade se não quisessem bem registrá-los para os que haveriam de vir, para si mesmos ou para os outros de seu tempo; e entendendo, **pelas obras de Deus, que são espirituais**, que os **saberes** se perderiam morrendo aqueles que os conhecem e deles não deixando memória para que não caíssem em esquecimento, ensinaram o modo de conhecê-los aos que viriam depois ...] (tradução minha).

¹¹ **Las Siete Partidas**, Año M.D.L.V. p. 3. [Deus é começo, e meio e fim de todas as coisas, e sem Ele nenhuma coisa pode existir: porque por seu poder são feitas, e por seu saber são governadas e por sua bondade são mantidas. Donde todo homem que quiser começar alguma boa ação, primeiro deve apresentá-la e colocá-la diante de Deus, suplicando-Lhe e pedindo-Lhe graça, que lhe dê **saber**, e **vontade** e **poder**, a fim de que possa bem concluir-la.] (tradução minha).

¹² O “ofício” (= *mester*) de trovar, tão prezado por el-Rei, arremata a Cantiga A, que, em tom de “panegírico”, consta da abertura da edição de Mettman, 1986, v. I, p. 54., anterior ao “Prólogo” (abaixo, nota seguinte): “Fezo cantares e sões, / saborosos de cantar, / todos de **sennas razões**, / com’ y podedes achar.” [Fez cantares e melodias / prazerosos de cantar / cada um deles **com suas “razões”** / como aí podeis achar.] (grifos meus). Devo a tradução desta estrofe, com atenção específica no 3º verso (assinale-se o sentido polissêmico de *razões* = matérias, temas, assuntos, conteúdos, argumentos, motivos, histórias), ao colega galego Manuel Ferreiro, que gentilmente me enviou a seguinte explicação: “A forma pronominal indefinida *sennas* (evolução do anterior *senlhas*; cf. *senlheiro* – *senheiro*) provém do lat. *singulos/as* = ‘cada um o(s) seu(s) / a(s) sua(s)’”. Cf., ainda Fidalgo, Elvira, 2022.

entendimento, poren quen o faz
 á-o d'aver e de **razon** assaz,
per que entenda e sábia dizer
o que entend' e de dizer lle praz,
 ca ben trobar assi s'á de ffazer.¹³(grifos meus)

Esse ardoroso defensor da sabedoria e da razão – máximas de qualquer Rei bem intencionado – elegeu duas míticas personalidades que volta e meia são por ele citadas a título de *exemplum*: de um lado, Júpiter – nome latino de Zeus –, que ocupou o posto de “maior divindade do Olimpo” após uma trajetória de conquistas e vitórias contra Saturno, Titãs e Gigantes, que fizeram dele o Deus Supremo, “imagem da justiça e da razão, da ordem e da autoridade”, o “onipotente que tudo vê e sabe, possuindo o dom de prever o futuro”¹⁴; de outro lado, o Salomão veterotestamentário, cuja “Oração para obter Sabedoria” atravessou os tempos:

Deus de nossos Pais, e Senhor de misericórdia,
 que todas as coisas criastes pela vossa palavra,
 e que, por vossa **sabedoria**, formastes o homem
 para ser o senhor de todas as vossas criaturas,
 governar o mundo na **santidade** e na **justiça**,
 e proferir seu julgamento na retidão de sua alma,
 dai-me a **Sabedoria que partilha do vosso trono**,
 e não me rejeiteis como indigno de ser um de vossos filhos.¹⁵ (grifos meus)

Portanto, e voltando ao nosso ponto de partida, na essência do ofício de “reinar” assim compreendido, aquele *pensamiento es cuydado* ganha novos matizes e desvela outras significações. O Rei é vicário de Deus na terra, deve agir à sua imagem e semelhança. Por isso, o referido Título III da *Segunda Partida* começa com ortodoxo rigor:

¹³ METTMAN, op. cit., v. I, p. 54. [Paráfrase: Como trovar é coisa que requer / **entendimento**, quem o faz / há de tê-lo e muita inteligência, / para que **entenda e saiba dizer** / **o que entende** e o que lhe agrada dizer, / porque o bem trovar assim se há de fazer.] (Para esta tradução, cfr. FIDALGO FRANCISCO, op. cit.).

¹⁴ **Dicionário de Mitologia Greco-Romana**, 1973.

¹⁵ Sab, 9, 1-4.

Ome segund natura, ha en si tres cosas. La una es pensamiento, en que asma los fechos que ha de fazer. La outra es palabra con que lo muestra. La tercera obra con que aduze a acabamiento lo que piensa. [...] queremos aqui dezir qual ha de ser en si mismo **en los pensamientos, que son dentro en el.** (grifo meu) ¹⁶

Não é difícil reconhecer aqui as lições do *Confiteor* penitencial cristão, prática adotada desde os primórdios do cristianismo, em diferentes formatos, e adicionada à missa a partir do século XI, em que o penitente roga a Deus o perdão por seus pecados: “Eu, pecador, me confesso a Deus Todo-poderoso, [...] porque pequei muitas vezes por pensamentos, palavras e ações, por minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa [...]”¹⁷ A Lei 2, na sequência desse introito, esclarece a natureza mais profunda do *pensamiento* acima enfatizado: “Nasce el pensamiento del **coraçon** del ome, o qual trabalha junto à **razon** para que se pueda guardar de daño”¹⁸(grifos meus). Minucioso, detalhista, D. Afonso enumera esses “danos”, tão perigosos para a

¹⁶ [Segundo a natureza, o homem traz em si três coisas. Uma é o pensamento, em que ele planeja as ações que há de realizar. A outra é a palavra, com que o demonstra. A terceira é a obra, com que ele completa o que pensa. [...] queremos aqui dizer como ele há de ser em si mesmo, **nos pensamentos que estão dentro dele.**] (tradução minha). De novo a forte presença bíblica: “Os fariseus perguntaram um dia a Jesus quando viria o reino de Deus. Respondeu-lhes: ‘O reino de Deus não virá de um modo ostensivo. Nem se dirá: ei-lo aqui; ou: ei-lo ali. Pois o reino de Deus está dentro de vós’”. Luc 17, 20-21. Quando André Vauchez analisa a progressiva conquista da vida interior na idade Média, é a partir destes versículos de Lucas que afirma: “... el juicio final aparece siempre entre las preocupaciones esenciales de los fieles, pero pierde su carácter de angustiosa inminencia. Y pronto será solamente contemplado como ‘la sanción lejana del **juicio de la conciencia** en el **diálogo interior** com Cristo’.”(grifos meus). VAUCHEZ, 1985, p. 128.

¹⁷ [*Confiteor Deo omnipotenti (...) quia peccavi nimis cogitatione, verbo et opere (...)*]. A questão, aqui apenas situada, é bem ampla e remete à oficialização da confissão auricular pela Igreja no século XII, com seus importantes desdobramentos de interiorização (cf. nota anterior), autoconsciência e assomo da individualidade, mudanças estudadas por larga historiografia desde os *Annales*. A título de introdução ao assunto, BOLTON, 1983.

¹⁸ Ao considerar que o mundo feudal e cavaleiresco tem o coração como “centro da vida amorosa”, diz Isabel de Riquer: “Las emociones, generadas por la *virtus* afectiva situada en el corazón, dependían de la percepción y del trabajo de las facultades imaginativas y estimativas, situadas en el cerebro, por lo que el corazón y el cerebro acababan por estar íntimamente relacionados”. Riquer, 2007, p. 26.

estabilidade emocional de um Rei: a desonra (Lei 3), a cobiça (Lei 4) e o vício (Lei 5), cada um destes termos com seu sentido próprio na ideologia trecentista. D. Afonso esclarece-o: sobre a honra, “dixeron los sabios que non era menor virtud guardar ome lo que tiene, que ganar lo que non ha. E esto es porque la guarda aviene por **seso**, e la ganancia por **aventura**” [disseram os sábios que não era menor virtude o homem guardar o que tem do que ganhar o que não possui. E isto porque a preservação ocorre pela **razão** e a ganância, pela **aventura**]; sobre a cobiça, disseram “os santos e os sábios” “que la cobdicia es muy mala cosa. Assi que dixeron por ella que es madre, e rayz de todos los males. E aun dixeron mas, que el ome que cobdicia grandes thesoros allegar, para non obrar bien con ellos: maguer los aya, nõ es ende Señor mas siervo” [... que a cobiça é coisa muito má. Assim disseram dela, que é a mãe e a raiz de todos os males. E disseram mais, que o homem cobiça obter grandes tesouros não para obrar bem com eles: ainda que os possua, não é deles Senhor, mas servo]; sobre o vício, ele “ha en si tal natura, que quanto el ome mas lo usa, tanto mas lo ama. E desto le viene grandes males e mengua el **seso**, e la fortaleza del **coraçõ**,” [... tem em si tal natureza, que quanto mais o homem o utiliza, tanto mais o ama. E daí lhe vêm grandes males e reduz o **cérebro** e a fortaleza do **coração**], porque o vício submete o homem, que “non se puede despues partir del, e toma lo por costumbre: de manera que se torna en natura” [depois não consegue dele se apartar, e toma-o por costume: de maneira que se torna natural]. E esses “vícios” são terríveis (dentre outros, *omicidios/furtos/adulterios*), pois “los malos **pensamientos salen del coraçõ**, onde vienen las malas obras” [os maus **pensamentos** saem do **coração**, onde chegam as más obras]. (Todos grifos meu).

Sendo assim, não se estranhe que o *pensamiento* seja *cuydado*. Saímos da esfera ética, moral da polaridade - peculiar à Idade Média - entre o certo e o errado, o bem e o mal, o vício e a virtude, para um mergulho vertical na subjetividade humana - onde quer o Rei, quer o vilão podem ficar à deriva. Não só por honra, cobiça e vício em sentido substantivo, mas por seus temíveis derivados e implicações circunstanciais, conforme atestam os macrolemas e lemas¹⁹ no estudo moderno das emoções (Brea,

¹⁹ Do ângulo das emoções, a que o *cuydado* nos encaminha, e a propósito da lírica trovadoresca - linguagem que era também a do poeta Afonso X - consultem-se os indispensáveis catálogos atuais, em que um termo comparece a par do amplo espectro de seus correlativos semânticos. Dão largas notícias deles os seguintes investigadores italianos: Antonelli, Roberto. *Perché l'affettività e le emozioni?*; Canettieri, Paolo. *Scienza e gaia scienza. Ragione e*

2022). De certa forma, D. Afonso antecipou o leque dessas referências atuais ao usar a palavra *cuydado*: “cuidar” vem do latim *cogitare*, significando “cogitar, imaginar, pensar” e, por extensão, “ter cuidado com a saúde”. O termo **cuidado**, de *cogitatum*, tem a mesma acepção e está atestado desde o século XIII (**cuy, coi**) (Cunha, 1982). No latim propriamente dito, *cogitare* ainda aponta “remoer no espírito acerca de alguém ou de alguma coisa”, quando usado com *de aliquo, de aliqua re*. Em Cícero, *male cogitare* é “nutrir más intenções” (Ferreira, 1998). No galego-português, língua em que poetou Afonso X, é bom não olvidar, a todos estes sentidos o *cuidar* acresce o de “cismar, julgar” e, ainda, “inquietaude, mágoa”; para *coidado* temos “aflição, mágoa, preocupação”²⁰. No latim, *affectio, onis*, ou seja, fenômeno afetivo, “est une modification de l’état moral ou physique subite, venant d’une cause ou d’une autre”; Cícero, nas *Tusculanas* 3, 10 avança na definição: “l’état de l’âme auquel manque la lumière da la raison a reçu le nom de *folie*” (Gaffiot, 1934).

Em suma: como *pensamiento es cuydado*, temos que “pensar” é simultaneamente²¹ “cogitar, imaginar, julgar, refletir” e também “ter aflição, mágoa, preocupação, inquietaude” – o que justifica sobejamente que D. Afonso, na continuação daquele sintagma, tenha centralizado o coração e recomendado que ali, naquele espaço tão íntimo, sede dos afetos, não se deve proceder *con saña, nin cō grãd tristeza, nin rebatosamente* (= impulsivamente). Tanto *saña* quanto *tristeza* integram o rol das chamadas “emoções primárias” ou “básicas” – na Antiguidade, *laetitia, tristitia, timor, ira, cupiditas* – que, quando invadem a psique de alguém *rebatosamente*, pressupõem a

sentimento nella lírica romanza del medioevo; Distilo, Rocco. L’espressione dei sentimenti nella poesia trobadorica: per una onomasiologia dell’affettività e delle emozioni. In: Brea, 2015, pp. 1-55. Estes artigos somam-se às bases de dados igualmente fundamentais e em pleno funcionamento, no campo específico da lírica galego-portuguesa: <https://cantigas.fcsh.unl.pt>; www.cirp.gal; www.universocantigas.gal.

²⁰ Cf. o glossário de Universo Cantigas, citado na nota 20.

²¹ No caso deste precioso sintagma usado por Afonso X, chamo especial atenção para a etimologia do verbo *ser*, em que os lexicógrafos parecem concordar quanto à sua origem e posterior fusão a partir dos vocábulos latinos *sēdere* (estar sentado, assentar) + formas do latim *esse* (*ser* e seus derivados, como *essentia*) (Nascentes, 1955; Ferreira, 1998). Desse amálgama, o fato de o *pensamiento* afonsino **ser** *cuydado* é quase como se pudéssemos tomar um termo pelo outro ou um termo no outro, ao modo do verso célebre de Fernando Pessoa: “O que em mim sente ‘stá pensando”.

presença quase imediata de seus contrários – por exemplo, medo/coragem; ira/calma; paixão/sobriedade, etc. Daí as indesejáveis instabilidades de “humor” apontadas nas discussões de Platão no Livro IV da *República* (2001, p. 160)²² e na *Retórica das Paixões* (2000, p. 5)²³ de Aristóteles, por ameaçarem o ideal moralizante da *aurea mediocritas*, projeto retórico e educativo de atuação sobre o *pathos* (do gr. πάθος *páthos*: estado de ânimo, paixão, emoção, sofrimento). Essa intenção pedagógica é, em muitos aspectos, paralela aos posteriores devaneios epicuristas da “vida feliz” (centrados no princípio da *ataraxia*: ausência de perturbações da mente) e à busca estoica da melhor harmonia com a Natureza através do autocontrole²⁴. Cícero (2002, Book 3, XXI)²⁵, Sêneca²⁶, Lactâncio (1982, pp. 21-35) foram algumas vozes que se debruçaram sobre a *ira*, por exemplo, no esforço ético de fundamentar como “justa” a cólera divina e a dos reis, ambas visando apenas ao bem dos cidadãos, consoante a

²² Sócrates pergunta, em sua conversa com Glauco: “Dize-me agora: acenar que se quer uma coisa e acenar que não se quer, desejá-la e repeli-la, atraí-la e afastá-la, são ações ou paixões opostas?”.

²³ Aristóteles é ainda mais contundente, no belo discurso em que discorre sobre “Do caráter do orador e das paixões do ouvinte”, que assim termina: “As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários. Devem-se distinguir, relativamente a cada uma, três pontos de vista, quero dizer, a respeito da cólera, por exemplo, em que disposições estão as pessoas em cólera, contra quem habitualmente se encolerizam, e por quais motivos” (2000, p. 5).

²⁴ Assinale-se que para chegar a esse estado ideal são quatro as “virtudes” preconizadas pelos estoicos: sabedoria, coragem, temperança e justiça – todas indispensáveis ao bom Rei para o exercício de suas funções, estando a “sabedoria”, como se vê, em primeiro lugar. (Sciacca, 1966, vol. I, pp. 120-124).

²⁵ Para Cícero (106-43 a.C.), o *pathos* seria uma “doença”, porque ele traduz “os movimentos da mente não submetidos à razão” (como sugere o termo latino *insania*). Por isso, para ele, *sapientia*, a sabedoria, é a “saúde” da mente.

²⁶ Em **Sobre a tranquilidade da alma**, Sêneca, fiel defensor do estoicismo e perseguindo com obstinação a verdade, refere-se especificamente ao sábio: “Esta minha fala diz respeito às almas imperfeitas, fracas e desequilibradas, não ao sábio. Este não deve andar com passo tímido nem tateante. É tanta sua autoconfiança, que ele não hesita em ir ao encontro da fortuna, nem diante dela jamais largaria seu posto.” *Apud* Sêneca, 2014, p. 16.

finalidade política de conter excessos ameaçadores da paz social²⁷. Eis o mais elevado conceito de “justiça” por que se pautou Afonso X com a substância doutrinária dos onze primeiros “Títulos” da *Partida Segunda*. Por isso também fez-se Sábio!

Sua tarefa não era mesmo fácil: sabe-se do trabalho e do desgosto que lhe deu a rebeldia do filho D. Sancho IV (1258-1295), bem como da avidez dos grandes senhores atrás de benefícios e títulos (Beretta, 1984; Redondo, 1996; Martínez 2014-2015; 20120; 2021)²⁸. Por isso, conforme tratamos, D. Afonso legisla severamente em favor da “honra”, contra a “ganância” e em oposição aos “vícios”: se estes, inumeráveis, colocam em xeque a moral estabelecida, pelo risco de incorporar-se à *natura* e tornar-se *costumbre*; se a cobiça é mãe da *avareza*, o aviltado “pecado capital” considerado “misto” porque suspenso entre exterioridade (visível na usura, no roubo, na rapina) e a interioridade (ao se consumir na posse do supérfluo ou na falta de misericórdia) (Casagrande e Vecchio, 2002, p. 153), o contexto da “honra” depara-se com a contraface da “desonra”, perigosa e frágil balança dentro de uma estrutura de poder almejado pelas altas esferas sociais (reis, príncipes, nobres, clérigos). Segundo Claude Gauvard, o conceito de “honra” é evolutivo ao longo da Idade Média: já no latim clássico, de “honraria concedida a alguém”, *honor* passa ao sentido concreto de “concessão de altos cargos” a quem os possa exercer, como condes e bispos, o que se mantém à época carolíngia. Mas, a partir do século XI, o termo se diversifica para incluir, dentre outras vantagens, a “fidelidade vassálica” premiada com o “feudo” a ela atinente, colocando a “honra” no patamar dos bens mensuráveis e dos poderes adquiridos ou recebidos, estabelecendo uma nova hierarquia social. No século XII,

²⁷ Por isso, a imagem de Deus defendida por Lactâncio ressuma o ideal romano do *paterfamilias*, o qual deve se lembrar de que a cólera é uma “paixão” dos seres imortais, a que o homem só tem chance de ascender por meio da razão, a diferenciá-lo das bestas irracionais.

²⁸ O assunto foge às dimensões deste artigo, embora complementar ao tema aqui abordado. Convém apenas rever que já se convencionou dimensionar o governo de Afonso X por etapas: um período de relativa estabilidade, até cerca de 1270, marcado por seu bem-sucedido casamento com D. Violante de Aragão, pela reorganização administrativa do reino, pela manutenção de um bom diálogo com a grande aristocracia e por estreito controle do seu grupo familiar. De 1270 a 1275, na sequência do paulatino desmoronar dos sonhos imperiais do monarca e da perda de suas muitas vantajosas alianças, foi um suceder de infortúnios, como a morte do príncipe herdeiro D. Fernando e a tomada de controle da corte por D. Sancho, fatos agravados pela ordem de execução do irmão D. Fradique em 1277. Deprimido, el-Rei isola-se em Sevilha até o fim.

o princípio da *cortesia* traz novidades e põe em campo a “reputação gloriosa” dos guerreiros: são *hommes d'honneur* praticamente correspondendo ao estamento dos cavaleiros, qualificados para associar-se à nobreza – como de fato o fazem. Nesse momento, “honra” é sinônimo de riqueza e prestígio²⁹; no plano da ficção, os livros de cavalarias ainda acrescentaram a “fama”, pela qual tantos se bateram e tantos se perderam. Atento a esse panorama belicoso, na mesma *Partida Segunda* D. Afonso dedica todo o “Título XXI” aos controles necessários ao exercício das armas: “De los cavalleros e de las cosas que les conviene fazer”. Diretamente para o nosso tema converge a Lei 6: “Que los cavalleros deven ser **sabidores** para saber obrar de su **entendimiento**” (grifos meus). Ou seja, o “entendimento” sem a “sabedoria” de nada vale para a realização de boas “obras” (Rico, 1972, pp. 121-141).

Parece, portanto, que D. Afonso falou do que realmente sentia quando disse que *pensamiento es cuydado*, buscando regular até o que se passava na mente de seus súditos e dos homens em geral³⁰... Desse ângulo, ele antecipa inclusive ciências modernas como a biologia e a neuropsicologia, com afluentes pela sociologia e a antropologia: poderíamos aqui rastrear toda uma linha de inquirição que remonta ao Huizinga de *O outono da Idade Média* (2010), a partir de quem Lucien Febvre (1989) se perguntava, esperançoso, se era “possível reconstituir a vida afetiva de outrora”. E nós também perguntamos: que *cuydado* / afetividade / sentimento / emoção são esses, tão preocupantes a ponto de comprometer todo um reino e um reinado? Dentre um leque variadíssimo de definições atuais, a do italiano Roberto Antonelli (pp. 1-15; v. acima, nota 19) é concisa, certa e instigante: “as emoções [ou *cuydados*] fazem parte de um todo, que é a afetividade em geral, e diferem dos sentimentos apenas pela **duração**, ligadas a **estímulos** internos ou externos, **temporalmente determináveis** [...]” (grifos meus). Eis o essencial, insistamos: as emoções

²⁹ Gauvard, Claude. Honneur. In: **Dictionnaire du Moyen Âge**, 2002, pp. 687-689.

³⁰ O exemplo começaria por ele próprio: ao final da Lei V (t. III, II Partida), o monarca reafirma que “el Rey ha de lazerar”, porque “nó puede ome ganar bôdad sin grãd afan” [o Rei há de sofrer, pois o homem não pode adquirir bondade sem grande empenho]. Afirmção hiperbólica, os termos nela usados carregam de intensidade o compromisso de reinar: tanto “lazerar” (muito usado na lírica trovadoresca galego-portuguesa e etimologicamente ligado à história bíblica do leproso Lázaro, ressuscitado para cumprir a glória de Deus – João, 11, 1-48) quanto “ganar” (desejar com avidez) e “afan” (esforço) dizem de um sofrimento que só pode ser apaziguado pela esperança do dever cumprido.

singularizam-se por sua duração e porque são temporalmente determináveis, uma vez que provocadas por estímulos internos e externos, quesitos esses com sua densidade própria. Remontando ao léxico (Houaiss, 2001), ainda podemos completar: “emoção é agitação de sentimentos; abalo afetivo ou moral; turbacão”; ou à psicologia: “reação orgânica de intensidade e duração variáveis, geralmente acompanhada de alterações respiratórias, circulatórias etc. e de grande excitação mental”. Assim sendo, El-Rei acertou em cheio quando demonstra temer o *pensamiento*, porque este pode suscitar, *rebatosamente*, desnorteadores *cuydados*!

E se voltarmos no tempo, teremos uma dimensão ainda mais ampla de quão onerosa é a obrigação do verdadeiro Rei, cujo olhar deve ser inequivocamente *sábio* ou, em sentido explícito, histórico: como está na Lei I, o *pensamiento es cuydado* porque, além de tudo, nele “asman os omes las cosas pasadas e las de luego e las que han de ser” [os homens avaliam as coisas passadas, as imediatas e as que hão de acontecer]. E a finalidade primeira desse zelo racional, ambicioso e universalista, é, por meio dele, o homem pesar “todas las cosas de que le viene cuydado a su corazón” [todas as coisas de que lhe vêm *cuydado* ao coração].

Muito próximo de nós, da nossa modernidade, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) afirmou, n’*A Gaia Ciência* e em registro agora psico-fisiológico, como se ouvisse, renovando-a, a voz ainda audível de seu ancestral ibérico: “Os **pensamentos** são as sombras dos nossos **sentimentos** – sempre mais escuros, mais vazios e mais simples do que estes”.

Referências

ALFONSO EL SABIO. **Setenario**. VANDERFORD, Kenneth H. (Ed.). Buenos Aires: Instituto de Filología, 1945.

ARISTÓTELES. Sobre aqueles que excitam a cólera. In: _____. **Arte Retórica**. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1964, cap. II do Livro Segundo, pp. 101-106.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Barcelona: Editorial Iberia, 1984.

ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERETTA, Antonio Ballesteros. **Afonso X el Sabio**. Barcelona : Ediciones El Albir, 1984. (Biblioteca de historia hispanica).

- BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOLTON, Brenda. **A Reforma na Idade Média. Século XII**. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BREA, Mercedes (ed.). **La expresión de las emociones en la lírica románica medieval**. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2015.
- BREA, Mercedes. La expresión de las emociones en la lírica gallego-portuguesa (primeira aproximación). In: GONZÁLEZ, Débora; LORENZO GRADÍN, Pilar (coords.). **Vieiros Trobadores**. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñero, Xunta de Galicia, 2022, pp. 365-383.
- CASAGRANDE, Carla e VECCHIO, Silvana. **Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge**. Paris: Aubier, 2002.
- CÍCERO. **On the Emotions. Tusculan Disputations 3 and 4**. Transl. and commentary Margaret Graver. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CURTIUS, Ernst Robert. Cânon Medieval. In: **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, pp. 269-273.
- Dicionário de Mitologia Greco-Romana**. 2ª ed. CIVITA, Victor (ed.). São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- GAUVARD, Claude; LIBERA, Alain de; ZINK, Michel (dirs.). **Dictionnaire du Moyen Âge**. Paris: Puf, 2002.
- DISALVO, Santiago; VARELA, Fernanda. La sabiduría del rey: valor y representación del concepto en algunos pasajes de obras de Alfonso X. **Olivar**, 23(36), e129, 2023.
- FEBVRE, Lucien. Como reconstituir a vida afectiva de outrora? In: **Combates pela História**. 3ª ed. Lisboa: Presença, 1989, pp. 217-232.
- FERREIRA, António Gomes. **Dicionário de latim português**. Porto: Porto Editora, 1998.
- FIDALGO FRANCISCO, Elvira (trad.). **Traducción al castellano de las «Cantigas de Santa María» de Alfonso X el Sabio**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,

2022. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccion-al-castellano-de-las-cantigas-de-santa-maria-de-alfonso-x-el-sabio-1138916/>

GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire latin français**. Paris: Hachette, 1934.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os Dois Corpos do Rei. Um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LACTANCE. **La Colère de Dieu**. Int. et trad. Christiane Ingremau. Paris: Cerf, 1982.

Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alfonso el nono, nuevamente glosadas por el Licenciado Gregorio Lopez del Consejo Real de Indias de su Magestad. Impresso em Salamanca por Andrea de Portonaris, Impressor de su Magestad. Año M.D.L.V.

MARTÍNEZ, Carlos Ayala. La política eclesiástica de Alfonso X. El rey y sus obispos. **Alcanate IX**, 2014-2015, pp. 41 – 105.

MARTÍNEZ, Carlos Ayala. El reinado de Alfonso X: tradición y innovación. In: **Alfonso X el Sabio: cronista y protagonista de su tiempo**. Cilengua: San Millán de la Cogolla, 2020, pp. 25-43.

MARTÍNEZ, Carlos Ayala. El reinado de Alfonso X: un tiempo para la renovación. **La aventura de la historia**, nº 277, 2021, pp. 18-23.

MÉRCURI, Danielle Oliveira. **Sábios e sagrados: os reis ibéricos e seus cronistas**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

METTMAN, Walter (ed.). **Cantigas de Santa Maria**. Madrid: Clásicos Castalia, 1986, 3 vols.

MEYER-LÜBKE, Wilhelm. **Romanisches etymologisches Wörterbuch**. Heidelberg: Robarts, 1911 (archive.org).

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Prefácio de Meyer-Lübke. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, Livraria Francisco Alves, 1955.

OLIVEIRA, Jelson Roberto de. A psicologia como procedimento de análise da moralidade nos escritos intermediários de Friedrich Nietzsche. **Estudos e pesquisas em psicologia**. Vol. 9, nº 3, Rio de Janeiro, dez. 2009, pp. 560-581.

PLATÃO. **A República**. 2ª reimpressão. Trad. Albertino Pinheiro. Bauru, SP: EDIPRO, 2001. (Livro IV).

Primera Crónica General o sea **Estoria de España** que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1298, publicada por Ramón Menéndez Pidal (Tomo I – Texto). Madrid: Bailly.Bailliére e hijos Editores, 1906. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles (Marcelino Menendez y Pelayo).

REDONDO, Fernando Gómez. Tradiciones literárias en la historiografía sobre Sancho IV. In: ALVAR, Carlos; MEGÍAS, José Manuel Lucía (eds.). **La Literatura en la época de Sancho IV**. Universidade de Alcalá, 1996, pp. 181-199.

RICO, Francisco. **Alfonso el Sabio y la ‘General estória’** Ariel: Barcelona, 1984.

RIQUER, Isabel de. **El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días**. Madrid, Siruela, 2007. (Libros del Tiempo).

RUCQUOI, Adeline. El Rey Sabio: cultura y poder en la Monarquía Medieval castellana. **Repoblación y reconquista. Actas del III Curso de Cultura Medieval**. Aguilar de Campo: Centro de Estudios del Románico, 1993, pp. 77-87.

SANTO Agostinho. **A Cidade de Deus**. São Paulo: Vozes, 1991, 2 vols. (Principalmente “A grandeza de Roma como dom divino”, IV, I-XXXIV).

SCIACCA, Michele Federico. O Estoicismo. In: _____. SCIACCA, Michele Federico. **História da Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1966, 3 vols., vol. I, pp. 120-124.

SÊNECA. **Sobre a ira. Sobre a tranquilidade da alma**. Trad., introd. e notas José Eduardo S. Lohner. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SOLALINDE, Antonio G. **Antología de Alfonso X El Sabio**. 3ª ed. Argentina: Espasa-Calpe, 1946.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica**. Trad. Alexandre Corrêa; org. Rovílio Costa e Luís Alberto de Boni; intr. Martin Grabmann. 2ª ed. Porto Alegre: Estola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Livraria Sulina Editora, Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, 1980, 10 vols. (Edição bilíngue).

VAUCHEZ, André. **La Espiritualidad del Occidente Medieval**. Madrid: Catedra, 1985.

Os organizadores

Valéria Gil Condé possui doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (2003), com pós-doutorado no *Instituto da Lingua Galega* (2011). É professora associada da Universidade de São Paulo. Atua nas áreas de Filologia e Língua Portuguesa e no Profletras, em nível de pós-graduação, e em Filologia Românica, em nível de graduação. A sua pesquisa está vinculada a estudos comparados do português às línguas iberorromânicas com ênfase nos seguintes temas: estudos históricos; estudos sincrônicos entre o galego e o português; tradução ao português de línguas minorizadas românicas. Coordena o convênio entre o Instituto Ramon LLull e a FFLCH/USP e a Cátedra de Estudos Galegos da USP (SXL). Atua no comitê editorial da revista Estudos de Linguística Galega da Universidade de Santiago de Compostela. Membro da Comisión Técnica de Relacións Institucionais e Acción Exterior do Consello da Cultura Galega (2020-atual).

Beatriz Daruj Gil é professora associada da área de Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Realizou seus estudos de pós-graduação na Universidade de São Paulo, em 1997 (Mestrado em Didática-FEUSP) e 2002 (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral-FFLCH), e pós-doutorado na Universidade Federal de São Carlos, em 2018. Atua também como professora e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa e do Programa de Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional – ProfLetras-USP, ambos na FFLCH-USP. Integra a comissão coordenadora do subprojeto Letras-Português do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) CAPES-USP. Dedicase ao estudo da Lexicologia, com ênfase ao ensino-aprendizagem do léxico. Desenvolve projetos de formação de professores de língua portuguesa em escolas públicas da cidade de São Paulo.

Elis de Almeida Cardoso é professora associada da Universidade de São Paulo. É mestra (1994) e doutora (2001) em Filologia e Língua Portuguesa. Fez pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2008-2009) e na Universidade Nova de Lisboa (2018). Fez livre-docência na Universidade de São Paulo (2016). Orienta em nível de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa e em nível de mestrado no Profletras/USP. É autora dos livros *Drummond: um criador de palavras* (São Paulo, Annablume, 2013) e *O léxico no discurso literário: a criatividade lexical na poesia moderna e contemporânea* (São Paulo, EDUSP, 2018).

Vagner Camilo é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP), pesquisador do CNPq e autor de *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (Edusp/Fapesp / Imprensa Oficial, 1997); *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas* (Prêmio ANPOLL 2000 de Literatura/Ateliê Editorial, 2005 (2a. ed.)); *A Modernidade entre Tapumes: da Poesia Social à Inflexão Neoclássica na Lírica Brasileira Moderna* (Fapesp/Ateliê Ed., 2020). Organizou em co-autoria *Monólogo Dramático e Outras Formas de Ficcionalização da Voz Poética* (Ed. UnB, 2021) e *O sino e o relógio: uma antologia do conto romântico* (Ed. Carambaia, 2020).

Sílvio de Almeida Toledo Neto é professor associado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil, e Professor Colaborador do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, Portugal. Editor-chefe da revista *Filologia e Linguística Portuguesa*. Desenvolve pesquisas no âmbito da Filologia, com especial atenção ao preparo de edições semidiplomáticas, interpretativas e críticas, de textos medievais e modernos. Estuda também o texto sob a perspectiva de outras disciplinas filológicas, tais como a Codicologia, a Paleografia e a Bibliografia Material. Desenvolve atualmente projetos sobre a Matéria de Bretanha, sobre textos medievais de espiritualidade e sobre textos luso-sefarditas.

Os autores

Hugo Domínguez Silva é graduado em Tradução e Interpretação (espanhol-francês) pela Universidade de Vigo (2016) e em Letras: Galego e Português pela Universidade de A Corunha (2021). Tem mestrado em Ensino do espanhol para estrangeiros pela Universidade Fabio de Olavide Sevilha (2020) e em Língua e cultura e italiana per straniere (Università degli Studi di Napoli L'Orientale). Foi professor leitor de língua e cultura galegas (2023), pela Cátedra de Estudos Galegos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP).

Alessandra Ferreira Ignez é professora do Instituto Federal de São Paulo (Campus São Paulo). Possui graduação em Letras pelo Centro Universitário Ibero-americano e Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo. Realizou um pós-doutorado em Linguística na Universidade Cruzeiro do Sul e outro em Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo. É membro do grupo de pesquisa Grupo de Estudos da Linguagem do Instituto Federal de São Paulo (GELIFSP) e do Projeto de pesquisa “O léxico no discurso literário” (USP). Suas pesquisas são voltadas ao estudo das criações lexicais em textos literários contemporâneos.

Margareth Santos é professora livre-docente do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (USP). Sua investigação acadêmica se dedica ao exame das relações entre literatura, história e arte no século XX e XXI, no contexto ibero-americano na produção vinculada à Guerra Civil Espanhola e à pós-guerra civil espanhola. Autora da obra *Desastres do Pós-guerra Civil Espanhola* e organizadora dos dossiês *80 anos da Guerra Civil Espanhola: leituras e releituras* Revista *Caracol 11* e *Mapas da poesia hispânica dos últimos 30 anos (1990-2020)*, *Caracol 21*. Desenvolveu o projeto de pós-doutorado Joan Ponç e Brasil: pintura e literatura em movimento e atualmente se dedica ao projeto interinstitucional: *Mapas da poesia hispânica*,

vinculado ao grupo de pesquisa Geografias culturais ibero-americanas: paisagens, contato e linguagens.

Mayra Moreyra Carvalho é docente da Universidade do Estado de Minas Gerais. Doutora em Letras (2019) pela Universidade de São Paulo, com período de estágio doutoral na Universidad Nacional de Córdoba – Argentina. Sua tese de doutorado foi agraciada com o Prêmio USP de Teses na área de Letras e Linguística em 2020. Suas pesquisas se dedicam à poesia moderna, poesia espanhola do século XX, Exílio Republicano Espanhol de 1939, relações literárias Brasil-Espanha-Argentina e redes de sociabilidade. Integra o grupo de pesquisa Geografias Culturais Ibero-americanas: Paisagens, contato, linguagens (Edital Universal CNPQ-2021). Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na USP sobre a coleção de poesia “El pan y la estrella”, publicada em Buenos Aires entre 1948 e 1962.

Ricardo Souza de Carvalho é professor de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde realizou o mestrado e o doutorado na mesma área. Autor de *Aqui vive um amigo dos livros: 100 anos da Biblioteca Oliveira Lima* (EDUSP, 2024) e *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* (Editora 34, 2011), vencedor do Prêmio Jabuti na categoria Teoria/Crítica Literária em 2012. Realizou o estabelecimento de texto e cronologia da edição de *Espumas flutuantes/Os escravos*, de Castro Alves (Penguin-Companhia das Letras, 2024), e publicou capítulos de livros e artigos sobre as relações entre literatura e história e a literatura brasileira do século XIX e do início do século XX.

Juan María Carrasco González é professor catedrático de Língua e Literatura Portuguesas na Universidade de Extremadura. Licenciou-se na Universidade de Salamanca, onde obteve o doutoramento com uma tese sobre a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro. Para além de Bernardim, tem publicado estudos sobre Camões, Sá de Miranda, Afonso Álvares, Gil Vicente ou o P.^o António Vieira. Outras das suas linhas de investigação são a história da língua portuguesa, o PLE e a fronteira hispano-portuguesa em diversas perspectivas, como são a presença de Portugal na literatura da Extremadura espanhola, a dialetologia fronteiriça e as paisagens linguísticas de fronteira. Neste momento está a trabalhar sobre a presença linguística do outro lado da fronteira na obra de Miguel Torga.

Ignacio Vázquez Diéguez é doutor em Filologia Hispânica pela *Universitat de Barcelona* e professor associado na Universidade da Beira Interior. É licenciado em Filologia Hispânica e Filologia Românica [Galaico-português] pela *Universitat de Barcelona*. Na mesma instituição, obteve a Certidão de Aptidão Pedagógica e o Diploma de Estudos Avançados, após frequentar o programa de doutoramento: *Historia y proyección del léxico español moderno*. As suas áreas de investigação prendem-se com a lexicografia (particularmente a bilingue espanhol-português), a gramática histórica (espanhol, português, galego), a gramática contrastiva (espanhol-português) e a didática do espanhol. Colabora com o Instituto da Língua Galega e faz parte de diversos projetos de investigação.

Yara Frateschi Vieira é doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo, Professora Titular de Literatura Portuguesa (aposentada) do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Foi leitora na Universidade de Santiago de Compostela e membro de projetos de investigação da mesma universidade. O seu trabalho de investigação tem-se concentrado, principalmente, no estudo da lírica galego-portuguesa, com vários artigos e livros publicados, dentre os quais: Vieira, Morán Cabanas e Souto Cabo, *O Caminho Poético de Santiago. Lírica galego-portuguesa*, São Paulo: CosacNaify, 2015; Corral Díaz e Vieira (coords.), *Mulleres medievais. Textos e imaxes na lírica galego-portuguesa*, Universidade de Santiago de Compostela, 2023.

Lênia Márcia Mongelli é professora titular de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Formada em Letras Anglo-Germânicas pela Universidade Mackenzie (1969), fez todas as demais etapas de sua carreira acadêmica na Universidade de São Paulo (USP): Mestrado (1978), Doutorado (1982), Livre-Docência (1988) e Titularidade (1996). Especializou-se em Literatura Medieval e atua hoje na mesma Universidade como professora-sênior aposentada. Foi sócia-fundadora e é membro da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais, cuja revista *Signum* (atualmente, apenas *online*) editou por dez anos. Organizou e escreveu vários livros; tem artigos regularmente publicados em revistas nacionais e estrangeiras; durante anos colaborou no jornal *O Estado de São Paulo*. Desenvolve, no presente momento, projeto que visa a estudar as relações entre a Idade Média e a Literatura Brasileira.



Conhecer o legado de Afonso X é essencial não apenas para entender a Idade Média, mas também para apreender como o saber, o poder e a cultura se entrelaçaram na formação de identidades coletivas. Rei de Castela, Leão e Galícia entre 1252 e 1284, Afonso X – o Sábio – foi muito mais do que um governante: foi um arquiteto intelectual que transformou seu reino em um laboratório de ideias. Esta publicação nasce do diálogo entre a exposição organizada pelo *Consello da Cultura Galega* e o Colóquio internacional realizado na Universidade de São Paulo, propõe uma leitura crítica, plural e transnacional do seu legado, reunindo contribuições de pesquisadores do Brasil, de Portugal e da Espanha. Ao cruzar documentos históricos, análises literárias, reflexões linguísticas, o livro revela Afonso X não como figura isolada, mas como eixo de uma rede cultural que conectava o Mediterrâneo ao Atlântico, o saber árabe ao pensamento cristão, o direito à poesia, o poder à língua. Ler *Afonso X e Galicia: permanência e itinerância* é, portanto, embarcar em uma “peregrinação intelectual” pelas trilhas que o rei-sábio abriu – trilhas que ainda ecoam na formação das línguas iberorromânicas, nas estruturas jurídicas modernas e na própria ideia de que governar pode, e deve ser, também, cultivar o conhecimento. A obra é um convite a repensar o passado não como memória fixa, mas como itinerário vivo – e Afonso X, como companheiro indispensável nessa jornada.

