“Por que me fust' enganar, Santa María, pois en ti fiava?”: casamento, corpo e virgindade em um relato castelhano medieval

“Por que me fust' enganar, Santa María, pois en ti fiava?”: marriage, body and virginity in a medieval castilian narrative

“Por que me fust' enganar, Santa María, pois en ti fiava?”: matrimonio, cuerpo y virginidad en un relato castellano medieval

Guilherme Antunes Junior*

Resumo: O presente trabalho analisa o relato medieval da dama que foi obrigada por seus pais a se casar com um homem de posses. Tendo prometido seu corpo à Virgem Maria, a dama resistiu ao ato sexual com o marido, sendo violentamente ferida na vagina. Essa história aparece em diferentes fontes históricas, porém, analisarei a cantiga 105 das *Cantigas de Santa Maria*, atribuídas ao seu patrocinador, Alfonso X. Meu interesse é fazer uma leitura comparativa, com recorte de gênero, entre o texto poético e as miniaturas do códice historiado, ou Códice Rico, T-I-1 (E2), elaborado no século XIII, travando discussões também sobre casamento e corpo.

Palavras-chave: Casamento. Corpo. Idade Média.

Abstract: This paper analyzes the medieval narrative of the lady who was forced by her parents to marry a man of wealth. Having promised her body to the Virgin Mary, the lady resisted the sexual act with her husband, being violently wounded in the vagina. This account appears in different historical sources, however, I will analyze the cantiga 105 of the *Cantigas de Santa Maria*, attributed to its sponsor, Alfonso X. My interest is to make a comparative reading, with a gender perspective, between the poetic text and the miniatures of the historized codex, or Códice Rico, TI-1 (E2), elaborated in the 13th century, also engaging in discussions about marriage and the body.

Keywords: Marriage. Body. Middle Ages.

Resumen: Este artículo analiza el relato medieval de la dama que fue obligada por sus padres a casarse con un hombre afortunado. Habiendo prometido su cuerpo a la Virgen María, la señora resistió el acto sexual con su esposo, siendo herida violentamente en la vagina. Esta narrativa aparece en diferentes fuentes históricas, sin embargo, analizaré la canción 105 de las *Cantigas de Santa María*, atribuida a su patrocinador, Alfonso X. Mi interés es hacer una lectura comparativa, con perspectiva de género, entre el texto poético y las miniaturas del códice

historiado, o Códice Rico, TI-1 (E2), elaborado en el siglo XIII, que también participa en discusiones sobre el matrimonio y el cuerpo.

Palabras clave: Matrimonio. Cuerpo. Edad |Media.

Introdução

A história da dama cujos pais obrigaram-na a casar contra sua vontade era popular no medievo, mais especificamente entre os séculos XII e XIII. Com algumas variações nos enredos, seu núcleo se mantivera relativamente parecido em diferentes fontes. Trata-se de um milagre ocorrido em Arrás, Norte da França, atualmente capital do distrito de Pas-de-Calais. A Virgem Maria teria aparecido para uma menina dizendo que a havia escolhido para lhe servir e, para isso, deveria guardar sua virgindade. Porém, seus pais obrigaram-na a casar por meio de um enlace arranjado. Em seguida, mesmo depois do casamento, ela permaneceu fiel ao desejo de Maria mantendo-se virgem. Seu marido, inconformado, a feriu com uma faca. Mais tarde, a dama foi atingida por uma febre junto com outras pessoas da cidade, porque provavelmente havia uma epidemia de ergotismo. Ela foi colocada com os doentes em uma igreja dedicada à Santa Maria, e não apenas foi curada, como recebeu a missão de restabelecer e remediar as outras pessoas por meio de um beijo curativo.

Podemos encontrar esse relato, por exemplo, na coleção conhecida como *Stella Maris* de John de Garland (ms. Bruges 546, B), datado da segunda metade do século XIII, e intitulado *De virgine violata contra votum suum*. Bem curto, com apenas oito versos, o texto latino menciona que uma dama virtuosa se manteve virgem a pedido de Maria, mesmo depois do casamento, mas seu marido feriu-a com uma faca, “Nimphe plagam integravit, Quam cultello resecavit, Iuvenis malitia” (WILSON, 1946, p. 124). Ainda no século XIII, em Gautier de Goincy, há um maior desenvolvimento da história, por ser um relato mais extenso, com 604 versos. Conhecido como *L'apparition de la Vierge a la pucelle d'Arras*, ou simplesmente a *D'une fame d'Arras* (BNF, ms. Fr. 986), o texto detalha o milagre com elementos que encontramos em outras narrativas, como a origem burguesa do marido, a aparição de Santa Maria, a virgindade, a epidemia, entre outros.ⁱ

No entanto, meu interesse é analisar a cantiga 105 das *Cantigas de Santa Maria* (CSM), de Alfonso X. Assim como no milagre de Gautier de Goincy, há uma maior extensão e minuciosidade que tornam a história um constante movimento de acontecimentos inesperados. O título do milagre nas CSM é *Como Santa María guareceu a mollér que chagara séu marido porque a non podía haver a sa guisa*, e o manuscrito que utilizei para este trabalho é conhecido como códice historiado ou *Códice Rico*, T-I-1 (E2), fólhos 150v e 151r, atualmente depositado na Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Madri, e que teria sido elabora-

do entre 1280 e 1284, este último o ano da morte de seu patrocinador, Alfonso X. A edição é da *Universitatis Conimbrigensis*, dirigidas por Walter Mettmann, entre 1959 e 1961, e o fac-símile do *Códice Rico*, editado pela Edilán em 1979. Além desses, serão cotejadas duas traduções do *Códice Rico* para o espanhol moderno: a coordenada por Laura Fernández Fernández e Juan Carlos Ruiz Souza, publicado em 2011, e a versão comentada de José Filgueira Valverde, de 1985. Irei, primeiramente, comparar o texto poético com as imagens e, em seguida, analisar a cantiga a partir da perspectiva sobre o corpo da personagem – uma dama anônima – e as relações de poder quem envolve sua família e as normativas castelhanas e alfonsinas.

Destaco que utilizo a perspectiva de gênero de Joan Scott, isto é “... (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos; e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Dentro de um olhar teórico, o gênero aparece como elemento inserido nas lutas simbólicas, nas relações de força e em diferentes formas de estratégias de poder. No relato em questão, a tentativa de controle do marido sobre o corpo da esposa ocorre por meio da violência física, mas antes ocorreu também por meio das relações simbólicas de poder, quando ela foi obrigada a se casar com alguém com mais posses, reconhecidamente em posição de distinção e prestígio na sociedade.

Textos e imagens da cantiga 105

Tal como nos relatos mais antigos, a localização do acontecido também é em Arras. Como descrito no início da cantiga, a Virgem aparece para uma menina no horto do seu pai, onde ela estava trabalhando “... apareceu a ãa menina en un hórto u fora trebellar, en cas de séu padr' en ãa cortinna que havia ena vila d' Arraz” (ALFONSO X, 1961, p. 11). Ainda segundo o relato, Maria se aproximou da menina, pediu a ela para não ter medo, e que, se acreditava em seu poder divino, iria para o céu, com a condição de que se mantivesse sua virgindade por toda a vida, “Esto será se ta virgüidade quiséres toda ta vida guardar...” (ALFONSO X, 1961, p. 11). A menina concorda e promete cumprir o pedido feito por Maria, “Sennor de pñadade, éu o farei, pois vos en prazer jaz” (ALFONSO X, 1961, p. 12).

A dama permaneceu no lugar e manteve firme em seu coração a ideia de não se casar e se manter virgem. Porém, seu pai disse que queria casá-la com um homem rico de Alvernazⁱⁱ, “Casar-te quero con un Alvernaz, hóme que é mui riqu' e muit' honrado e que te quer lógo grand' algo dar” (ALFONSO X, 1961, p. 12). Mesmo a menina lhes contando que havia visto Santa Maria com uma legião de anjos, fazendo-a prometer que se manteria virgem, seus

pais permaneceram irredutíveis. As imagens condensam os primeiros trinta e três versos em duas vinhetas, dialogando com o episódio. Sobre cada iconografia há rótulos, cartelas ou legendas, que nada mais são do que resumos escritos em franjas retangulares por cima das cenas miniadas. Elas possuem diversas funções, tais como: acrescentar novos elementos à história, ressignificar parte da narrativa textual, condensar ou resumir a cena apresentada, além de impedir a livre interpretação das imagens, contextualizando o acontecimento narrado, pois “... la imagen no podría entenderse sin las cartelas, del mismo modo que las cartelas no se entenderían por sí solas fuera de ese contexto” (RODRÍGUEZ ALEMÁN, 2003, p. 55). Vale ressaltar que a análise deve sempre considerar as legendas sobre as vinhetas como parte integrante e participante na estrutura discursiva do milagre.

Imagem 01: Cantiga 105, vinhetas 1 e 2.

Fonte: As Cantigas de Santa Maria, ms. T-I-1 - E2, Fac-símile, 1979, s/p.

Como mencionei, o “resumo” do milagre está contido nessas duas primeiras vinhetas cujos limites interpretativos podem ser vistos na legenda de inscrição: *Como Santa Maria pareceu a unha menina no horto e lhi fez jurar castidade*. Nota-se que há paralelismo quanto ao texto poético, pois a síntese menciona o horto, a aparição da Virgem e a promessa de se manter a virgindade. O miniaturista centralizou Maria e seu séquito em meio a árvores, com a representação do jardim. A jovem está no canto direito, apresenta-se proporcionalmente menor do que as outras personagens e está com as mãos abertas e juntas na altura do peito que, segundo François Garnier, tem relação com a prece, e com algum pedido, ao mesmo tempo em que as mãos “... reconhecem que não podem produzir por si mesmas o bem desejado, mas esperam-no como graça daquele que detém o poder do qual o homem depende” (GARNIER,

1982, p. 212). Sublinha-se também o caráter de conformação e concordância da menina em reação à Virgem,

A continuidade da narrativa ocorre com a reprodução da personagem na vinheta seguinte, mas agora ocupando o lado oeste da miniatura. O rótulo está incompleto, pois se pode ler apenas *Como o pa...*, ou seja, faz-se uma referência aos pais da menina. O diálogo entre a filha e os progenitores ocorre pela gestualidade. Enquanto a menina aponta para a imagem icônica e onírica de Maria, o pai – iconografia da personagem que está à frente – mostra-se com a palma da mão aberta em sinal de suspensão, ao mesmo tempo em que indica com a mão esquerda uma terceira pessoa: um comerciante em sua loja, verificando o peso de alguma especiaria – provavelmente pimenta do reino –, sentado em posição acima dos demais.

Imagem 02: Cantiga 105, vinhetas 3 e 4.

Fonte: As Cantigas de Santa Maria, ms. T-I-1 - E2, Fac-símile, 1979, s/p.

Na terceira vinheta, observa-se o rito matrimonial consolidado em uma cerimônia pública, aliás, esse fato se impõe ao conjunto das sociedades cristãs do Ocidente, em diferentes níveis, desde o fim do século XI (GÁMEZ MONTALVO, 1998, p. 480). A legenda reforça o papel parental na decisão sobre a escolha do noivo, *Como o padr' e a madre a fezerom casar mui sem seu grado*. O casal está centralizado na miniatura, entre duas colunas, enquanto as testemunhas estão agrupadas à esquerda. Um pároco celebra a cerimônia diante de um altar à direita. Na narrativa textual, lê-se que os pais foram teimosos (*perfiados*) e mantiveram o casamento, mesmo contra a vontade da filha, “E o padr' e a madre perfiados a foron mui sen séu grad' esposar. E quando os prazos foron chegados, fezéron vodas;...” (ALFONSO X, 1961, p. 12). Voltarei aos discursos acerca do matrimônio em Castela medieval mais à frente.

Dando continuidade à leitura da cantiga, a intervenção de Maria surge a partir do verso 43: apesar de o noivo ter poder sobre seu corpo, a Virgem impediu a cópula com o intuito de manter a integridade virginal da donzela, permanecendo como viera ao mundo, “... que pero en poder do novio éra, nunca per ren pod' a ela passar; e tal xe ficou como xe vëera, por que pois non houv' a trager enfaz ” (ALFONSO X, 1961, p. 13). Segundo dois entendimentos (METTMANN, 1972, p. 21; LORENZO, 1968, p. 20), *enfaz*, ou *anfaz*, significa véu, ou seja, *trager enfaz* seria levar a mantilha usada durante o ato sexual, após o jantar, já que foram para o quarto para concretizar as bodas, como fixado no texto, “... foron os novios ambos enserrados de sũu por haveren séu solaz” (ALFONSO X, 1961, p. 13). Maria separa o casal com as mãos, assegurando que eles não fariam sexo. O rótulo mantém a ideia do texto em relação ao ato sexual, reforçando o papel mariano de apartar o marido, ao mesmo tempo em que a mulher afasta-o com o braço direito, *Como a deitarom co-no nóvio, e Santa Maria nom quis que passass' a ela*. Os corpos são, particularmente, componentes marcantes na composição da cena nas relações de gênero. Nota-se que Maria está atrás do casal localizado no primeiro plano. O miniaturista aplicou maior volume ao casal e à cama. O anjo também está postado na parte posterior, à esquerda, em uma posição de observação e anuência. Os detalhes dos seios da donzela, do véu transparente sobre o rosto e a mão de Maria sobre sua cabeça tornam o contexto dramático suavizado, principalmente porque a mulher está posicionada mais abaixo do marido.

O episódio seguinte é uma representação impactante de violência, expressado pictórica e textualmente. Durante um ano, o marido não conseguiu nada com a esposa, isto é, não conseguiu concretizar o ato sexual, “Desta guisa passaram ben un ano, que nunca el pode ren adubar cona donzela” (ALFONSO X, 1961, p. 13). O texto se utiliza de uma metáfora interessante quando emprega a palavra *adubar* – ou *adobar*, que tanto significa *preparar a terra* quanto *conseguir algo* (METTMANN, 1972, p. 72), sugerindo a busca pela fertilização da mulher. A desonra em que ele se achava foi tanta que se sentiu traído com a recusa da dama, e enfiou-lhe uma faca em sua vagina, como descrevem os versos 49 a 53. Além disso, o narrador afirma que se sente envergonhado em mencionar o lugar em que foi chagada: “Porên tan gran dano lle fez que a houvéra de matar; ca lle déu con un cuitél' a engano en tal lugar, que vergonna me faz de o dizer” (ALFONSO X, 1961, p. 13).

O dano causado à mulher é mencionado com algo perturbador, por conta da perfuração ocasionada pela faca e o consequente ferimento produzido. A danificação da vagina foi tão grande que ninguém nem poderia mencionar tal lesão. Médicos de Pisa foram consultados para fechar a ferida, mas em vão: “... ca tanto foi sen guisa, que non pód' hóme per ren i falar,

que quantos físicos houv' end' a Pisa non lle podéron a chaga serrar (ALFONSO X, 1961, p. 13). Esse trecho demonstra o relativo fracasso da ciência médica, evocando a necessidade de uma taumaturgia divina, neste caso, com a intervenção de Santa Maria. A imagem a seguir é estampe, não mencionada em nenhum trecho escrito, provavelmente produto da livre perspectiva e observações peculiares a respeito das técnicas curativas do período.

Imagem 03: Cantiga 105, vinhetas 5 e 6.

Fonte: As Cantigas de Santa Maria, ms. T-I-1 - E2, Fac-símile, 1979, s/p.

As representações pictóricas dos órgãos genitais estão presentes em glosas medievais cujos espaços são genericamente chamados de margem. São lugares em que a imaginação e a interposição dos iluminadores com o restante do documento são bastante criativos, objeto amplamente estudado por Michael Camille (1992). Neste caso da cantiga 105, o miniaturista deixou evidente a vagina da dama em que se pode ver, inclusive, um objeto cortante sendo usado pelo cirurgião, que faz uma incisão com um escalpela (MORENTE PARRA, 2016, p. 621). O rótulo parece ter sido escrito fora da composição, pois demonstra claramente uma desconexão entre texto e imagem, dizendo que o noivo “desgraçado”, “infeliz” fez uma maldade: *Como o nóvio astroso cuidou fazer algo, e fez o nemiga*. Percebe-se que não há coerência com o que se passa na cena, tão bem detalhada por uma intervenção cirúrgica. Morente Parra faz uma observação interessante: uma das mulheres, a personagem em primeiro plano no canto inferior esquerdo, parece ser uma muçulmana. Enquanto outras três mulheres seguram a dama pelos pés e mãos, essa outra pessoa tem a boca tapada, o que é incomum, “... bien por su condición de musulmana, bien por tratarse de un método de protección, que sin embargo no llevan los demás” (2016, p. 621).

Na sexta vinheta retorna a analogia com o texto. A mulher foi-se queixar com o bispo por causa do tratamento violento que recebera do marido, mas não adiantou muita coisa: “E desto queixou-s', e fez end' enquisa un bispo que chamavan Bonifaz que houve dela gran dóo sen falla, quand' esto soube, e mui gran pesar” (ALFONSO X, 1961, p. 13). A representação da mulher diante do bispo possui peculiaridades a respeito da confissão, que, embora não seja exatamente esse tipo de audiência, porque se trata de uma imputação, uma denúncia, demonstra os papéis da autoridade eclesiástica na escuta dos segredos familiares, cuja circulação não pudera ser pública, mas logo restrito a um poder deliberativo específico. Trata-se de um debate que perpassa as relações de gênero visto que a posição de poder do bispo o impele a não apenas ouvir, mas também inspecionar e vigiar a comunidade. Na imagem, percebe-se a porta fechada com uma tranca, indicando controle e discrição. No rótulo está grafado: *Como ela se queixou ao bispo do mal que lhi fizera seu esposo*. O bispo é caracterizado pela mitra, pelo livro que está segurando – possivelmente a bíblia – e pelo trono em que está sentado. O miniaturista aumentou a dimensão do seu corpo para que ganhasse um espaço maior no esquema pictórico, conferindo-lhe autoridade e deferência. A dama, resignada, ouve os aconselhamentos do bispo, com as mãos juntas e olhando diretamente para o clérigo, de baixo para cima.

As imagens seguintes intercalam dois acontecimentos aparentemente desconexos, mas que fazem parte dos motivos que levaram a cidade a ser punida com uma epidemia. No primeiro deles, a cantiga julga que o bispo preferiu manter a indissolubilidade do casamento, “Mais, por non meter ontr' eles baralla, a séu marido a foi comendar,...” (ALFONSO X, 1961, p. 13). Mesmo com a denunciação de uma violência, o bispo promove a reunião do casal ao se colocar como intermediário, como demonstra a imagem a seguir:

Imagem 04: Cantiga 105, vinhetas 7 e 8.

Fontes: As Cantigas de Santa Maria, ms. T-I-1 - E2, Fac-símile, 1979, s/p.

No rótulo há duas informações: *Como o bispo a comendou a seu esposo, a que o fogo salva[ge] queimou todo*, ou seja, além de promover o reencontro por meio do bispo, a legenda também menciona que o “fogo salvage” atingiu a todos. Esse é o segundo acontecimento que inter-relaciona as políticas matrimoniais com uma forma de poder disciplinar, sendo o corpo o objeto de negociação e disputas entre os familiares e a igreja. Assim, como já adiantado no rótulo, a reviravolta do fio descritivo ocorre nos versos seguintes, precisamente nos 74 e 75. Um pouco antes da metade da cantiga, o narrador informa que o marido, junto com toda cidade, foi contaminado por um tipo de doença “... en que caeu fóg' assí Déus me valla, lógo salvaj', e ardeu o malvaz” (ALFONSO X, 1961, p. 13).

Abro aqui uma observação. Há estudos que apontam o *fogo de São Marçal*, cujas variações linguísticas são *fogo selvagem*, *fogo de Santo Antônio* ou *Ignis sacer*, como uma doença infecciosa hoje conhecida como ergotismo, produzida por um fungo chamado de *claviceps purpurea*, o caruncho, e que se encontra no centeio em mal estado de conservação. Provavelmente, em épocas de fome, o consumo de pão feito com esse cereal foi frequente (MORENTE PARRA, 2007, p. 34).ⁱ A referência ao verbo arder (“ardeu o malvaz”) pode estar relacionado com o impacto que o ergotismo causava ao enfermo, e que, por isso, produziram-se narrativas relacionando-o, durante o medievo, com o fogo. Queimar ou arder designava a manifestação de vasoconstrição, a gangrena, as inflamações e, também, as convulsões. Durante a Idade Média, “... coñecéronse varios andazos, algúns de especial relevancia: a finais de século x, a poboación de Aquitania padecía unha grave devastación causada polo *feu sacré* ou *mal des ardentes*” (GONZÁLEZ, 2017, p. 30).

Segundo o relato, a população foi contaminada e alguns precisaram se refugiar na igreja, enquanto outros não conseguiam entrar, salientando uma situação de desespero, “E todo-los daquela vila ardína daquel fóg'u e fazían-se levar aa eigreja, u tantos jazían' que non podían i outros entrar” (ALFONSO X, 1961, p. 13). A oitava vinheta buscou representar essa atmosfera em uma composição aflitiva, com pessoas exibindo suas chagas para o altar mariano. No rótulo está escrito: *Como os daquela cidad' ardiam daquel fogo e se faziam levar aa igreja*. Há uma pessoa no centro da imagem sem a mão, enquanto outra está sem o pé, evidenciando um paralelismo com a lepra, que segundo González, a pessoa afetada, “... además de sufrir una terrible enfermedad mutilante, cronicamente mortal, sufría una muerte social caracterizada por el rechazo, la marginación, la pobreza, el pecado y el castigo” (2017, p. 27).

ⁱ As cantigas que mencionam essa enfermidade são: 19, 37, 53, 81, 91, 105, 134 e 289.

O refúgio na igreja não era apenas pela busca da cura milagrosa, pelo perdão dos pecados, mas por conta da repulsa ocasionada pela aparência disforme dos afetados. Mas há também um paradoxo: o sofrimento nos rostos das pessoas mutiladas contrasta com a grandeza, pelo menos em volume do espectro pictórico, da dama que não parece padecer tanto como os demais. Esse seria o início de um processo de santificação da donzela que antes tinha sido injustificada por um casamento arranjado. A imagem seguinte mantém a estrutura narrativa para construção de uma espécie de hagiografia.

Imagem 05: Cantiga 105, vinhetas 9 e 10.

Fonte: As Cantigas de Santa Maria, ms. T-I-1 - E2, Fac-símile, 1979, s/p.

Tanto a vinheta 8 quanto a 9 fazem o espectador lembrar das violências sexuais sofridas pela mulher ao perceber que sua cama está na igreja, o que, no mínimo, parece inusitado. A partir dali, percebe-se que a dona foi chagada no seio esquerdo, ao exibi-lo para o ícone mariano, “Mais ontr’ aquestes aquela cativa a que o marido fora chagar sofreu de fôgo gran coita esquiva, ca a teta déstra lle foi queimar” (ALFONSO X, 1961, p. 13). A experiência corpórea da mulher é demonstrada pelo seio infectado, somatizado e exposto ao público. A doença parece ser uma situação a ser suportada como aceitação do destino e, muitas vezes, nas palavras de Bynum, cultuada como parte de um processo de santificação, necessário e associado à corporeidade feminina (1991, p. 188-189). O rótulo também destaca a ferida no seio: *Como caeu fogo na teta daquela a que o marido fora chagar*. Segue que a cantiga menciona a ferida na mama da dama como parte de um sofrimento redentor. Assim como os demais, ela foi “queimada” de forma desagradável (*esquiva*). Os versos novamente lembram que foi por causa do marido que o flagelo contaminou a cidade e, em especial, a dama.

Nas vinhetas 9 e 10, as pessoas estão no chão aflitas por alguma intervenção milagrosa. Como se trata de um santuário com um altar dedicado à Santa Maria, a Virgem aparece como a redentora cuja missão é restabelecer as relações sociais e refrear a epidemia, curando os afetados. A dama é, então, reclinada em seu leito e aparenta receber uma dádiva Maria, como anotado no rótulo: *Como Santa Maria lh' apareceu e lhi disse que se fosse deitar ant' o seu altar*. O séquito que acompanha Maria ressurge na igreja e auxilia no milagre. Na vinheta 10, há uma saturação na imagem, tumultuada, com muitos personagens, pelo menos 10, além da estátua. Mas se consegue perceber há uma hierarquia. Maria está próxima ao centro do ambiente, entre duas colunas, apontando para o altar. Os anjos estão ao seu lado, também de pé. A dama ainda está em sua cama deitada, enquanto os enfermos estão andrajosos, mutilados e agoniados. Vê-se, portanto, uma hierarquização vertical, entre os que estão erguidos e os que estão sentados.

Percebo que há um complexo processo de santificação da dama em diferentes etapas. Como já mencionado, a manutenção da virgindade e a violência sofrida são uma primeira transição. A somatização da doença e a escolha pela dama que irá mediar os milagres de cura são os passos seguintes. Mas, antes disso, há a negação da mulher, a dúvida em saber por que ela mesma sofre tanto, violentada e depois chagada pela doença: “Porquê me fust' enganar, Santa María, pois en ti fiava? Ca en lugar de me derecho dar, diste-me fogo que tan mal queimava e queima, que o corpo me desfaz” (ALFONSO X, 1961, p. 14). A hesitação da dama é um prenúncio da sua missão de redimir a comunidade do pecado, além de se reconciliar com as orientações sobre a manutenção da virgindade e do sagrado.

Imagem 06: Cantiga 105, vinhetas 11 e 12.

Fonte: As Cantigas de Santa Maria, ms. T-I-1 - E2, Fac-símile, 1979, s/p.

O desfecho do relato coincide com a etapa de martírio da dama, que adormece ante o altar sentindo as dores causadas pela doença, “Assí gemendo e dando carpinnas” (ALFONSO X, 1961, p. 14), após receber a visita de Santa Maria. Porém, agora ela tem uma missão, uma incumbência ordenada pela Virgem, que também anuncia remédios (*meezinnas*, *medicinas*) para curar a moléstia: “E lógo sen tardar ll' apareceu a Sennor das reínnas e começou-a muit' a confortar e disse-ll: éu trago as meezinnas con que são de fógu' e d' alvaraz” (ALFONSO X, 1961, p. 14). Segundo González, o termo *alvaraz* é recorrente nas fontes medievais e “... procede do árabe *al-baras* e remite a un tipo de lepra” (2017, p. 29). A alusão ao texto escrito é claro no rótulo 11, *Como se deitou ant' o altar e dormeceu, e Santa Maria a sãou logo*. Morente Parra, por outro lado, aponta para dificuldade em analisar a cantiga 105 por conta da menção a essa outra doença que não possui representação iconográfica, diferente do *fogo de São Marçal* cuja indicação é evidente, e “... se caracteriza iconograficamente por la presencia de enrojecimiento de zonas corporales y sobre todo de los miembros superiores” (2007, p. 42). Acredito que o fio narrativo está centrado no milagre da cura dos corpos, se preocupa menos em fazer uma genealogia das enfermidades, conforme a própria autora aponta, e poderia ser menção a outras doenças, “... puede hacer referencia a otro tipos de patologías que cursan con estos signos dermatológicos como la tiña o el vitiligo (2007, p. 40). Curioso é que a mulher foi regenerada tanto do *fogo de São Marçal* quanto da ferida feita pelo seu marido, “... e ela sentiu o córpo ben são do fógu' e da ferida do falpaz” (ALFONSO X, 1961, p. 14).

Na última vinheta é que se observa o arco dramático se fechar, ao percebermos que a dama, cuja história acompanhamos desde a infância, adquire a tarefa de promover milagres ao beijar os enfermos, “... e pois t' esptares, sei ben certãa que quantos enfermos fores beijar serán tan sãos com' ùa maçãa daqueste fógo e de séu fumaz” (ALFONSO X, 1961, p. 14). Beijar um leproso é um ato caridoso, de dedicação aos doentes, como lembra Morente Parra “... como acto de caridad; de hecho, besar y cuidar a los leprosos se convirtió en el mayor acto de caridad y penitencia, como así popularizó San Francisco de Asís al besar un leproso” (2007, p. 42). Na última miniatura, percebe-se que várias pessoas se aglomeram para receber o beijo curativo. Há uma clara inversão dos poderes: a mulher que tanto sofreu, agora tem o poder de sanar. O miniaturista dividiu a cena em três partes: a multidão, a dama ao centro ofertando o beijo e o altar à direita, ou seja, uma hierarquia horizontal. No rótulo, há também a descrição adequada ao acontecimento, pois, após levantar-se recuperada da doença, a dama passou a curar os demais, *Como se levantou sãa, e todos aqueles enfermos que beijava sãavam logo*. Todos foram bem cedo para igreja para receber o milagre e a todos que conseguiam

o ósculo era restabelecida a saúde, “Os enfermos lógu' entôn os poséron ant' ela por esta cousa provar; e pois que os beijou saúd' houvéron” (ALFONSO X, 1961, p. 15).

Conclusão

A cantiga 105 abre variadas possibilidades interpretativas e toca, amiúde, em temas relativos a saberes e práticas reconhecidamente vinculadas ao medievo ibérico. Mas irei me concentrar no corpo como objeto histórico e ponto central nas relações de poder, negociações e discursos, em especial, às associações ao monacato, matrimônio e santidade.

Acredito que há algumas referências implícitas à espiritualidade dita beguina, ou pelo menos uma aspiração ao monasticismo, pois quando no início da cantiga, a menina é exortada a permanecer virgem, uma vez que ainda criança tivera uma visão da Santa Maria. A castidade foi um ideal representativo da pureza, tendo a própria Virgem Maria como exemplo de mãe e esposa – de Cristo, claro. Abnegação da riqueza também é um símbolo virtuoso, pois a mulher rejeitou se casar com um homem próspero o qual poderia lhe oferecer conforto e um bom dote. Vale a pena recordar os versos 34 e 35 sobre o candidato de Alvernaz “... hóme que é mui riqu' e muit' honrado e que te quér lógo grand' algo dar” (ALFONSO X, 1961, p. 12). Mesmo diante da oferta, a jovem preferiu a fidelidade à Maria e reafirmou o desejo em se manter casta. Seria o que André Vauchez falou sobre ter uma vida semirreligiosa? (1995, p. 152). Faltam fatos para responder. Há que se destacar que a menina teve uma epifania mística na infância, e a partir dessa experiência religiosa, ela levou a cabo sua “missão” de castidade. Como apontou Álvarez Díaz, outro elemento chama atenção: o uso do véu, como símbolo de pertencimento ao Cristo, como apareceu no verso 54 (*a trager enfaz*) e na vinheta 4, “... del mismo modo que las mujeres casadas llevaban otro que las diferenciaba de las doncellas (2004, p. 151).

Outros pontos em destaque são o matrimônio e a violação do desejo de escolha da menina. Como ferramenta epistemológica, o gênero não é apenas útil aos historiadores que querem refletir sobre as disputas simbólicas, mas revelador quanto à nitidez factual. Desde o século XII, principalmente com o *Decretum* de Graciano, o consentimento entrou em discussão nos círculos eclesiásticos (GIES, 1987, p. 138). Mesmo sabendo que ela não desejava se casar, os pais constituíram um contrato com alguém. Nas *Siete Partidas* de Alfonso X, obra de caráter normativo patrocinada pelo rei Sábio no mesmo período que as CSM, o conceito de *consensus* perpassa a *Quarta Partida*, regulamentando a importância “... del consentimiento de los contrayentes en concordancia con la doctrina de la iglesia assumida por el derecho canónico de las *Decretales*, base fundamental das partidas” (GÁMEZ MONTALVO, 1998, p. 52).

Embora haja a possibilidade de castigo econômico por parte dos pais da noiva porque ela pode ser “desheredar” – perder a herança, desposar –, caso rechaçasse um pretendente promissor, a concordância ainda é basilar. Na Partida IV, 1, 10, fica clara a preocupação com o consenso: “Que los padres non pueden desposar sus hijas non estando ellas delante o non lo outorgando (...) E esto es porque bien assi commo el matrimonio non se puede hazer por uno solo” (ALFONSO X, 1807, p. 9). A negociação ocorre, na cantiga 105, entre os pais da menina e o pretendente, assim, excluiu-se a decisão dela e ignorou-se sua propensão à vida cristã de contrição. A consequência da negação da personagem em não aceitar o marido sexualmente foi a violência sofrida em seu corpo, na vagina, tão grave que nem os médicos de Pisa puderam curá-la.

A reviravolta na situação ocorreu quando a cidade foi castigada pela epidemia de *fogo de São Marçal* e a dona foi escolhida pela Virgem Maria como protagonista do processo de cura. Maria é, no período medieval, uma intercessora, vista como intermediária entre seu próprio filho e a salvação dos cristãos. Nesse caso, há em curso uma forma de santificação em que o corpo é um veículo de martirização, sendo o sofrimento um elemento reconhecidamente distintivo entre aqueles que dizem ter uma experiência mística.

Vale lembrar que a menina não é adjetivada nem nomeada, e desde o início da cantiga o narrador procurou traçar sua trajetória desde a infância quando teve a visão da Virgem até a vida adulta. Assim, ela estava dedicando-se ao trabalho com a terra quando recebeu a visitação “... en un hórto u fora trebellar” (ALFONSO X, 1961, p. 11), simbolizando humildade e diligência, em contraste com o homem que é rico e quer dar a ela um grande dote. Essa ausência de adjetivos relativos à menina contrapõe os associados ao homem. Ele, aliás, é relacionado à maldade e à deslealdade (*malvaz, falpaz*), mas a donzela não tem um tributo diretamente mencionado. Por isso, o corpo e os seus usos ao longo da narrativa constroem atributos positivos da personagem. A menina, inclusive, tem um comportamento errático quando questiono a Maria sobre por que teria sido infectada: “Porquê me fust' enganar, Santa María, pois en ti fiava”?, Ao que percebo, seria uma referência ao episódio bíblico, segundo Mateus, 27:46: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste”? Essa analogia edifica a composição e humaniza a vida de uma mulher inominada.

Seria a cantiga 105 uma hagiografia? Baños Vallejo sublinha que, além dos gêneros literários medievais, como a biografia, a épica, a cavalaria e o *exemplum*, a coleção de milagres também é uma reelaboração de textos hagiográficos de origem latina, já que apresenta diferenças significativas com a vida de santos, é possível traçar paralelos por “... su intención didáctica, por su contenido piadoso, por la intervención divina e causa prodigiosos” (2003, p.

71). Acredito que a ausência de uma biografia não torna o milagre uma hagiografia, *strictu sensu*, mas concorre com esse tipo de gênero pelo processo de transformação da personagem em um agente capaz de curar com seu beijo piedoso.

É no corpo violentado que se estabelece a oposição entre a mulher escolhida por Maria para ser casta e o marido cruel e hediondo. A dama sofre o suplício, é injustiçada pelos pais e depois pelo bispo, é vítima da doença, uma vez que seu seio é chagado. Mas seu corpo é utilizado como instrumento terapêutico, restabelecendo uma forma de regeneração também no corpo social: todos a procuram para curar suas enfermidades. A manifestação da corporeidade é uma forma de discurso, isto é, uma vez que a mulher é encorajada a não ter relações sexuais, seu martírio carnal serviu como redenção e uma forma de santidade típica dos relatos piedosos, como as hagiografias. O marido desaparece da narrativa, já não é mais mencionado. As relações de poder se invertem: “E outro día os que madurgaron e a viron fôrona espertar e como sãara lle preguntaron, e ela ren non lles quiso negar...” (ALFONSO X, 1961, p. 15). As pessoas chegaram ainda de madrugada e a dama não negou a ninguém a cura do *fogo*, como podemos ver na última vinheta, não hesitando em tocar nos enfermos, tanto na boca quanto na mão. A biografia da dama ocorreu por meio da história do seu corpo, da infância, passando pelo martírio e pela vida adulta santificada. A humildade e a devoção se transformaram, finalmente, em piedade.

Referências bibliográficas

ALFONSO X O SÁBIO. *Las Siete Partidas – cotejadas con varios códices antiguos*. Volume 3. Madrid: Real Academia de la Historia, 1807.

ALFONSO X, O SÁBIO. *As Cantigas de Santa Maria - Códice Rico de El Escorial T-I-1 - E2*. Madrid: Edilán, 1979.

ALFONSO X, O SÁBIO. *As Cantigas de Santa Maria - Códice Rico de El Escorial T-I-1 - E2*. Coordenação de Laura Fernández Fernández e Juan Carlos Ruiz Souza. Madrid: Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 2011.

ALFONSO X, O SÁBIO. *As Cantigas de Santa Maria - Códice Rico de El Escorial T-I-1 - E2*. Versão de José Filgueira Valverde. Madrid: Castalia, 1985.

ALFONSO X, O SÁBIO. *As Cantigas de Santa Maria*. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1961.

ÁLVAREZ DÍAZ, Cristina. Espiritualidad y monacato femenino en las Cantigas de Santa María. In: *La clausura femenina en España*. vol. 1. Madrid: El Escorial, 2004 *Atas....* Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2004. p. 158-160.

- CAMILLE, Michael. *Image on the Edge – the margins of medieval arts*. Londres: Reaktion Book, 2012.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando. *Las Vidas de Santos en la Literatura Medieval Española*. Madri: Laberinto, 2003.
- BYNUM, Caroline Walker. *Fragmentation and redemption - essays on gender and the human body in Medieval religion*. New York: Zone Books, 1991.
- COINCI, Gautier de. *Les Milacres de Nostre Dame – BNF, ms. Fr. 986*. Paris: Books on Demand, 2020.
- GÁMEZ MONTALVO, Maria Francisca. *Régimen Jurídico de la Mujer en la Família Castellana Medieval*. Granada: Comares, 1998.
- GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge – signification et symbolique*. Paris: Le Léopard d'Ord, 1982.
- GIES, Frances & Joseph. *Marriage and the Family in the Middle Ages*. Nova York: Harper and Row, 1987.
- GONZÁLEZ, Déborah. O léxico da enfermidade nas Cantigas de Santa Maria. *Estudis Romànics – Institut d'Estudis Catalans*, vol. 39, 2017, p. 23-42.
- MORENTE PARRA, Maribel. *Imagen y cultura de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media*. Madrid: UCM - Facultad de Geografía e Historia, 2016. Tese de doutorado.
- MORENTE PARRA, Maribel. La imagen de la lepra en las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio. *Anales de Historia del Arte*, n.º 17, 2007, p. 25-45.
- LORENZO, Ramón. *Sobre cronologia do vocabulário galego-português*. Vigo: Galaxia, 1968.
- RODRÍGUEZ ALEMÁN, María del Mar. Una aproximación al código rico de las Cantigas de Santa María del monasterio del Escorial - miniatura, poema y glosa. *Revista de Poética Medieval*, Madrid, n.º 11, p. 53-92, 2003.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero - uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n.º 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- WILSON, Evelyn Faye (ed). *The Stella Maris of John of Garland*. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1946.

Recebido em: 20/11/2020
Aprovado em: 20/02/2021
Publicado em: 07/05 2021

Notas

* Professor de História Doutor em História Comparada pelo PPGHC - UFRJ Colaborador do Programa de Estudos Medievais (PEM - UFRJ) Lattes <http://lattes.cnpq.br/0568162982724967>. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4001-8080>

ⁱ As outras fontes medievais desse relato são: *Mariale 1*, *Paris Bibliothèque Nationale*, ms. 14463; *Paris Bibliothèque Nationale*, ms. 12593; ms. Paris 17491; *Mariale Magnum*, *Paris Bibliothèque Nationale*, ms. Lat. 3177; BL *Mariale 3*, London, Additional, ms. 35112.

ⁱⁱ Alvernaz, de Auvergne, região do centro-sul da França (METTMANN, 1972, p. 17).