

AS REPRESENTAÇÕES DO DIABO E DO MONSTRUOSO NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA DE D. ALFONSO X, O SÁBIO

THE REPRESENTATIONS OF THE DEVIL AND THE MONSTROUS IN THE CANTIGAS DE SANTA MARIA OF D. ALFONSO X, THE SAGE

Alex Rogério Silva*

RESUMO

Na Idade Média, os monstros e demônios ocuparam um lugar de destaque no imaginário social europeu, representando o diferente, o grotesco e, muitas vezes, o maligno. Muitos testemunhos atestavam a sua existência no plano real, como personagens de carne e osso, relatando características físicas, psíquicas e até morais. Esses testemunhos chegaram até nós por meio de documentos das mais diversas tipologias. Atualmente, observamos tais personagens como fruto de um período no qual a sociedade era movida por uma estrutura social que abarcava os monstros e demônios. O conceito de monstro, bem como de demônio, é bem amplo, sofrendo alterações a depender de cada época e localidade. Diante do exposto, com base no conceito de representações de Roger Chartier, o objetivo deste trabalho é fazer uma análise de imagens e discursos sobre o diabo e sobre o que os homens e mulheres da Idade Média Ibérica consideravam como monstruoso, a partir da imagem dos judeus. Como fonte serão utilizadas duas Cantigas de Santa Maria, atribuídas a D. Alfonso X, o Sábio, Rei de Castela e Leão. Serão analisadas duas cantigas: a CSM n. 47, como exemplo da representação do diabo na literatura e, conseqüentemente, no imaginário medieval, e a CSM n. 4, que assimila o personagem judeu à ideia de monstros, devido às suas ações e diferenças no tocante à religiosidade.

PALAVRAS-CHAVE: Representações. Diabo. Monstros. Judeus. Cantigas de Santa Maria.

ABSTRACT

In the Middle Ages, monsters and demons held a prominent place in the European social imagination, representing the different, the grotesque and, often, the evil. Many testimonies attested to their existence in the realm of reality, as characters of flesh and blood, reporting physical, psychic and even moral characteristics. These testimonies came to us through documents of the most diverse types. Currently, we see such characters as the result of a period in which society was moved by a social structure that encompassed monsters and demons. The concept of monster, as well as devil, is very broad, undergoing changes which depend on time and location. Given the above, based on the concept of representations by Roger Chartier, the aim of this work is to analyze images and discourses about the devil and what men and women of the Iberian Middle Ages considered to be monstrous, based on the image of Jews. Two of the Cantigas de Santa Maria, attributed to Alfonso X, the Wise, King of Castile and León, were used as source and will be analyzed: the CSM n. 47, as an example of the representation of the devil in literature and, consequently, in medieval imagination, and CSM n. 4, which assimilates the Jewish character to the idea of monster, due to their actions and differences regarding religiosity.

KEYWORDS: Representations. The devil. Monsters. Jews. Cantigas de Santa Maria.

* Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP-Franca). Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: alex465@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Na Idade Média, os monstros e demônios ocuparam um lugar de destaque no imaginário social europeu, representando o diferente, o grotesco e, muitas vezes, o maligno. Muitos testemunhos atestavam a existência desses monstros no plano real, como personagens de carne e osso, referindo-se a características físicas, psíquicas e até morais. Esses relatos chegaram até nós através de documentos das mais diversas tipologias.

Atualmente, observamos tais personagens como fruto de um período no qual a sociedade era movida por uma estrutura que contemplava a existência de tais imagens. As representações dos demônios, como do inferno, foram construídas pela Igreja Cristã, com o intuito de manter o controle sobre as condutas sociais, determinando os atos que fariam o homem a ir para tal ou qual local após a morte e explicitando o que ocorreria àqueles que fossem para o inferno (COSTA, 2011, p. 1-13).

Os monstros são socialmente considerados diferentes devido, geralmente, à forma física, que os afasta do que era tido por perfeito ou natural. Mas pode-se também definir, em um determinado espaço e tempo, a condição de monstros a partir de diferenças culturais, religiosas e sociais, situação que Jeffrey Jerome Cohen considera como um fator importante para a ocorrência de deslocamentos ou extermínios (COHEN, 2000, p. 33). De todo modo, o conceito de monstro, bem como de demônio, é bem amplo e variável, de acordo com cada época e localidade.

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise acerca da representação do diabo e do que os homens e mulheres da Idade Média Ibérica consideravam por monstruoso, neste último caso a partir da imagem de um judeu, tomando como fonte a literatura do período. Mais especificamente, serão analisadas duas Cantigas de Santa Maria (CSM), atribuídas a D. Alfonso X, o Sábio, Rei de Castela e Leão. Serão analisadas a CSM n. 47, exemplo de representação do diabo na literatura e, conseqüentemente, no imaginário medieval, e a CSM n. 4, na qual ocorre a associação entre a imagem de judeus aos monstros, devido às suas ações e diferenças com relação à religiosidade.

MONSTROS E DEMÔNIOS NA IDADE MÉDIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O imaginário acerca dos monstros e demônios, independentemente do período histórico, sempre envolveu múltiplas perspectivas sobre como vislumbrar tais personagens, bem como as relações sociais e de poder nas quais eles estavam inseridos. Em cada período é dado um significado a estes seres que, ora separados, ora associados, representavam um corpo cultural conciso (COHEN, 2000, p. 26). Teceremos algumas considerações acerca dos monstros e demônios na Idade Média, de maneira a perceber como o homem medieval imaginava tais figuras.

A noção de monstruosidade na Idade Média

Los monstruos son cosas que aparecen fuera del curso de la Naturaleza (y que, en la mayoría de los casos, constituyen signos de alguna desgracia que há de ocurrir), como una criatura que nace con un solo brazo, otra que tenga dos cabeças y otros membros al margen de lo ordinário (PARÉ, 1987, p. 21).

Com base no excerto acima, de um texto de Ambroise Paré (século XVI), podemos ter uma ideia de “monstro” como tudo aquilo que foge da norma preestabelecida da natureza corporal. Ou, como propõe Kappler, o conceito de monstro refere-se a tudo o que é diferente na forma corpórea dos seres, segundo postulado do senso comum.

Paré enumera as causas para a existência dos monstros:

La primera es la gloria de Dios. La segunda, su cólera. Tercera, la cantidad excesiva de semen. Cuarta, su cantidad insuficiente. Quinta, la imaginación. Sexta, la estrechez o reducido tamaño de la matriz. Séptima, el modo inadecuado de sentarse de la madre, que, al hallarse encinta, há permanecido demasiado tiempo sentada con los muslos cruzados u oprimidos contra el vientre. Octava, por caída, o golpes asestados contra el vientre de la madre, hallándose ésta esperando un niño. Novena, debido a enfermedades hereditárias o accidentales. Décima, por podredumbre o corrupción del semen, Undécima, por confusión o mezcla de semen. Duodécima, debido a engaño de los malvados mendigos intinerantes. Y decimotercera, por los demônios o diablos (PARÉ, 1987, p. 22).

Todas essas justificativas para a existência dos monstros partem da ideia da “deformação” de um determinado ser que, em tese, deveria nascer naturalmente, sem nenhum tipo de anomalia. Neste sentido, um monstro pode ser considerado como uma manifestação da desordem no espaço e, portanto, um ser imperfeito por natureza (KAPPLER, 1994, p. 308-309).

Contudo, os monstros e, conseqüentemente, seus corpos são construtos sociais que revelam os pontos mais intrínsecos da natureza e da essência humana; ao mesmo tempo, estão ligados às relações sociais e históricas de uma dada comunidade, circunscrita em um determinado espaço físico e tempo. Lidar com o culturalmente diferente também pode criar aberrações que geram conseqüências, que podem tomar proporções caóticas. A título de exemplo, salienta Cohen (2000, p. 34):

Na Idade Média, os judeus foram acusados de crimes que iam desde trazer a pessoa até sangrar as crianças cristãs para fazer as comidas do *Pessach*. Os nazistas alemães simplesmente levaram essas antigas tradições de ódio ao extremo, inventando uma solução final que diferia das perseguições anteriores apenas por sua eficiência tecnológica. Nesse sentido, as diferenças política, religiosa e ideológica são catalisadoras para a representação monstruosa no nível micro na exata medida em que a alteridade cultural o é no nível macro.

Diante do exposto, temos que os monstros nascem de um conceito de deformação física, biológica, diferenciando-se do naturalmente perfeito, mas as relações sociais e conflitos entre comunidades e culturas podem vir gerar imagens que servem para estigmatizar e buscar a destruição do outro. Nesse aspecto, os monstros são uma construção social para uma determinada situação a ser solucionada e inserem-se em um contexto de busca de uniformidade cultural, ideológica, religiosa etc (COHEN, 2000, p. 33).

Os demônios no medievo

As figuras do diabo e dos demônios, na Idade Média, estão associados à entidade que tentou Adão e Eva no paraíso celeste, fazendo com que eles cometessem o chamado “pecado original”. Essa entidade é o ser que tenta, ao máximo, os cristãos, agindo de todas as formas possíveis para que caiam em desvios que irão levá-los para o inferno – o que demonstra tratar-se de uma figura astuta e com o objetivo definido de desencaminhar as almas, de modo a obter o maior número de almas possível. Nesse sentido, essa figura se configura como um inimigo de todo cristão, claro que em uma mentalidade calcada na doutrinação cristã, como na Idade Média (ou até aos dias atuais), na qual encontra-se exposto o lugar do diabo e do inferno. As representações do demônio são muito discretas na arte cristã primitiva, durante o primeiro milênio cristão, não sendo levada tão a sério a imagem deste personagem, tido pelo livro do Apocalipse como o “príncipe desse mundo” (DELUMEAU, 2018, p. 411). Todavia, ao longo do medievo, ele ganhou notoriedade.

Com relação à forma física dos demônios na Idade Média, explica Jérôme Baschet (2002, p. 322):

Os relatos medievais estão cheios de manifestações do Diabo em forma animal (serpente, dragão, mosca, vespa, pássaro negro, gato...). No extremo oposto, o Tentador pode usurpar uma aparência totalmente humana, em particular a de uma mulher sedutora ou de um belo jovem, inclusive a de um santo. Nada é impossível para o Diabo, nem mesmo tomar os traços do arcanjo Gabriel, da Virgem ou de Cristo. Entre estes dois extremos, situa-se a imagem dominante do Diabo, aquela que melhor revela a sua natureza. Nas aparições relatadas pelos monges, como Raul Glaber (1048) ou Guiberto de Nogent (1115), o Diabo assume aparência humana, mas inquietante: é pequeno e feio, macilento e corcunda, vestido de modo sórdido, às vezes “negro como um etíope”.

Devemos levar em consideração que tais imagens são elementos formadores de uma imagem “folclórica” do Diabo, que tem origem nas reformulações dos povos germânicos, celtas, mediterrânicos, eslavos, escandinavos. Em contato com a religião cristã, esses povos adaptaram a imagem de Satã, em relação com as suas vivências cotidianas e experiências vividas; ou seja, a imagem do diabo nasce de elementos “nascidos de práticas e de tradições tornadas inconscientes, em contraste com uma religião popular cristã mais coerente, mais deliberada, mais consciente” (MINOIS, 2003, p. 49).

No século XI, a imagem do demônio recebeu uma iconografia específica diante da chamada “primeira explosão diabólica” (DELUMEAU, 1990, p. 239) e assumiu um lugar decisivo no imaginário social até o final da Idade Média (e por que não dizer até os dias atuais?).

Explica Baschet (2002, p. 322):

Seu corpo conserva uma silhueta antropomórfica, mas essa forma feita por Deus “à sua imagem” é pervertida, tornada monstruosa pela deformidade e pelo acréscimo de características animais (goela, presas, chifres, orelhas pontudas, asas de morcego, e a partir do século XIII, cauda, corpo peludo e garras de ave).

Utilizando-se dessa imagem sobre-humana do diabo, já incutida no imaginário social, a Igreja difundiu, por meio de escritores e eclesiásticos, uma propaganda demoníaca, ligando o diabo ao maligno e à perdição, na busca pelo controle das consciências da população.

A insistência, por parte da Igreja, em associar o demônio ao inferno aumentaria, chegando ao seu ápice no século XIV, ocasião da invasão demoníaca, que vigoraria até o século XVII, fenômeno que Alain Boureau (2016) trouxe à luz em seu estudo sobre os anos 1280 a 1330, séculos nos quais a Igreja colocou-se a refletir sobre a demonologia. Nessa mesma perspectiva, Robert Muchembled salienta:

A invenção do Diabo e do Inferno com base em um modelo radicalmente original não é simplesmente um fenômeno religioso de grande importância. Ela marca o nascimento de uma concepção unificadora, compartilhada pelo papado e pelos grandes reinos, mesmo quando estes poderes dão provas de uma forte concorrência entre si, visando, cada um, a monopolizar os benefícios em provento próprio [...] A figura do diabo adquiriu, de fato, importância crescente a partir do século XIII. Mas as ideias não têm maior força se não seguem a evolução das sociedades. Lúcifer cresce no momento mesmo em que a Europa procura maior coerência religiosa e inventa novos sistemas políticos, preludiando o movimento que vai projetá-la para fora de si, na conquista do mundo, no século XV (MUCHEMBLED, 2001, p. 18- 31).

Com fundamento em Muchembled, percebemos que a Igreja e os Estados, ao incutirem nas populações o medo do demônio, bem como uma imagem negativa do inferno, buscavam um controle da sociedade e a vigilância das consciências, colocando todos aqueles que desviavam das normas preestabelecidas em situação de medo, com a certeza de que iriam para o inferno e que sofreriam por toda a eternidade, devido aos seus atos. Ao disseminar tais ideias, a Igreja buscava a obediência religiosa, consolidando a ordem social e fazendo uso de uma moral rigorosa.

Em síntese, sobre a relação entre monstros e demônios, no final da Idade Média, argumenta Claude Kappler (1994, p. 359):

As noções de monstruoso e demoníaco estão tão estreitamente ligadas no fim da Idade Média que, para representar as forças do Mal, não é mais indispensável passar por formas monstruosas. A interpenetração das duas noções é progressiva no tempo e apresenta variantes numa mesma época. É mais completa no século XV do que nos anteriores, mas a Idade Média continua promovendo a coexistência de representações diversas em que a dosagem dos dois elementos nunca é a mesma. É preciso admitir que, se o século XV produziu tantos monstros extravagantes e luxuriantes, foi porque nisso encontrava mais *prazer* do que o necessário!

CANTIGAS DE SANTA MARIA: UM “MONUMENTO” DA CULTURA E DO IMAGINÁRIO MEDIEVAL

Conforme exposto anteriormente, diversas imagens acerca do monstruoso e do demônio foram criadas de maneira a expressar o imaginário social de um dado período histórico e em certa localidade. Mas que obras chegaram até a contemporaneidade e que relatam tais representações? Com relação à Idade Média, explica Claude Kappler (1994, p. 300-201):

O *corpus* é enorme: engloba obras de cosmografia, tratados didáticos, como os de Solino ou Isidoro; tratados de história natural, como o famoso *Physiologus* que ensinou

inúmeras versões e revivências do século II ao XV, em grande número de línguas (entre as quais armênio, árabe e etíope...); “Súmulas” enciclopédicas como as de Alberto Magno, Vicente de Beauvais, Tomás de Cantimpré (ou de Brabante), Robert Bacon, Bartholomeus Anglicus; “Sumulas” teológicas, como a de Tomás de Aquino, ou poéticas e filosóficas, como a de Dante; Crônicas; textos literários...

À face do exposto, para a realização da análise acerca das representações do diabo e do monstruoso, limitamos nosso *corpus* à obra poética medieval intitulada *Cantigas de Santa Maria*, de D. Alfonso X, o Sábio, rei de Castela e Leão. As *Cantigas de Santa Maria* são tidas por muitos especialistas como a obra mais conhecida do rei Sábio.¹

A função social da obra poética é descrever as intervenções de Santa Maria diante dos atos pecaminosos dos homens. Por meio destas narrativas, além da intervenção mariana, são apresentados modelos moralizantes de conduta, apontando a opção pelo caminho cristão como o caminho do bem e para a salvação da alma.

As cantigas foram compostas no *scriptorium*² do rei de Castela e Leão, aproximadamente entre os anos de 1270 e 1282, e compõem um importantíssimo conjunto de documentos que marcam, de maneira monumental, a história e a cultura Ibérica na Idade Média. As composições são acompanhadas de iluminuras e notações musicais, sendo reconhecidas, atualmente, como uma das obras mais ricas de toda a Idade Média – o que justifica que tenha sido denominada de “a Bíblia estética do século XIII”.³ Segundo o musicólogo catalão Higinio Anglés, as *Cantigas de Santa Maria* são “o repertório musical mais importante da Europa no que se refere à lírica medieval” (ANGLÉS, 1958).⁴

O *corpus* das *Cantigas de Santa Maria* compreende quatro manuscritos de extensão desigual, escritos em galego-português, totalizando 427 cantigas, mas que, descontadas sete repetições, reduzem-se a 420 composições, nas quais é utilizado o *zéjel* como ponto de partida versificatório para o exercício poético.⁵

¹ As obras desenvolvidas na corte de Alfonso X foram classificadas por Silveira em quatro grupos: as legislativas: *Especulo* (1254, 1255, depois de 1276), *Fuero Real* (1255), *Siete Partidas* (1276), *Setenário*; as históricas: *Primeira Crónica General de España*, *General Estoria*; as traduções: *Picatrix* ou *Gayatal-hakim*, *Lapidário*, *Libros de Astromagia*, *Liber Razielis* (cabala), *Libro de los secretos de la naturaliza*, *Libro de las formas y de las imágenes*, *Tetrabiblos* ou *Liber Quadrupartitum* (Ptolomeu), *Cánones de Al-Battani*, *Libro Conplido de los indizios de las estrelas*, *Los quatro libros de la octava esfera y de sus cuarenta y ocho figuras con sus estrelas*, *Libro de La alcora o seael globo celeste* (construção de astrolábio); *Libros del saber de astronomia*, *Tablas astronómicas*, *Libro de las Cruces*; e as literárias: *Cantigas de Escárnio*, *Cantigas de Amor*, *Cantigas de Santa Maria* (SILVEIRA, 2013, p. 129).

² De acordo com a Profa. Ângela Vaz Leão, o *scriptorium* era um “enorme escritório onde [o Rei Sábio] abrigava, sob o seu mecenato, poetas de todo ocidente românico, especialmente da Provença. Mas não só poetas; também desenhistas, miniaturistas, músicos e tradutores várias origens, sem falar dos mestres em todas as artes liberais e, também, dos sábios de coisas do oriente. Esse conjunto extraordinário de colaboradores do rei Afonso X, formados em três culturas diferentes – a muçulmana, a judaica e a cristã – passou à História com o nome de Escola de Tradutores de Toledo” (LEÃO, 1997, p. 28-29).

³ O termo foi criado por Marcelino Méndez y Pelayo, no artigo “Las Cantigas Del Rey Sábio”, publicado na revista *La Ilustracion Española y Americana*, n. 39, em 1895, e reimpresso no livro *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literatura*, v. 1, publicado pela editora CSIC de Madrid, no ano de 1941.

⁴ Para esta investigação, faremos uso da edição crítica de Walter Mettmann, publicada pela Universidade de Coimbra entre 1959 e 1972, organizada em quatro volumes, três com os referidos textos e o quarto de glossário.

⁵ O *zéjel*, um tipo de composição poética medieval de origem moçárabe, ou hispano-muçulmana, teria sido criado por Muçáddam ben Muáfa, el Cabri, um poeta andaluz, natural de Cabra, região de Córdoba, entre o final do século IX e o início do século X. Compõe-se o *zéjel*, na sua forma canônica, dos seguintes elementos: a) um refrão ou estribilho que, na maioria dos casos, é um dístico monorrímo e que, como é típico do refrão, se repete após cada estrofe; b) um número variável de quadras, cujos

Dois desses manuscritos estão atualmente guardados na Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo de El Escorial, Espanha; um deles, embora seja proveniente de Toledo, encontra-se na Biblioteca Nacional de Madrid, também na Espanha; e o último está localizado na Biblioteca Nacional de Florença, na Itália.

O projeto das Cantigas de Santa Maria é, de acordo com Manuel González Jiménez (2004, p. 437),

[...] el resultado de uma compleja elaboración. Se admite que la obra se concibió inicialmente como un conjunto de 100 cantigas. A esta primeira colección se añadieron otras 100 cantigas más, y se decidió entonces insertarlas em um códice ricamente miniado. Posteriormente, el número de cantigas se dobló, resultando al final unas 420.

A maior parte das cantigas constitui-se de narrativas, embora sem excluir o viés lírico, dos milagres da Virgem. Outra parte é composta exclusivamente por composições de louvor a Santa Maria. Em traços gerais, as “cantigas de miragre” (cantigas de milagre) são composições que narram intervenções milagrosas da Virgem em favor dos seus devotos ou dos pecadores que a Ela recorriam, e as “cantigas de loor” (cantigas de louvor) são verdadeiros hinos de louvor à Santa Maria, nos quais há a exaltação das virtudes e beleza da Virgem. Sobre as cantigas de milagre e de louvor, Ângela Vaz Leão explica:

O milagre é um acontecimento maravilhoso, com toques de fantástico, que se realiza em benefício de alguém, levando o seu beneficiário muitas vezes a conversão religiosa. Do ponto de vista literário, o milagre pode definir-se dentro dos gêneros medievais como uma narrativa curta, em que uma situação de crise se resolve pela intervenção de um santo, em favor de um beneficiário que, após receber a graça, faz muitas vezes o seu agradecimento num santuário dedicado àquele santo. O narrador costuma ser o próprio beneficiário, que faz o relato na primeira pessoa, como nas cantigas em que D. Afonso refere e agradece as curas de suas enfermidades; mas também pode ser uma testemunha do fato miraculoso, ou, ainda, um conhecedor que dele teve notícia por leitura ou por ouvir dizer (LEÃO, 2007, p. 24-25).

As cantigas de loor, que constituem a parte essencialmente lírica da coletânea. Algumas vezes em discurso direto, mostram sempre o Rei-trovador diante da Virgem Maria, exaltando-lhe as qualidades ou oferecendo-lhe a sua devoção, da mesma forma que, nas iluminuras respectivas, a figura do monarca é presença constante, na mesma postura humilde (LEÃO, 2007, p. 28).

As cantigas de milagre predominam sobre as de louvor, numa proporção de nove para um; isto é, a cada grupo de nove cantigas de milagre, segue-se uma cantiga de louvor, numerada com uma dezena inteira. Ao final da obra, aparecem também algumas cantigas de festas do calendário cristão e de episódios da vida de Santa Maria ou de seu Filho. A estruturação das cantigas obedece, pois, a um ritmo regular: as cantigas de louvor ocupam sempre as dezenas, enquanto as de milagre têm números

três primeiros versos rimam entre si, mudando as rimas de estrofe para estrofe, e cujo quarto verso repete a rima do refrão (LEÃO, 2011, p. 27-28).

terminados pelas unidades de um a nove. Comparativamente, este sistema aproxima-se da estrutura do rosário (MONGELLI, 2009, p. 282).

Sabe-se, hoje, que tal obra é uma compilação de fontes orais e escritas, incluindo-se experiências testemunhadas e vividas pelo próprio rei (LEÃO, 2016). Sabe-se, também, que algumas das narrativas já apareceram em outros cancioneiros. Entre eles, são conhecidos: *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonçalo de Berceo⁶, e *Les Miracles de Nostre Dame*, de Gautier de Coincy.⁷ Por esse motivo, torna-se difícil afirmar com segurança a autoria de cada cantiga, embora alguns estudiosos afirmem ser possível descobrir, através de uma análise estilística, quais foram as cantigas elaboradas pelo próprio rei e quais foram elaboradas por membros do *scriptorium* régio alfonsino.

As *Cantigas de Santa Maria* são tidas como “monumento” do período medieval ibérico e representam o imaginário do homem do século XIII com relação à vida social e privada, aos medos, aos anseios, à religiosidade, ao cotidiano, aos conflitos. Elas são uma fonte riquíssima para compreendermos o passado. Nesse sentido, realizaremos, em duas cantigas, uma análise acerca da representação do diabo e do que os homens e mulheres da Idade Média Ibérica consideravam como monstruoso, partindo da imagem dos judeus nelas representados.

A REPRESENTAÇÃO DOS MONSTROS E DEMÔNIOS NAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

Com base na Teoria das Representações, de Roger Chartier⁸ e nas considerações acerca do imaginário sobre os monstros e demônios na Idade Média, especialmente nas *Cantigas de Santa Maria*, realizaremos a análise de duas cantigas: a CSM n. 47, que apresenta uma representação do diabo na literatura medieval, e a CSM n.º 4, a qual imprime uma imagem de judeus como monstros, devido às suas ações e diferenças no tocante à religiosidade.

Reproduzimos, a seguir, a cantiga n. 47 na íntegra e sua respectiva iluminura; a partir dela, realizaremos as análises, de maneira a demonstrar como o diabo foi nela representado:

Cantiga n. 47 - Virgen Santa Maria guarda-nos, se te praz

Esta é como Santa Maria guardou o monge, que o demo quis espantar por lo fazer perder.

⁶ Gonçalo de Berceo viveu entre o século XII e o XIII (ignora-se a data exata de seu nascimento e de sua morte) e foi clérigo, provavelmente do Mosteiro de San Millán, na região da Rioja, norte de Castela. Escreveu 25 poemas de milagres em castelhano arcaico, precedidos de uma introdução e reunidos na obra *Milagros de Nuestra Señora* (LEÃO, 2007, p. 36)

⁷ Gautier de Coincy viveu de 1177 a 1236 e foi prior da antiga Abadia de Saint-Médard, em Vic-sur-Aisme, burgo de Soissons, no nordeste da França. Compôs 60 poemas narrativos em francês antigo, reunidos sob o título de *Les Miracles de Nostre Dame* (LEÃO, 2007, p. 36)

⁸ O conceito de Representação em Roger Chartier se constitui em “uma proposta de investigação de como as práticas sociais são efetivadas e como as representações são construídas, buscando perceber as representações como construções que os grupos fazem sobre suas práticas. Sendo que essas práticas não são possíveis de serem percebidas em sua integridade plena, elas somente existem enquanto representações” (CHARTIER, 1990, p.1 3-28). Para este historiador, as representações dizem respeito ao modo como, em diferentes tempos e lugares, a realidade social é construída por meio de classificações, divisões e delimitações. Tais figuras dotam o presente de sentido, pois são historicamente construídas e determinadas pelas relações de poder e pelos conflitos de interesses de grupos sociais que, por meio dos discursos dão a ver e pensar o real. Nesse sentido, para o autor, “algumas obras literárias moldaram, mais poderosamente que os historiadores, as representações coletivas do passado” (CHARTIER, 2009, p. 25).

Virgen Santa Maria,
guarda-nos, se te praz,
da gran sabedoría
que eno demo jaz.

Ca ele noit' e dia | punna de nos meter
per que façamos érro, | porque a Deus perder
ajamo-,lo teu Fillo, | que quis por nos sofrer
na cruz paxon e morte, | que ouvessemos paz.

Virgen Santa Maria...

E desto, meus amigos, | vos quer' ora contar
un miragre fremoso, | de que fix meu cantar,
como Santa María | foi un monge guardar
da tentaçon do démo, | a que do ben despraz.

Virgen Santa Maria...

Este mong' ordynnado | era, segund' oý,
muit', e mui ben sa orden | tíinna, com' aprendi;
mas o demo arteiro | o contorvou assy
que o fez na adega | beber do vy' assaz.

Virgen Santa Maria...

Pero beved' estava muit', o monge quis s' ir
dereit' aa eigreja; | mas o dem' a sair
en figura de touro | o foi, polo ferir
con seus cornos merjudos, | ben como touro faz.

Virgen Santa Maria...

Quand' esto viu o monge, | feramen s' espantou
e a Santa Maria | mui de rrijo chamou,
que ll' apareceu logu' e | o tour' ameaçou,
dizendo: «Vai ta via, | muit' es de mal solaz.»

Virgen Santa Maria...

Pois en figura d' ome | pareceu-ll' outra vez,
longu' e magr' e veloso | e negro come pez;
mas acorreu-lle logo | a Virgen de bon prez,
dizendo: «Fuge, mao, | mui peor que rapaz.»

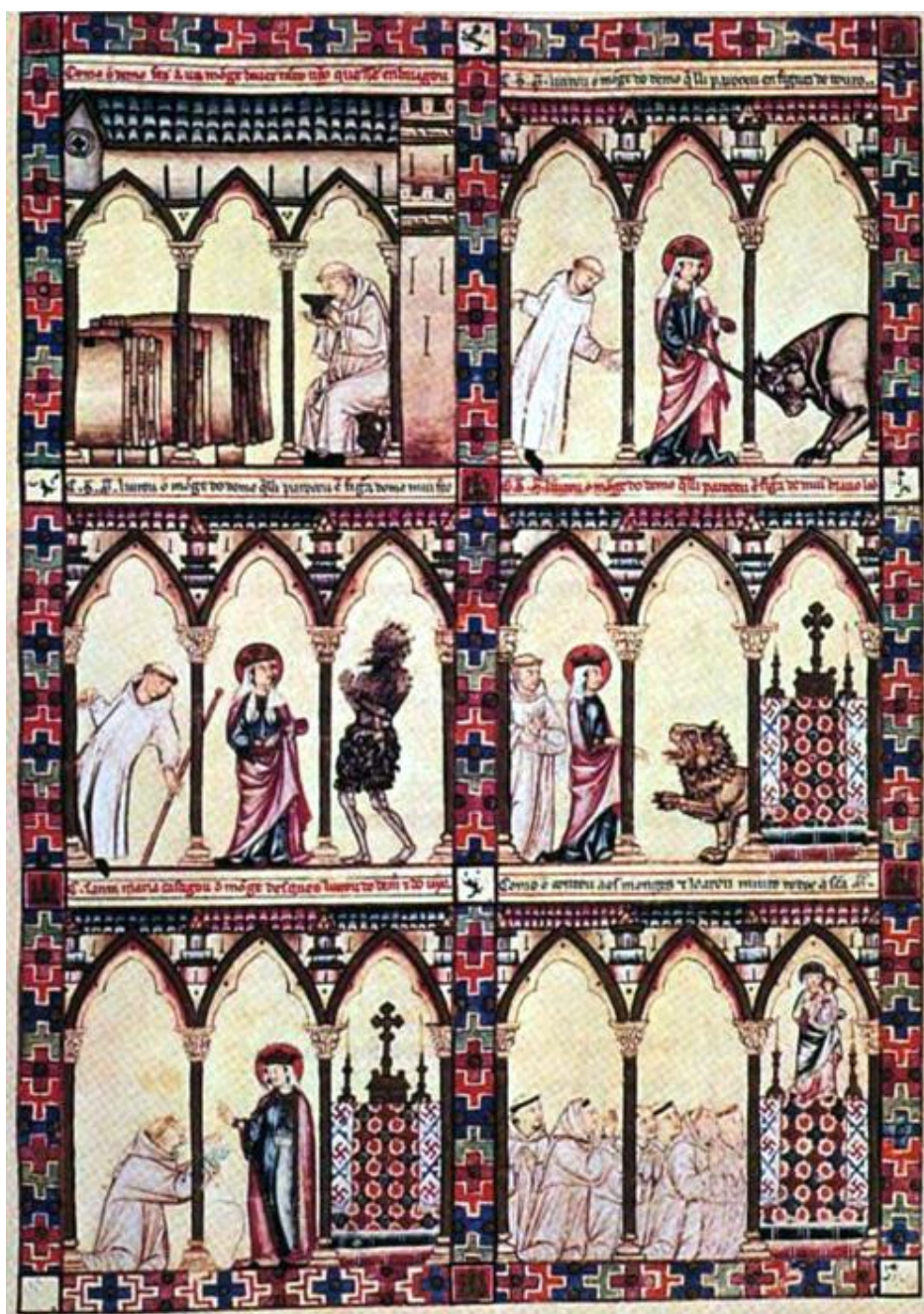
Virgen Santa Maria...

Pois entrou na eigreja, | ar pareceu-ll' entôn
o demo en figura | de mui bravo leon;
mas a Virgen mui santa | deu-lle con un baston,
dizendo: «Tol-t', astroso, | e logo te desfaz.»

Virgen Santa Maria...

Pois que Santa Maria | o seu monj' acorreu,
como vos ei ja dito, | e ll'o medo tolleu
do demo e do vinno, | con que era sandeu,
disse-ll': «Oy mais te guarda | e non sejas malvaz.»

Virgen Santa Maria...

Figura 1 – Iluminura da *Cantiga de Santa Maria* n. 47

Fonte: LEÃO, 2007.

A cantiga relata a lenda de um monge que, em um momento desmedido, sucumbiu ao pecado da gula e bebeu uma grande quantidade de vinho. Com a consumação do pecado, o demônio lhe apareceu e tentou de todas as formas possíveis, inclusive atacando-o, na tentativa de levá-lo consigo para o inferno. Entretanto, Santa Maria intercedeu pelo monge, protegendo-o das artimanhas do maligno.

No relato, o diabo transformou-se, diversas vezes, nas mais variadas formas físicas para atingir sua vítima. Nesse caso em especial, o demônio, para tentar levar o monge, tomou a forma física de um touro,

com grandes chifres, disposto a atacá-lo para que saísse da Igreja onde estava; mas eis que o monge clamou pela intervenção de Santa Maria, que o protegeu do ataque. Em seguida, para novamente tentar o monge, o demônio reapareceu em figura “humana”, cujas características físicas são assinaladas: “Pois en figura d'ome |pareceu-ll' outra vez, |longu' e magr' e veloso |e negro come pez” (ALFONSO X, 1959, p. 138). Mas Santa Maria ficou entre os dois personagens, evitando um possível conflito. Não se dando por satisfeito, o diabo ainda se transformou na figura de um “mui bravo leôn” que, ao tentar atacar o monge, recebeu uma pancada de Santa Maria com um bastão e, com isso, desistiu de levar o monge consigo.

Com a desistência por parte do demônio, o clérigo ficou muito agradecido pela graça obtida de Santa Maria e dela recebeu uma recomendação para que não fizesse mais ações reprováveis. O homem contou aos demais monges de sua ordem o ocorrido e todos louvaram a imagem da Virgem pelo milagre realizado.

Esta cantiga é uma das 116 nas quais a figura do demônio é evidenciada nas *Cantigas de Santa Maria*. Ela apresenta uma imagem do demônio enquanto ser que tenta, ao máximo, os cristãos para levá-los para o inferno, agindo de todas as formas possíveis, o que demonstra ser uma figura astuta e com o objetivo certo de desencaminhar as almas, de modo a obter o maior número de almas possível. Nesse sentido, ele se configura como um inimigo de todo cristão.

Com relação às características, percebemos que o demônio recebe atributos apresentados como negativos. A principal dessas características trata-se da cor negra, com a qual o diabo aparece, diversas vezes, na literatura. O significado da cor negra, na Idade Média, estava associado ao período noturno, momento no qual os temores tomavam o corpo, devido à pouca visibilidade. A noite era considerada o reino do demônio, opondo-se à luz do dia, tida por divina, que se punha sobre a terra (MUCHEMBLED, 2001, p. 27).

Reproduziremos a cantiga n. 4 na íntegra, e, mais adiante, a respectiva iluminura, e realizaremos as análises acerca da representação dos judeus enquanto monstros, devido às suas ações e diferenças com relação à religiosidade cristã.

Cantiga n. 4 - A Madre do que livrou dos leões Daniel

Esta é como Santa Maria guardou ao fillo do judeu que non ardesse, que seu padre deitara no forno.

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

A Madre do que livrou...

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

A Madre do que livrou...

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

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

e vy' en un calez bel. A Madre do que livrou...	que fezera. El dizia: «A dona me comungou que vi so o chapitel.» A Madre do que livrou...	en que o moço jazia, que a Virgen quis guarir como guardou Anania Deus, seu Fill', e sen falir Azari' e Misahel. A Madre do que livrou...
O judeucinno prazer ouve, ca lle parecia que ostias a comer lles dava Santa Maria, que viia resprandecer eno altar u siia e enos braços ter seu Fillo Hemanuel. A Madre do que livrou...	O padre, quand' est' oyu, creceu-lli tal felonía, que de seu siso sayu; e seu fill' enton prendia, e u o forn' arder vvu meté-o dentr' e choya o forn', e mui mal falyu como traedor cruel. A Madre do que livrou...	O moço logo dali sacaron con alegria e preguntaron-ll' as[s]i se sse d'algun mal sentia. Diss' el: «Non, ca eu cobri o que a dona cobria que sobelo altar vi con seu Fillo, bon donzel.» A Madre do que livrou...
Quand' o moç' esta vison viu, tan muito lle prazia, que por fillar seu quinnon ant' os outros se metia. Santa Maria enton a mão lle porregia, e deu-lle tal comuyon que foi mais doce ca mel. A Madre do que livrou...	Rachel, sa madre, que ben grand' a seu fillo queria, cuidando sen outra ren que lle no forno ardia, deu grandes vozes poren e ena rua saya; e aque a gente ven ao doo de Rachel. A Madre do que livrou...	Por este miragr' atal log' a judea criya, e o menino sen al o batismo recebia; e o padre, que o mal fezera per sa folia, deron-ll' enton morte qual quis dar a seu fill' Abél. A Madre do que livrou...
Poi-la comuyon fillou, logo dali se partia e en cass' seu padr' entrou como xe fazer soya; e ele lle preguntou	Pois souberon sen mentir o por que ela carpia, foron log' o forn' abrir	

A cantiga conta a lenda de um menino judeu, chamado Abel, que frequentava uma escola cristã na cidade de Bourges (Burgos), na França. No dia de Páscoa, ele acompanhou seus colegas à missa e, no momento da Eucaristia, enquanto os garotos cristãos comungavam pela mão do sacerdote, o menino teve uma visão. Viu Santa Maria, que resplandeceu sobre o altar, distribuindo as hóstias. Admirado com a situação, colocou-se entre os colegas e recebeu a comunhão diretamente das mãos da Virgem Maria.

Após a missa, o menino retornou para casa, chegando mais tarde do que de costume. Ao ser indagado pelo pai, chamado Samuel, o judeuzinho contou-lhe o motivo do atraso. Indignado com a atitude do filho, que, a seu ver, representou uma traição para com a religião hebraica, o pai, que tinha em casa um forno de fabricar vidros, jogou-o na fornalha acesa e trancou a porta do utensílio.

Desesperada e com medo de perder o filho, Raquel, a mãe do garoto, saiu pelas ruas aos gritos, pedindo ajuda, o que atraiu muitas pessoas, que correram até a casa de Samuel. Ao abrir o forno, a multidão viu Abel intacto entre as chamas. Retiraram-no de lá, sem lesão alguma, e o menino revelou aos curiosos, espantados como havia sido salvo de morrer queimado, que aquela mulher a qual ele vira sobre o altar o envolveu em seu manto para protegê-lo – “Non, ca eu cobri o que a dona cobria que sobelo altar vi con seu Fillo, bon donzel” (ALFONSO, 1959, p. 13). Ao final da narrativa, ocorreu, por um lado, o batismo do Abel e a conversão de Raquel ao cristianismo, abandonando a sua antiga fé; por outro lado, o castigo de

Samuel, ao qual foi aplicada, seguindo a cultura judaica, a pena de talião.⁹ Ele foi lançado ao forno, como fizera com seu filho.

Figura 2 – Iluminura da Cantiga de Santa Maria de nº 4.



Fonte: Leão, 2007.

⁹ A lei de talião, também chamada pena de talião, baseia-se na reciprocidade do crime e da pena – apropriadamente chamada retaliação. Na perspectiva desta lei, a pessoa que fere outra deve ser penalizada em grau semelhante e a punição deve ser aplicada pela parte lesada. Menções a esta lei podem ser encontradas na Bíblia, especificamente nos livros do Antigo Testamento: *Êxodo*, *Levítico* e *Deuterônimo*. Mas, originalmente, a lei aparece no código babilônico de Hamurabi, o qual antecede os códigos jurídicos judeus em centenas de anos. O rei Hamurabi foi responsável pela compilação dessas leis e transposição para a forma escrita, em um contexto em que ainda prevalecia a tradição oral. Ao todo, o Código de Hamurabi tinha 282 artigos a respeito de relações de trabalho, família, propriedade, crimes e escravidão. Dentre esses temas, estava a lei de talião (AZEVEDO, 1999, p. 107).

Diante do exposto na cantiga, temos que o pai judeu, consternado com a atitude do filho, de comungar, foi capaz de cometer, por motivos religiosos, o ato desmedido de lançar ao fogaréu seu próprio filho. D. Alfonso X buscou representar, na obra, os judeus como seres ruins por natureza, contribuindo para a construção de uma imagem negativa dos hebreus. O pai judeu poderia ser tomado como um indivíduo monstruoso, pelo extremismo dos atos cometidos. Devemos levar em consideração que tais cantigas foram compostas em um momento histórico marcado pelas lutas de Reconquista dos territórios Ibéricos pela cristandade, em detrimento dos árabes e, posteriormente, dos judeus que habitavam aqueles territórios. Desse modo, o elemento cristão tomou uma proporção elevada, de maneira a difundir na população os valores da moral religiosa cristã.

Além disso, para Afonso X, os relatos de conversão de judeus tinham uma importância significativa, pois o rei intentava tornar-se imperador do Sacro Império Romano-Germânico e, para isto, deveria contar com a aprovação do Papa que, naquele momento, estava preocupado com o grande número de judeus e muçulmanos que habitavam a Península Ibérica. Nesse sentido, ao analisarmos cantigas que fazem menção aos judeus, percebemos que tais personagens são marginalizados e tomados como representação do mal, o perverso e o monstruoso. A cantiga afirma a importância da conversão dos judeus ao cristianismo, como ocorreu com Abel e Raquel, já que o destino de todo judeu, caso não se convertesse, independentemente de suas ações, seria o de ser condenado ao inferno.

O rei Sábio utilizou-se de sua obra poética para consolidar, no imaginário medieval ibérico, uma noção pejorativa do povo judeu, fabricando, de certa forma, um monstro social, com base nas diferenças culturais, religiosas e sociais existentes entre cristãos e judeus, o que Cohen considera como um fator importante para a ocorrência de deslocamentos ou extermínios (COHEN, 2000, p. 33).

O imaginário relativo aos judeus, associado aos conflitos sociais, políticos e econômicos que tomaram corpo desde o século XIII, teve como desfecho que, no ano de 1492, os reis católicos, Fernando de Aragão e Isabel de Castela, após a retomada cristã do último reduto islâmico na Península Ibérica, o reino de Granada, assinaram o édito de expulsão dos judeus das terras que posteriormente seriam chamadas de espanholas. Acusando os judeus de heresia, os reis puseram em prática a tentativa de unificar todo o espaço territorial da futura Espanha por meio da religião católica. Neste momento, deu-se início a uma intensa perseguição aos judeus na Península Ibérica, através da atuação do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante a análise de duas *Cantigas de Santa Maria*, buscamos evidenciar a representação do diabo e do que os homens e mulheres da Idade Média Ibérica consideravam monstruoso, tomando por base a imagem de judeus. Com relação à representação do diabo, ele se apresenta como o pior inimigo dos cristãos e, por isto, é representado como um ser repugnante e traiçoeiro, sempre atento para conseguir almas para o inferno. Entretanto, é sempre derrotado por Santa Maria, que intercede pelos pecadores para salvá-los. Com relação aos judeus, eles são caracterizados como repulsivos e monstruosos, devido às suas ações e às suas diferenças para com a religião cristã. As imagens dos demônios e dos judeus enquanto monstros revelam,

por outro lado, a imagem que os homens do período medieval faziam de si mesmos e dos outros, quer esses outros fossem imaginários ou sobrenaturais. Concluímos com as palavras de Roger Chartier, a partir das reflexões de Jacques Le Goff acerca do imaginário: “A mentalidade de um indivíduo, mesmo que se trate de um grande homem, é o que ele tem de comum com os homens de seu tempo” (CHARTIER, 1990, p. 41).

REFERÊNCIAS

ALFONSO X. *Cantigas de Santa Maria*. Edição crítica de Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis; Atlântida, 1959-1972.

ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso El Sábio*, v. VIII-I. Barcelona: Diputación Provincial, 1958.

AZEVEDO, A. C. do A. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BASCHE, J. Diabo. In.: LE GOFF, J.; SCHIMITT, J.-C. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 319-331

BOUREAU, A. *Satã Herético: o nascimento da demonologia na Europa Medieval (1280-1330)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2016.

CHARTIER, R. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In.: COHEN, J. J. (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autentica, 2000. p. 25-60

COSTA, D. L. *A instituição do inferno medieval*. In.: X JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS E II JORNADA INTERNACIONAL DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS. 2011. Maringá-PR, *Anais...*, Maringá, 2011, p. 1-13. Disponível em: <http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2011/pdf/comun/03019.pdf>. Acesso em: 03/09/2020.

DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELUMEAU, J. Satã. In.: LE GOFF, J. *Homens e mulheres da Idade Média*. São Paulo: Estação Liberdade, 2018. p. 411-417

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. *Alfonso X, El Sábio*. Barcelona: Ariel, 2004.

KAPPLER, C. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LEÃO, A. V. As Cantigas de Santa Maria. *Extensão*, Belo Horizonte, v. 7, n. 3. p. 27-42, ago. 1997.

LEÃO, A. V. *Cantigas autobiográficas de Afonso X, o Sábio*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2016.

LEÃO, A. V. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, O Sábio: aspectos culturais e literários*. São Paulo: Veredas & Cenários, 2007.

LEÃO, A. V. *Cantigas de Afonso X a Santa Maria* (antologia, tradução e comentários). Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011.

MONGELLI, L. M. *Fremosos cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MINOIS, G. *O Diabo*: origem e evolução histórica. Lisboa: Terramar, 2003.

MUCHEMBLED, R. *Uma História do Diabo* – Séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

PARÉ, A. *Monstruos e prodígios*. Madrid: Ediciones Siruela, 1987.

SILVEIRA, A. D. da. Fronteiras da tolerância e identidades na Castela de Afonso X. In.: FERNANDES, Fátima Regina (org.). *Identidades e Fronteiras no Medievo Ibérico*. Curitiba, Juruá Editora, 2013. p. 127-150.

Data de submissão: 18/03/2021
Data de aprovação: 01/08/2021