

RELAÇÕES DE PODER NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA - UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE GÊNERO DA CANTIGA 89: A JUDIA GRÁVIDAGuilherme Antunes Júnior¹**RESUMO**

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a cantiga 89, conhecida como *Esta é como hũa judéa estava de parto en coita de mórte, e chamou Santa María e lógo a aquela óra foi libre*, a partir de seu material iconográfico e textual, propondo possibilidades interpretativas oriundas do campo da análise das imagens e da análise do discurso. Considerando as problematizações relativas às relações de poder, verificaremos de que maneira as miniaturas e o texto poético construíram perspectivas sobre o gênero e a maternidade.

Palavras-chave: Cantigas; gênero; poder.

ABSTRACT

The objective of this paper is to discuss the cantiga 89, called *Esta é como hũa judéa estava de parto en coita de mórte, e chamou Santa María e lógo a aquela óra foi libre*, from his iconographic and textual material, proposing interpretive possibilities arising from the field of image analysis and discourse analysis. Considering the problematizations relating to power relations, we will seek how the miniatures and the poetic text constructed their perspectives on gender and motherhood.

Key-words: Cantigas; gender; power.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Colaborador do Programa de Estudos Medievais da UFRJ.

As Cantigas de Santa María e a elaboração do códice

As *Cantigas de Santa Maria* (CSM) são códices medievais que compreendem, ao mesmo tempo, poesia, música e imagens. Os códices historiados (*Códices Ricos*) teriam sido produzidos simultaneamente com outros projetos régios, entre os anos de 1270 a 1284 (FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 2008-9. p. 334). As cantigas foram escritas em galego-português erudito. Sua estrutura em versos é denominada *zéjel*, (bailado), composição de origem moçárabe, surgida em Córdoba. O *zéjel* é composto de um refrão com dois versos rimados, seguindo estrofes de quatro versos combinados, em trístico monorrímo, com rimas diferentes de estrofe para estrofe (conhecida como “mudança”), mais um quarto verso que rima com o refrão (e conhecida como “volta”). (LEÃO, 2007. pp. 38-39). Ou seja, podemos ilustrar sua estrutura poética da seguinte forma: AA/ bbbA/ AA/ cccA/ AA.

Há quatro manuscritos preservados das CSM datados do século XIII que chegaram até nós. Eles estão nomeados da seguinte maneira:

Sede	Assinatura	Nome	Dimensões (mm)	Fólio	Imagens miniadas
BNE	10069	Códice de Toledo (To)	315 x 217	160	—
RBME	b-I-2	Códice de los Músicos (E1)	402 x 274	361	40
RBME	T-I-1	Códice Rico de El Escorial (E2)	485 x 326	256	1264
BNCF	B.R.20	Códice Rico de Florência (F)	456 x 320	131[166]	1546

Quanto às miniaturas, há, sem dúvida, uma grande quantidade de material iconográfico para análise do historiador. São mais de 2800 vinhetas que demonstram representações de cenas cotidianas. Os miniaturistas que trabalharam no *scriptorium* alfonsino detalharam, não apenas as histórias relacionadas às cantigas, mas múltiplas práticas culturais contemporâneas e que, provavelmente, dialogavam com diferentes experiências humanas, dando um ar de “realismo” às imagens.

Para analisarmos a cantiga 89, usaremos as seguintes fontes impressas das CSM: a da *Universitatis Conimbrigensis*, editadas por Walter Mettmann, em quatro volumes, entre 1959 e 1972, e o fac-símile do *Códice Rico*, editado pela Edilán em 1979.

O número de trabalhos acadêmicos que aborda a questão das minorias nas CSM é bastante amplo. Trata-se de uma das temáticas mais vastas relacionadas às cantigas, especialmente no tocante à questão judaica. Os autores que trataram do tema possuem diferentes olhares sobre as relações entre a obra alfonsina e os judeus. Entretanto, não podemos considerar que as cantigas construíram representações sobre os judeus da mesma forma, como se o conjunto dos milagres marianos fossem coerentes e homogêneos em seus conteúdos.

São 31 cantigas, correspondentes ao chamado *Códice Rico de El Escorial* (T.I. 1), que têm os grupos judaicos como personagens, aparecendo ora como protagonistas, ora como secundários. A variedade de cantigas que abordam a questão judaica é fruto das coleções e compilações de narrativas de milagres marianos da Europa no medievo e que foram recontextualizados no *scriptorium* de Alfonso X por sua equipe.

Cantiga 89: o milagre da judia grávida e seu texto

A cantiga que tem como título *Esta é como hũa judéa estava de parto en coita de mórte, e chamou Santa María e lógo a aquela óra foi libre*, trata de uma mulher inominada de origem judia que estava grávida. O narrador destaca que a data do parto estava se aproximando, mas devido ao pecado da mulher, não acreditar em Maria, não conseguia parir:

*Ca o prazo chegado
era en que parir devía,
mas polo séu peccado
aquesto fazer non podia
porque de Santa María
non creya nada
que verdad' é provada.* (ALFONSO X, 1959, vol. 1, p. 257)²

Devido às dores provocadas pela gravidez, jazendo, gritando e gemendo, "... *Ela assí jazendo (...) braadand' e gemendo...*" (ALFONSO X, *Idem*, p. 257.), a mulher chama

² Porque havia chegado o prazo em que devia parir, porém, por seus pecados não podia fazê-lo porque em nada acreditava em Santa Maria, que é verdade provada.

por Maria e as suas convizinhas a desprezam por estar evocando uma figura símbolo do cristianismo, Nossa Senhora:

*Pois María oyron
as judéas que a guardavan
chamar, todas fugiron
da casa e a dēostavan
e “eréja” a chamavan
muit' e “renegada”
e “crischãa tornada. (Idem, pp. 258-59)³*

Com a intervenção de Maria, a judia teve a criança e, depois de trinta dias, se converteu ao cristianismo, juntamente com sua família:

*se foi depó-los treinta días, (...)
foi lógo batiçada. (...)
trouxe dous menynnos
sig' aquel fill' e hũa filla;
emacar pequenynos. (...)
na pía sagrada, (...)
os fez dessa vegada (Idem, p. 259.)⁴*

Esta narrativa de milagre pode ser encontrada em outras fontes medievais.⁵ Cada uma possui particularidades internas sobre a temática cristãos-judeus. A cantiga 89 expressa representações das relações do Reino de Castela com as minorias culturais e religiosas daquele período. Mas, também, destacam as construções e os discursos de poder a respeito desses grupos. A narrativa verbal resignifica as experiências nas sociedades, interpretando-as segundo critérios de alteridade, sendo os outros (“judéa”) elementos relacionados à traição: “... *as judéas que a guardavan chamar, todas fugiron,*” (...); ao desamparo: “... *que desamparada foi; e desasperada;*” e ao pecado: “... *mas polo séu pecado....*”

Em relação às imagens, buscaremos analisar a narrativa visual a partir de critérios metodológicos relacionados à teoria das imagens. Com um exercício

3 Quando a ouviram chamar a Maria, as judias que a acompanhavam fugiram todas de casa e a vilipendiavam e a chamavam de herege, renegada e cristã conversa.

4 Ao longo de trinta dias (...) ao entrar foi batizada (...) e levou consigo dois meninos, aquele filho e uma filha, embora pequeninos (...) na pia sagrada (...) os **converteu**.

5 Encontramos referências a esse milagre no século XIII em Vincent de Beauvais, *De iudae aquam a labore partus liberavit, et pueroqui panem imagini christi porrexit*, livro 7, capítulo 99, nº1 e John of Garland, *De muliere iudayca virginem invocante*, 37. Ver: http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=89. Acessado em 14 de maio de 2014.

comparativo, podemos traçar diferenças entre os discursos iconográficos e textuais, iluminando um ao outro.

Cantiga 89: o milagre da judia grávida e sua imagem

Nosso objetivo, como mencionamos anteriormente, não é analisar a questão judaica na cantiga 89 de maneira sistemática, porém, iremos propor possibilidades interpretativas acerca de suas construções textuais e imagéticas. As imagens das CSM precisam ser observadas como discursos que objetivam elaborar saberes sobre diferentes objetos. Iremos abordar os elementos constitutivos da imagética alfonsina sequencialmente pelas legendas, as características das vinhetas e a conexão entre texto e imagem.⁶ Nós enfocaremos aquilo que Foucault apontou sobre uso das imagens em um artigo publicado na revista *Le Nouvel Observateur* em 1967: “... restaurar o discurso lá onde, para falar mais diretamente, ele estava despojado de suas palavras” (FOUCAULT, 2005, p. 79). Vale dizer que é igualmente importante que o historiador tenha noções do processo de produção de manuscritos iluminados. Além das técnicas e materiais utilizados na Idade Média, as diferenças existentes entre os manuscritos monásticos e seculares são informações indispensáveis para compreender a complexidade dos espaços de saberes profissionais dos *scriptoria*.⁷

Na cantiga 89, o elemento central da narrativa visual é uma mulher inominada, porém identificada como judia (*judea*). Assim como no texto da cantiga, ela é apresentada como alguém que está grávida, sente muitas dores e com dificuldade em parir. Essas informações estão descritas na legenda ou rótulo (*rotulum*) das vinhetas. São inscrições diretas, localizadas sobre cada uma das imagens. No caso da cantiga 89, a sequência de legendas traduzidas por nós é: 1. *Como uma judia que estava grávida jazia em casa com suas vizinhas*; 2. *Como a judia que estava parturiente não podia parir*; 3. *Como uma voz disse à judia que chamasse por Santa Maria de coração e seria libertada*; 4. *Como a judia chamou por Santa Maria e pariu e as judias a*

6 Não trataremos das chamadas prosificações nas cantigas. Trata-se de “traduções” em prosa para o castelhano medieval contidas em algumas cantigas. Mas, não são apenas textos vertidos para outro idioma, senão resignificações nas margens inferiores de alguns fólhos do Códice Rico, mais precisamente, das cantigas 2 a 25. Há discussões se foram feitas durante o reinado de Alfonso X ou no início do século XIV. (Ver: MONTANER FRUTOS, 2007).

7 Quanto ao processo de elaboração dos manuscritos ver: KROUSTALLIS, 1956.

vilipendiaram e a abandonaram; 5. Como a judia foi à igreja com seus dois filhos para pedir que a batizassem; 6. Como a judia e seus filhos se tornaram cristãos.

Faz parte da tarefa do historiador analisar os textos das vinhetas, porém, é preciso também conhecer algumas hipóteses sobre a função dessas legendas no contexto geral dos manuscritos miniados. Esses textos reduzidos impedem que a imagem tenha plena autonomia, sendo necessário, portanto, um reforço complementar por meio da legenda. Mas, se busca, sobretudo, o equilíbrio entre ambos. Como afirma Garcia Cuadrado, (...) “*el lenguaje visual nos ilumina el camino de la narración.*” (GARCIA CUADRADO, 1992, p.230). A narrativa visual nas CSM é polissêmica, como uma janela aberta ao expectador para que ele contemple o objeto narrado. Esse papel “didático” na iconografia não significa qualquer tipo de valor hierárquico da palavra sobre a imagem. O objetivo é evitar, assim, antagonismos, ao colocar as mensagens visual e textual como elementos duplicados (*Idem*, p. 216). Garcia Cuadrado sinaliza que os códices historiados possuem um coeficiente de iconicidade muito forte, ou seja, riqueza de elementos, principalmente quando se observa os detalhes das miniaturas, impedindo a completa abstração da imagem (*Idem*, p.230).

Ainda em relação às miniaturas, Chico Picaza propõe que sejam observados critérios referentes à conexão entre texto e imagem. Primeiramente, é necessário atentar para quantidade de estrofes que compõem o texto da cantiga, para, em seguida, saber se eles se acomodam nas vinhetas (CHICO PICAZA, 2012-13, p. 167). Isso porque há somente 12 cantigas de 6 estrofes, sendo mais ajustável representá-las em iconografias (*Idem*). Existem cantigas “curtas”, de 3 a 5 estrofes, sendo imprescindível o miniaturista “completar” as informações com quadros miniados; e cantigas de maior desenvolvimento estrófico, 31 poemas. As cantigas quinais variam sua longitude entre 12 e 50 estrofes (*Idem*).

A cantiga 89 possui 10 estrofes de 7 versos cada. O desenvolvimento da análise das imagens dependerá dos elementos que foram “encaixados” nas vinhetas. Podemos atentar tanto para supressão de passagens da narrativa textual para a iconográfica, ou, pelo contrário, a reelaboração do conteúdo com acréscimos presentes nas imagens. As escolhas feitas pelos miniaturistas são muito variadas, podendo haver antagonismos entre texto e imagem ou algum tipo de equilíbrio. Assim,

é preciso ficar atento aos detalhes que são fixados na iconografia para que os discursos entre as duas narrativas fiquem evidenciados pela comparação, isto é, entre aspectos de diferença e de similitude.

Analisar imagens depende de instrumentais próprios. Não é nosso propósito imediato tratar especificamente das diversas metodologias para análises de imagens medievais. Acrescentamos que a familiaridade com autores que trataram desse tema é indispensável para conhecer as discussões sobre as perspectivas medievais de imago (ver: SCHMITT, 2007 e GARNIER, 1982 e 1988). Contudo, para as CSM, podemos dialogar com a perspectiva comparada, evidenciando o caráter polifônico e discursivo das narrativas. Os critérios de seleção dos elementos que compõem o quadro metodológico são de escolha do historiador e, do nosso ponto de vista, devem seguir os objetivos do campo teórico e conceitual.

Em relação à conexão entre texto e imagem, verificamos que a acomodação das 10 estrofes para 6 vinhetas implicou em um processo de seleção de itens cujo critério centraliza-se na referência constante à judia grávida. Assim como nas legendas, o poema e a imagem não mencionam o pai da criança, o nome da judia e se era casada.⁸ Somente a partir da terceira estrofe que passa a haver uma relação mais próxima entre texto poético e imagem. A primeira e a segunda estrofes são sintetizadas pelo miniaturista. As três primeiras estrofes correspondem à primeira e à segunda vinhetas. Em todas elas se refere à impossibilidade da judia parir, à dor causada por esse impedimento e à presença das vizinhas (*meezyas*). Mas, uma informação do poema é suprimida pela imagem: a de que a judia não podia parir por conta de seu pecado, provavelmente por ser hebreia, e que não acreditava em Santa Maria. Quanto às legendas, há uma inversão do objeto narrado entre as vinhetas 1 e 2. Na primeira, menciona-se as “vizinhas” que não aparecem na imagem, somente na segunda é que a judia está acompanhada de outra mulher. Na primeira vinheta há uma criança (talvez seja outro filho da judia grávida) e a parturiente distribuídas no setor esquerdo da imagem.

8 Para Roitman, teoricamente, a touca desenhada refere-se a um lenço que cobria completamente os cabelos, o que era típico das mulheres judias religiosas casadas. (ROITMAN, 2007, p. 152)



(Fig. 1, vinhetas 1 e 2)

Na quinta estrofe do poema, o autor alude à claridade como se o sol entrasse ali "... *Tamanna crarida deben come se o sól entrasse alí; e de verdade.*" (ALFONSO X, *Op. Cit.* p. 258). Esta representação foi adequada à miniatura da terceira vinheta com uma imagem de Santa Maria com a auréola sobre a cabeça, surgindo entre nuvens no canto superior esquerdo. Ainda em relação à vinheta 3, a legenda menciona a judia e Maria. Há outras duas mulheres na cena. Uma aparentemente cristã, por conta da touca com os cabelos à mostra e a outra com a touca escondendo todo o cabelo, que parece ser judia. Essa hipótese topológica é levantada por Roitman, pois, Maria se apresenta sobre a mulher com a touca cristã, em um eixo vertical, sinalizando para uma hierarquização dos personagens na cena (ROITMAN, 2007, p. 154). Se aceitarmos a ideia de que as hierarquias horizontais seguem a escrita cursiva (da esquerda para direita) na iconografia cristã medieval, temos uma quebra dessa premissa, porque Maria é a primeira a ocupar o espaço icônico. Não é possível assegurar que do lado esquerdo temos uma mulher cristã, apenas pela touca, e do direito são judias.

Outra clara convergência entre texto e imagem ocorre na quarta vinheta. Nela, a legenda diz que depois de parir, as outras mulheres judias a blasfemaram e a abandonaram. Nessa sentença, podemos observar na imagem que no canto esquerdo temos três mulheres judias que estão deixando o espaço da casa, enquanto a mãe judia aparece no canto esquerdo com o rebento ao colo junto com seu outro filho em um plano mais abaixo.



(Fig. 2, vinhetas 3 e 4)

A cena possui detalhamentos independentes da narrativa textual, mas há um esforço em comprimir as estrofes 6 e 7 do poema:

Madre de Déus con rógo,
que é chëa de gran vertude.
E ela o fez lógo,
e ouve fillo e saude,
porque cedo, se mi ajude
Déus, foi de livrada
e a sa madre dada. (ALFONSO X, *Op. Cit.*, p. 258)⁹

Pois María oyron
as judéas que a guardavan
chamar, todas fugiron
da casa e a dëostavan
e “eréja” a chamavan
muit' e “renegada”
e “crischãa tornada.” (*Idem*, pp. 258-9.)¹⁰

O miniaturista buscou condensar essa passagem para poder valorizar as duas vinhetas seguintes em que aludem ao batismo da futura conversa. Na vinheta 5, verificamos uma torre sineira (campanário) com dois sinos, aludindo, arquitetonicamente, a uma igreja. Hierarquicamente, o eixo horizontal é marcado por essa distribuição: a futura conversa surge à esquerda com seus dois filhos (com touca tipicamente cristã), sendo recebidos, aparentemente, por clérigos, localizados à direita da imagem. Na vinheta seguinte, ocorre o batismo da família, porém, com a recém-convertida ao centro, nus dentro da pia batismal, encobertos pela água.

9 Mãe de Deus que está cheia de virtude. E ela fez em seguida e teve filho e saúde, porque logo, assim Deus me ajude, foi livrada e entregue [o menino] a sua mãe.

10 Quando a ouviram chamar a Maria, as judias que a acompanhavam fugiram todas de casa e a vilipendiavam e a chamavam de herege, renegada e cristã conversa.



(Fig. 3, vinhetas 5 e 6)

Essas duas últimas cenas sintetizam as três últimas estrofes do poema. Mesmo que não existam os mesmos detalhamentos contidos na iconografia, que forçou o miniaturista a essas minuciosidades, o texto é mais sintético:

Mais ela, por peleja
 Non aver con essas sandías,
 dereit' aa eigreja
 se foi depó-los treinta días,
 que non atendeu Messías,
 maisde-la entrada
 foi logo batiçada.”(*Idem*, p. 259).¹¹

E trouxe dous meninos
 sig' aquel fill' e ùafilla;
 e macar pequeninos
 éran, por los de pecaðilla
 tirar, en Santa Cezilla,
 na pía sagrada,
 os fez dessa vegada (*Idem*, p. 259)¹²

Ambos fazer crischãos,
 contando como ll' avëera
 dofill' e como sãos
 séus nembros todos ll' entõon dera
 Santa María; e féra-
 mente foi amada
 pora quest' e loada. (*Idem*, p. 259)¹³

11 Mas ela, por não ter nenhuma questão com aquelas néscias, foi diretamente à igreja, ao longo de trinta dias sem esperar pelo Messias, e, ao entrar, foi logo batizada.

12 E levou consigo dois meninos, aquele filho e uma filha, embora pequeninos, por tirá-los do pecado, na pia sagrada de Santa Cecília os coverteu então.

13 Cristãos, contando tudo o que acontecera ao ter o filho e como Santa Maria lhe dera então saudáveis toda sua família; e foi por isso imensamente amada e venerada.

A miniatura não menciona, através da legenda, que a igreja era de Santa Cecília (*Santa Cezilla*) e muito menos que o batismo tivera que transcorrer trinta dias para que acontecesse. Por outro lado, a iconografia enriquece a cena com a representação de pelo menos sete personagens, sendo seis adultos e uma criança.

Relações de gênero e maternidade

As CSM possuem uma estrutura complexa de diferentes camadas textuais (poemas, prosificações, legendas e imagens). A iconografia faz parte da etapa imagética de produção das cantigas e não necessariamente possui elementos convergentes à narrativa textual. A comparação entre todos esses processos amplia as perspectivas e problematizações do historiador, pois, fragmentar o manuscrito, sem perder a noção da sua totalidade, permite o aparecimento das particularidades e dos detalhes da composição. Nem sempre há, em cada parte, interdiscursividades.

A cantiga 89 tem como tema central a história de uma judia grávida que é ajudada por Maria a parir. Trata-se, em princípio, de um estudo sobre minorias nas CSM e, quiçá, na Península Ibérica medieval. No entanto, outros subtemas surgem e, sem nos darmos conta, às vezes, são submergidos e deixados em segundo plano. Como ficam, por exemplo, as relações de gênero? Os papéis e atributos femininos e masculinos? A análise iconográfica pode nos auxiliar a decompor noções consolidadas e pouco exploradas.

Podemos empreender pesquisas sobre maternidade, medicina medieval, sexualidade, parentesco etc., a partir da cantiga 89 ou mesmo de outras. Como já dissemos, as CSM são polifônicas, dialogam com seu contexto de produção e inserem, desordenadamente, em sua narrativa, múltiplos aspectos da sociedade castelhana daquele período. O historiador pode selecionar séries de objetos com o intuito de verificar, por exemplos, descontinuidades e despadronizações. Quanto ao gênero, é possível analisar construções culturais sobre masculinos e femininos, comparando as formas como as narrativas se assemelham ou se antagonizam. Cabe ao historiador elaborar criticamente as hipóteses concernentes ao seu trabalho.

Acomodar o texto nas imagens, como dissemos, implicou em um processo de seleção de elementos que reelaborou os discursos acerca dos personagens que

compõem a cantiga. Comparando as narrativas textual e iconográfica, verificamos que no poema aparecem as indicações de uma judia (neste caso, a parturiente), seu filho, sua filha, Maria e a alusão a outras “judias”. À exceção de Maria, todos os outros personagens não possuem nomes próprios. As menções são feitas ao grupo sociocultural a que pertencem (*judéas*). Ao contrário, Maria aparece com seus títulos e adjetivos positivos: *Madre de Déus onrrada, gloriosa Madre de Jesú Cristo, Reínna mui piadosa, Santa, Reínna das outras reínnas, a santivigada, a benaventurada e chea de gran vertude*.¹⁴

Em relação às judias, observamos que os adjetivos têm caráter negativo: *coitada, jude' astrosa, desamparada, desasperada, eréja, renegada, crischãa tornada e sandias*.¹⁵ Além disso, o narrador afirma que suas dores eram devido ao fato da judia viver em pecado: “... *éera en que parir devía, mas polo séu pecado, aqesto fazer non podía*.”¹⁶ A narrativa é construída pelo jogo de antíteses, em que Maria é associada a virtudes e as judias são vinculadas ao infortúnio, ao pecado e à traição.

Quanto às imagens, na primeira vinheta aparecem dois personagens, da esquerda para direita, respectivamente: uma criança e uma mulher grávida, sentada, com uma touca encobrindo o cabelo, ou seja, uma judia. Em seguida, na vinheta dois, a mesma mulher parturiente está na cama ao lado de outra judia à esquerda. A judia grávida faz um gesto espalmando as mãos para frente, a legenda narra que ela não podia parir e que sentia muitas dores. Na terceira vinheta, Maria aparece no alto, em uma nuvem, enquanto duas mulheres auxiliam a parturiente. Na imagem seguinte, a judia, deitada, já surge com a criança ao colo e as outras mulheres estão deixando a casa assinalando que estão abandonando a mulher que acabou de parir.

Nessas quatro vinhetas as relações sociais se concentram no interior da casa e as funções relativas à gravidez e o auxílio no parto são exercidas exclusivamente por mulheres. O cuidado com a maternidade e o esforço para que o filho nasça é uma questão fundamental nos discursos da vinheta. Nas chamadas *Siete Partidas*, obra de caráter normativo produzida durante o reinado de Alfonso X, fica estabelecido que o

14 Respectivamente: Mãe de Deus honrada, gloriosa Mãe de Jesus Cristo, Rainha muito piedosa, Santa, Rainha de outras rainhas, a santificada, a bem-aventurada e cheia de grande virtude.

15 Respectivamente: desgraçada, judia desgraçada, desamparada, desesperada, herege, renegada, cristã conversa e néscias.

16 Devia parir, mas por seus pecados, não podia fazê-lo.

matrimônio, portanto, *matris* e *munium*, que a mãe deve ter o cuidado com o filho, tendo como atividades domésticas a criação do rebento:

Matris & munium, son palabras de latin, de q' tomo nome matrimonio, que quier decir tanto en romance, como officio de madre. E la razón por que llaman matrimonio al casamiento, e nõ patrimonio, es esta. Por que la madre sufre mayores trabajos con los hijos, que el padre. Ca como quier que el padre los engendra, la madre sufre muy grand embargo, con ellos, demientra que los trae, e sufre muy grandes dolores quãdo hã de nascer, e despues q' son nascidos, ha muy grãd trabajo en criar a ellos mismos por si. E de mas desto, por q' los fijos mientras son pequeños, mayor menester hã dela ayuda dela madre que del padre. E por todas estas razões sobredichas, q' caben a la madre de fazer, e nõ al padre: porende es llamado matrimonio, e non patrimonio... (ALFONSO X, tomo 3, 1807, p. 13).

Nas *Partidas*, o legislador argumenta que a mãe, por sofrer as dores do parto (... *sufre muy grandes dolores quãdo hã de nascer...*), deve ser a principal mantenedora dos filhos e cuidar da sua criação até crescerem. O pai não deve ser responsável por tal tarefa (... *q' caben a la madre de fazer, e nõ al padre...*). A obra legislativa alfonsina pode ajudar nossa reflexão para cotejarmos os variados discursos sobre a maternidade. Verificamos que não há a presença de homens (exceto uma criança), como mencionamos, nas imagens, e, também, não há referências ao pai da criança, alinhando esse discurso ao texto das *Partidas*.

Essa afirmação, quanto às tarefas femininas, no âmbito medieval, é corroborada por Quiroga: "... *la mujer es la única persona que puede proveer los cuidados y la atención necesaria para que (...) los hijos sobrevivan durante los primeros años de su vida.*" (QUIROGA, 2007, p. 48). Por isso, nas *Partidas*, há a ideia de matrimônio como algo restrito à mãe e não ao pai (... *porende es llamado matrimonio, e non patrimonio...*). E a cantiga 89 parece seguir esse princípio normativo.

Somente nas últimas vinhetas é que podemos observar a presença de homens. Eles estão nas vinhetas 5 e 6. Trata-se do processo de conversão da judia. Além disso, notamos que ela está em uma igreja. Os homens parecem ser clérigos e a recebem. Novamente, podemos interpretar os papéis masculinos como uma antítese do feminino nessas últimas iconografias. Nota-se que os homens estão em espaços públicos, com o poder de converter e batizar a mãe judia. Na última vinheta, a convertida está em uma pia batismal, nua, com seus dois filhos, no centro da imagem.

Quando o texto foi “encaixado” nas vinhetas foi reelaborada a narrativa, fazendo com que o miniaturista priorizasse mais aspectos relacionados às propriedades físicas das mulheres judias, principalmente a touca que encobria os cabelos e o ambiente dominado exclusivamente por mulheres. O texto preocupa-se mais com as adjetivações pejorativas destinadas às judias e as positivas direcionadas à Maria.

Assim, as relações de poder foram representadas nas imagens e no texto da cantiga 89 estabelecendo os espaços sociais do feminino (as judias) e do masculino (os clérigos). Caberia às mulheres, segundo os discursos alfonsinos, auxiliar a parturiente e cuidar dos filhos. Enquanto aos homens, cabe a eles os papéis de converter as minorias culturais ao cristianismo. Além disso, Maria teria uma função primordial: ajudar as mães, mesmo sendo judias. No entanto, fica claro que a parturiente deveria se batizar com os filhos e renegar o judaísmo.

Bibliografia

- ALFONSO X, O SÁBIO. *As Cantigas de Santa Maria*. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972. 4 vols.
- _____. *As Cantigas de Santa Maria - Códice Rico de El Escorial T-I-1 - E2*. Madrid: Edilán, 1979.
- _____. *Las Siete Partidas*. Madri: Real Academia de la Historia, 1807. 3 vols.
- CHICO PICAZA, María Victoria. Composición, Estilo y Texto en la Miniatura del Códice Rico de las CSM. *Alcanate - Revista de Estudios Alfonsíes*, Sevilha, N. 8, pp. 161–189, 2012-2013.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. Cantigas de Santa María - fortuna de sus manuscritos. *Alcanate - Revista de Estudios Alfonsíes*, Sevilha, N. 6, pp. 323-348, 2008-2009.
- GARCIA CUADRADO, Amparo. El Códice de las Historias de las Cantigas - imagen y comunicacion en el manuscrito miniado. *Miscelánea Medieval Murciana*, Múrcia, N. 17, pp. 201-241, 1992.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as Imagens In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ditos e escritos – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. pp. 78-81.
- GARNIER, François. *Le Langage de L’image au Moyen Âge – signification et symbolique*. Paris: Le Leopard d’or, 1982.
- _____. *Le Langage de L’image au Moyen Âge - grammaire des gestes*. Paris: Le Léopard d’or, 1988.

KROUSTALLIS, Stefanos. Quo modo Decoretur Pictura Librorum - materiales y técnicas de la iluminación medieval. *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, N. 41/2, pp. 775-802, 2011.

LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio – aspectos culturais e literários*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

MONTANER FRUTOS, Alberto. Las Prosificaciones de las Cantigas de Santa María de Alfonso X en el Códice Rico - datación filológica y paleográfica. *Emblemata*, Aragón, N. 13, pp. 179-193, 2007.

QUIROGA, Laura Cecilia. La maternidad en las obras alfonsíes, desde la concepción hasta el nacimiento de los hijos. *Cuadernos de historia de España*, Buenos Aires, N. 81, pp. 39-67, 2007.

ROITMAN, Gisela. Alfonso X, el Rey Sabio ¿tolerante con laminoría judía? - una lectura emblemática de las Cantigas de Santa María. *Emblemata*, Aragón, N. 13, pp. 31-177, 2007.

SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens – ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC: 2007.

THOMPSON, Daniel V. *The Materials and Techniques of Medieval Painting*. Nova York: Dover, 1956.

Recebido em 03 de novembro de 2014.

Aceito em 20 de dezembro de 2014.