

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

JANAINA DE FÁTIMA ZDEBSKYI

**PERMANÊNCIAS DO ANTIGO SAGRADO FEMININO NA IMAGEM DE MARIA  
NO SETENÁRIO DE AFONSO X:**

FLORIANÓPOLIS/SC  
NOVEMBRO  
2018

JANAINA DE FÁTIMA ZDEBSKYI

**PERMANÊNCIAS DO ANTIGO SAGRADO FEMININO NA IMAGEM DE MARIA  
NO SETENARIO DE AFONSO X:**

**Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito  
parcial à obtenção do grau de  
bacharel e licenciada em  
História, pela Universidade  
Federal de Santa Catarina –  
UFSC.**

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aline  
Dias da Silveira.

FLORIANÓPOLIS  
NOVEMBRO  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

ZDEBSKYI, Janaina de Fatima  
Permanências do Antigo Sagrado Feminino na Imagem de  
Maria no Setenário de Afonso X / Janaina de Fatima  
ZDEBSKYI ; orientador, Aline Dias da SILVEIRA, 2018.  
78 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,  
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. História. 2. História Medieval; História Antiga;  
Sagrado Feminino. I. SILVEIRA, Aline Dias da. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em  
História. III. Título.



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

### ATA DE DEFESA DE TCC

Aos trinta dias do mês de novembro do ano de dois mil e dezoito, às 08 horas e 30 minutos, no LAPIS CFH, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>: Aline Dias da Silveira (Orientador(a) e Presidente); Prof. Dr: Alex Degan (Titular); Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>: Renata Palandri Sigolo (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 50/HST/CFH/2018, a fim de argüirem sobre o Trabalho de Conclusão de Curso da Acadêmica Janaina de Fátima Zdebskyi, intitulado: "PERMANÊNCIAS DO ANTIGO SAGRADO FEMININO NA IMAGEM DE MARIA NO SETENÁRIO DE AFONSO X". Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, a Acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>: Aline Dias da Silveira, nota 9,5, Prof. Dr: Alex Degan, nota 9,5, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>: Renata Palandri Sigolo, nota 9,5, sendo a acadêmica aprovada com a nota final 9,5. A acadêmica deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 07 de dezembro de 2018. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 30 de novembro de 2018

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>: Aline Dias da Silveira (Orientador(a))

Prof. Dr: Alex Degan (Titular)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>: Renata Palandri Sigolo (Suplente)

Janaina de Fátima Zdebskyi (Acadêmica)



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

Atesto que o acadêmico(a) Janaina de Fátima Zdebskyi, matrícula n.º14201640, entregou a versão final de seu TCC cujo título é PERMANÊNCIAS DO ANTIGO SAGRADO FEMININO NA IMAGEM DE MARIA NO SETENÁRIO DE AFONSO X, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 04 de dezembro de 2018.



Aline Dias da Silveira - Orientador(a)

## AGRADECIMENTOS

Sou grata ao poder das imagens, imagens que permanecem entre nós a milhares de anos, chegam ao presente como um estilhaço do passado e me permitem sentir-me em contato com diversas outras temporalidades e espaços. Sendo assim, não poderia deixar de agradecer à professora Maria Bernadete Ramos Flores que despertou minha sensibilidade para perceber esse poder que as imagens têm, em cada uma de suas aulas, inspiradoras e cheias de emoção, eu pude encontrar sentido para essa pesquisa.

Agradeço a todos os amigos e amigas que não soltaram minha mão nesse período, foi um ano difícil, cheio de desesperanças, onde o retorno do fascismo coloca em risco passado, presente e futuro, mas o sentimento de união com aqueles e aquelas que me cercam e defendem, cada um de sua forma, o que é bom e justo me faz ter forças e esperança na humanidade.

Sou grata àquelas que são o feminino mais sagrado em minha vida na terra, minha mãe Janete de Fátima Americano e minha orientadora Aline Dias da Silveira!

*Exila-a, como pode acontecer, não a impedirá de fazer o que tiver que ser feito. A Deusa jamais se retirará do meio da humanidade (BRADLEY, 1989, p. 276).*

## RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo geral investigar de que forma o arquétipo do feminino sagrado, de deusas ligadas à sexualidade e à guerra no Oriente Antigo, é presentificado na imagem de Maria no Setenário do rei Afonso X, para isso, as discussões apresentadas se pautam em estudar a imagem do feminino sagrado em deusas antigas do Oriente Próximo, bem como em Maria, como divindade feminina cristã da Península Ibérica Medieval; perceber quais as permanências das imagens do feminino sagrado que se estendem à Maria no *Setenario* de Afonso X e analisar como o culto às deusas antigas do Oriente Próximo se entrelaça ao culto à Maria no *Setenario* de Afonso X. A principal fonte adotada foi o *Setenario* escrito na corte de Afonso X no século XIII, articulada com outras fontes da mesma corte e também com mitos e iconografias de deusas do Antigo Crescente Fértil. Como aporte teórico metodológico pautei-me principalmente nas discussões de teoria da imagem em Aby Warburg e seu Atlas Mnamosyne, Didi-Hubermann e Hans Belting, além outras discussões em Walter Benjamin e Carl Gustav Jung. Entre as teses levantadas está a ideia de que o feminino sagrado se expressa por meio de uma infinidade de imagens, em diversos contextos, tanto no politeísmo da Antiguidade quanto no cristianismo na Idade Média e essas imagens não são as mesmas, não são cópias umas das outras, elas são ressignificadas e atribuídas a diferentes contextos, mas compartilham de aspectos comuns, os quais constituem essa ideia de feminino sagrado.

**Palavras-Chave:** Imagem; Feminino sagrado; deusas; Maria.



## SÚMARIO

|   |       |
|---|-------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>   | p. 10 |
| <b>1. O ENTRELAÇAMENTO DE IMAGENS: AS PERMANÊNCIAS DO ANTIGO FEMININO DIVINO EM MARIA</b> | p. 21 |
| <b>1.1 UM ATLAS MNEMOSYNE DO FEMININO DIVINO NA LONGA DURAÇÃO</b>                         | p. 21 |
| <b>1.2 POR QUE IMAGENS?</b>   | p. 41 |
| <b>2. PRESENTIFICAÇÃO DO FEMININO DIVINO EM MARIA</b>                                     | p. 49 |
| <b>2.1 AFONSO X DE LEÃO E CASTELA: O ESTRELEIRO</b>                                       | p. 49 |
| <b>2.2 ERAM OS ANTIGOS ADORADORES DE MARIA OU OS MEDIEVAIS ADORADORES DA DEUSA?</b>       | p. 59 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>   | p. 71 |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>   | p. 74 |

## INTRODUÇÃO

Há pouco mais de um ano, assistindo novamente um de meus filmes favoritos, *As Brumas de Avalon* (2001), tive um momento de intensa epifania ao me deparar com uma das cenas finais, onde a sacerdotisa pagã Morgana, dentro de uma capela cristã, se depara com uma imagem feminina, coberta por um manto azul e adorada por diversas mulheres que a reconhecem como Maria, mãe de Jesus. Ao se deparar com essa imagem sagrada feminina, Morgana reconhece sua deusa mãe e demonstra ter uma epifania semelhante a que tive enquanto assistia. Imediatamente, recorri ao último livro da obra “*As Brumas de Avalon*”, de Marion Brandly, para ler alguns dos excertos que descreve essa cena do filme:

[...] Morgana seguiu a jovem para dentro da pequena capela lateral. Havia flores, braçadas de botões de flor de macieira diante da estátua de uma mulher com um véu, coroada por um halo de luz e em seus braços ela carregava uma criança Morgana respirou, trêmula e baixou a cabeça diante da Deusa. A moça contou: - Aqui temos a Mãe de Cristo, Maria Santíssima. Deus é tão grande e terrível que sempre sinto medo diante de Seu altar mas aqui na capela de Maria, nós, que fizemos votos de castidade, podemos considerá-la nossa Mãe também.

[...] e Morgana voltou para o interior da capela, inclinou a cabeça e entregando-se afinal, afundou-se sobre os joelhos. - Mãe - murmurou - perdoe-me. Pensei que tinha de fazer o que, agora vejo, pode fazer por si mesma. A Deusa está dentro de nós, sim mas agora sei que está no mundo também, agora e sempre, tanto quanto está em Avalon e no coração dos homens e das mulheres.

[...] Morgana olhou a imagem de Brígida e sentiu o poder que emanava em grandes ondas, permeando a capela. Inclinou a cabeça. Mas Brígida não é uma santa cristã, pensou, ainda que Patrício assim o pense. Essa é a Deusa como é adorada na Irlanda. E sei disso e mesmo que eles pensem de outra forma estas mulheres conhecem o poder do Imortal. Exila-a, como pode acontecer, não a impedirá de fazer o que tiver que ser feito. A Deusa jamais se retirará do meio da humanidade. E Morgana inclinou a cabeça e sussurrou a primeira prece sincera que jamais dissera em uma igreja cristã (BRADLEY, 1989, p. 275-276).

As cenas daquele filme e as passagens do livro despertaram em mim muitos desejos enquanto pesquisadora, um desejo de compreender as permanências desse sagrado feminino na imagem de Maria, de forma que em parceria com um colega do doutorado e com minha orientadora comecei a tecer discussões sobre esse assunto, até que decidi que seria o tema desse trabalho de conclusão de curso em História.

O desafio inicial foi encontrar fontes onde pudesse perceber essa permanência das deusas em Maria, até que chegamos às Cantigas de Santa Maria, produzidas pela Corte do Rei Afonso X e, depois disso, minha orientadora me apresentou a obra *Setenario*, da mesma Corte. Ao olhar rapidamente a obra, o primeiro excerto que li, me causou a mesma epifania que tive ao assistir *As Brumas de Avalon*, para chegar nesse excerto e mostrar como percebi ali o sagrado feminino, gostaria antes de contextualizar a Corte do Rei Afonso e o contexto de produção das diversas obras a ele atribuídas.

Para isso, é necessário ir até o início do século X, quando o mundo cristão ocidental começava a se interessar pelo pensamento e movimento científico que já havia se desenvolvido de forma bastante rápida no ambiente islâmico, até chegar no contexto dos séculos XI e XII, quando escritores latinos de diferentes países começaram a se interessar por obras árabes, principalmente obras científicas de medicina e astronomia, iniciando trabalhos de tradução (DÍEZ, 1984, p. 21).

O século XII é considerado uma época fecunda de traduções árabes-latinas na região de Toledo, bem como outras cidades espanholas e europeias; com a conquista de Toledo por Afonso VI, em 1085, o lugar se transforma em um importante centro de convivência, que reúne pessoas vindas de diversos lugares, de forma que Afonso VI se coloca como o rei dos três povos (cristãos, judeus e muçulmanos), sendo que o latim, o árabe e o hebreu conviviam possibilitando traduções e produções de uma grande obra literária e científica (DÍEZ, 1984, p. 21). Todo esse movimento cultural e científico foi apoiado e patrocinado pelo rei Afonso X, o qual estava rodeado de judeus, mouros, convertidos e cristãos, sem discriminação de raça e religião na formação de sua equipe de tradução (DÍEZ, 1984, p. 29).

Afonso X, rei de Castela e Leão, justamente chamado “o Sábio”, mas em algumas ocasiões de “o Astrólogo” ou “o Grande” (GREGORIO, 2008, p. 61-62), nasceu na cidade de Toledo em 23 de novembro de 1221 (MARTÍNEZ, 2003, p. 23), era filho de Beatriz de Suábia e Fernando III de Leão e Castela e governou entre 1252 e 1284 (FONTES, 2014, p. 1). Esse rei teve uma educação judeu-muçulmana e possuía o domínio de todas as línguas peninsulares, o galego-português, o catalão, o árabe e o hebreu, além do francês e o provençal e talvez o grego (MARTÍNEZ, 2003, p. 82-83). Ele foi profundamente influenciado pelas sete artes liberais (MARTIN, 2003, p. 2): gramática, lógica, retórica, aritmética, geometria, música e astronomia, além de que Afonso X incluiu estudos sobre a medicina e a metafísica (MARTÍNEZ, 2003, p. 62), além de ter vivido durante a difusão das obras científicas de Aristóteles (MARTÍNEZ, 2003, p. 76).

Gostaria de destacar também, outra influência de Afonso X, sua avó, Dona Berenguela, foi quem, de acordo com o próprio Afonso X, “ordenó “todas las cosas et todos los fechos del regno<sup>1</sup>” (MARTÍNEZ, 2003, p. 30), a pessoa que, depois do pai de Afonso X, exerceu mais influência sobre a formação do caráter espiritual do seu neto (MARTÍNEZ, 2003, p. 30). Foi a própria Dona Berenguela quem articulou a união dos reinos de Leão e

---

<sup>1</sup> Ordenou todas as coisas e todos os feitos do reino.

Castela por meio de uma política de casamentos e, de acordo com H. Salvador Martínez (2003), *“nada ni nadie podia permitirse contrariar, sus planes, dispuesta siempre, como estaba, a defenderlos com suavidad e tacto, pero también, cuando era necesario, com las lanzas y las catapultas”* (p. 31). Essa informação fará muito sentido ao longo dessa pesquisa e será retomada no último capítulo, visto que consigo enxergar nas descrições sobre Dona Berenguela o arquétipo<sup>2</sup> do feminino divino, uma mulher dona de si, astuta e artilosa, que – assim como as deusas e Maria -, faz de tudo para defender os seus e conquistar os objetivos que almeja.

A corte de Afonso X reunia sábios representantes das culturas latina, grega e muçulmana, repleta de personalidades, obras e traduções das mais diversas culturas (MARTÍNEZ, 2003, p. 12), sendo que essa “corte produziu vasto material textual, de cunho poético, normativo, histórico, científico, narrativo, filológico, religioso e até místico (FONTES, 2014, p. 1-2). A produção desse rico material e também as traduções feitas na corte de Afonso X foram um grande marco de seu reinado, o próprio Juan Manuel, sobrinho do rei já dizia que *“Afonso, además de ser un gran rey, fue el primer humanista que conscientemente integró el saber en los deberes y obligaciones de la Corona”* (...) *“maestro y guía de su pueblo, poniendo el saber al alcance para que todos se beneficiasen”* (MARTÍNEZ, 2003, p. 11). Nesse sentido, considerando a formação intelectual do rei, seu conhecimento de línguas e as pessoas que estavam a seu serviço, entendo que a corte de Afonso X se constituía de um lugar de efervescência cultural e transculturalidade, onde diferentes saberes circulavam e geravam novos conhecimentos expressos por meio das obras produzidas.

Entre as obras consideradas astronômicas, traduzidas na corte de Afonso X, temos os *“Cuatro libros de las estrellas fijas de la ochava esfera”*, de Abderramán el Sufí, no prólogo desta tradução temos um testemunho direto da intervenção de Afonso X na composição das obras produzidas em sua corte, uma parte muito importante deste prólogo é:

*En nombre Dios amen. Este es el libro de las figuras de las estrellas fijas, que son en el ochavo cielo, que mando trasladar de caldeo et de arábigo en lenguaje castellano el rey Don Afonso... el traladolo, por su mandado, Yhuda el Cohanesco, su alfaquir, et Guillen Arremon d'Aspa, so clérigo* (MARTÍNEZ, 2003, p. 312).

---

<sup>2</sup> Nesse caso, e nas demais vezes em que fizer uso do termo “arquétipo” neste trabalho, estou usando essa ideia com base em Jung (2002, p. 87), como uma “ideia primordial”, um modelo ou imagem primordial, que me permite analisar o conjunto de atributos e “características” que constitui essas deusas”, ou seja, “entende-se por arquétipo primordial uma “presença eterna” (JUNG, apud NEUMANN, 2003 apud MARTINS, 2006, p. 22), uma conotação ontológica das formas que emergem de uma massa indiferenciada na fase inicial da consciência humana” (MARTINS, 2006, p. 22), sendo que este princípio feminino na natureza é representado pela deusa lunar com características de uma “força cega, fecunda e cruel, criativa, acariciadora e destrutiva” (HARDING, 1985 apud MARTINS, 2006, p. 28).

Nesse trecho, gostaria de destacar a menção à tradução feita dos caldeus, pontuar a evidência de que Afonso X teve acesso aos conhecimentos desse povo, suas crenças e cultos, pois meu objetivo nesse trabalho é investigar de que forma as imagens do feminino divino, de deusas ligadas à sexualidade e à guerra no Oriente Antigo, são presentificadas<sup>3</sup> na imagem de Maria no Setenario do rei Afonso X. Detalharei cada parte desse objetivo ao longo dessa introdução, mas aqui gostaria de enfatizar esse indicio de que Afonso X traduziu em sua corte obras atribuídas aos caldeus do antigo Oriente Próximo, os quais promoviam cultos destinados à essas deusas ligadas à sexualidade e à guerra.

Conforme colocado logo acima, em meu objetivo, a obra que adotei como principal fonte para essa pesquisa é o *Setenario*, publicado pela Facultad de Fiolosoffía y Letras de la Universidad de Buenos Aires em 1945. O *Setenario* teria sido a obra mais pessoal atribuída à Afonso X e a única que é citada explicitamente em seu testamento (MARTÍNEZ, 2003, p. 47), onde estão contidos diversos aspectos do pensamento do rei Afonso X, a filosofia política, o interesse pelo direito, pelas ciências<sup>4</sup>, por astrologia, literatura, pela interpretação alegórica dos mitos pagãos e pelos mistérios cristãos (MARTÍNEZ, 2003, p. 61).

A escrita dessa obra foi iniciada em 1252, no final do reinado de Fernando III e foi continuado – sem ter sido finalizado – por seu filho Afonso X (FONTES, 2014, p. 2). O próprio Afonso afirma que foi encarregado de escrever o *Setenario* por seu pai, sendo considerada uma obra que deveria servir de manual para os futuros reis, além de ensinar ao povo as normas de convivência cristã e a educação nas ciências e nas letras (MARTÍNEZ, 2003, p. 13), de forma que o rei buscou afirmar nessa obra “a verdade do cristianismo diante do paganismo e a superioridade de sua fé num momento de turbulência religiosa na península ibérica” (FONTES, 2014, p. 3), “tornando-se veículo para a afirmação do poder régio e da fé cristã” e objetivando “ratificar os princípios do cristianismo e, concomitantemente, cristianizar as tradições pagãs” (FONTES, 2014, p. 8).

---

<sup>3</sup> Quando utilizo as expressões “presença”, “presentificar” e suas variações, me refiro às discussões de Hans Ulrich Gumbrecht (2010) sobre “produção de presença”. O autor afirma que, para além de apreender os objetos culturais dentro de um processo que ele chama de “interpretação” ou “campo hermenêutico”, podemos acessá-los em sua materialidade – nesse caso por meio das fontes -, porque são palpáveis, chegando mesmo a tocar nossos corpos sensorialmente, sendo possível sentirmos sua presença – nesse caso, na experiência de culto -, na qual produz uma situação espacial de tangibilidade e que se destacam os aspectos materiais da experiência.

<sup>4</sup> Ao utilizar a palavra “ciência”, Martinez está fundamentado nas obras de Afonso X, nas quais o próprio rei menciona esse termo, não tendo a mesma conotação da ciência moderna, mas sim enquanto ideia de “conhecimento” e “saber”. No próprio *Setenario* o termo ciência aparecer diversas vezes, entre eles na página 46: “(...) los ssaberes de las sçiençias, cada vno quál es en ssí e qué obra deueffazer con ellos” (AFONSO X, 1945, p. 46).

O que mais me encanta no *Setenario* é o fato de ser considerado uma obra desconcertante e que causa estranheza (LAPEZA, 1980, p. 247), para H. Salvador Martínez (2003), argumenta-se que o *Setenario* de Afonso X manifesta sinais de um estado de desintegração terminal do rei, o qual teria perdido o contato com a realidade e padeceria de uma obsessão patológica com o número sete (p. 300). Refletir sobre isso, me leva a pensar que ao estudar o *Setenario* e, por consequência, a corte e a vida de Afonso X não estou, como poderia se pensar, apenas estudando a história de um grande homem, a história dos vitoriosos e de reis implacáveis, pois, no rei Afonso X também enxergo muito de um sujeito comum, um ser humano acometido por muitos sofrimentos como aqueles vividos pelas demais pessoas do cotidiano de sua corte. Passei a entender que, apesar de ter muitos privilégios, riquezas e não ser acometido pela fome, por exemplo, reis também são pessoas comuns, o próprio Afonso X, em sua petição-confissão, fala sobre sua saúde, o medo da morte, o juízo final e a condenação eterna e sobre sua preocupação em governar de forma justa e equitativa (MARTÍNEZ, 2003, p. 297), além de ter sido acusado por seu próprio filho, Sancho, de ser louco e leproso, ou seja, Afonso X compartilha de medos, aspirações e angustias comuns às pessoas comuns contemporâneas à ele, mas também às pessoas comuns de hoje em dia.

Retornando a questão do *Setenario*, outro aspecto que me encanta na obra e que, como afirmei no início, me causou uma epifania como quando assisti *As Brumas de Avalon* é a presença do sagrado feminino. No primeiro trecho que li desse documento, Afonso X – em um contexto onde narra que os antigos que adoravam divindades relacionadas à astros quiseram adorar Maria e a Santíssima Trindade -, descreve as semelhanças entre Santa Maria com o Signo de Virgem:

*“Virgo llamauan los antigos al sexto signo. E dáuanle ssemeiança ro de mugier; ffermosa; virgen; cinta por los pechos; con alas; que tiene los braços tendidos; e las palmas abiertas. Et estas vii cosas ffueron a ssemeiança de los ffechos de Santa María. Que ella ffué mugier benedicta êscogida entre todas las otras em ffortaleza; ca vençió la fflaquiza de las mugieres e las tentaciones del mundo e del diablo. Que ffué ffermosa sobre todas las que nasçieron e nasçeran; ca ella ffué ffermosa em el cuerpo e em el alma, segunt dixo el ángel SSant Gabriel, que ella era benedicta entre todas las mugieres. Virgen ffué eteramente, non tanto por nonbre nin por ssemeiança como lo era este ssigno de Virgo, mas por uoluntad e por obra uerdadera. Ca bien sí como dauan a la ffigura de Virgo cintura por los pechos, esto muestra cómo Santa María ffué prenada ssin uoluntad e ssin ajuntamiento de nul uarón. Et así como a la ffigura de Virgo dauan alas, assí las ouo Santa María; ca tanto sopo alçar ssu uoluntad que Dios quiso dela fazer ssu madre maguer ella era donzela pobre, commo quier que ffuese de tan gran linage. Et porque ffué ssu madre, ssubióla [33r] a los çielos e coronóla por rreyna dellos, em quer dó alas com que boló tan alto que cubrió todo el mundo. Que assí commo la ffigura de Virgo diztern que tenie los braços tendidos, bien assí Ssanta María tiene tendidos los ssus braços para rreçebir e perdonar los pecadores e auerles merçet, rroganto a Dios por ellos. Que assí commo la ffigura de Virgo tenie las palmas abiertas, esto sse entiende por los miraglos que ffaz Ssanta María cada día por la uertud del poder de Dios. Onde estas ssignificaciones que pusieron al ssigno de Virgo, Ssanta*

*Marí alas deue auer por derecho et porque los orauan al ssigno, a ella aorauan ssi de tan buena uentura fuese que la connoçiesen” (AFONSO X, 1945, p. 100)*

Essa descrição do signo de Virgem proposta pelo Rei Afonso X é bastante próxima da imagem que se considera ser uma iconografia da deusa Inanna, que também se fazia conhecer pelo atributo de rainha dos céus (DUPLA, 2016, p.51) – assim como Maria é colocada como aquela que subiu aos céus e foi coroada como rainha, conforme descrição acima -, na imagem a deusa aparece com os seios expostos, com duas grandes asas, utilizando uma coroa real e tendo os braços estendidos para o alto com as mãos abertas para frente:



Figura 1. O artefato denominado “Queen of the Night”. Fonte: Está no Museu Britânico e pode ser acessada no link [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1355376&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1355376&partId=1).<sup>5</sup>

Nesse sentido, partes da obra o *Setenario* se constitui de uma narrativa que entrelaça divindades e cultos antigos com divindades e cultos cristãos do período medieval, trazendo uma riqueza na descrição imagética dessas divindades e a permanência dos seus atributos.

Para compreender como faço esse caminho de análise, preciso falar finalmente sobre aquilo que em debates do campo da história, dos mitos, da psicologia e das ciências da

---

<sup>5</sup> Não há um consenso sobre essa imagem apresentar Ištar ou sua irmã Ereshkigal, conforme Joshua J. Mark (2017) afirma em um artigo publicado no *Ancient History Encyclopedia*, disponível em: <https://www.ancient.eu/Ereshkigal/>. Porém, diversos elementos dessa imagem são comumente atrelados à Ištar, tanto os leões à seus pés, a touca real, o fato de se tratar de uma deusa alada e também pela base do relevo se tratar de uma sequência de semi-círculos que se tratam de uma montanha, logo, estando acima de uma montanha contradiz a ideia de ser uma deusa do submundo.

religião constitui a ideia do “feminino sagrado” (MARTINS, 2006) ou divino ou mesmo da imagem primordial da Grande Deusa (BONETTI, 2013), um Grande Feminino que reúne atributos diversos enquanto arquétipo primordial, é expresso pelos atributos de deusas em diferentes culturas, estando eles relacionados à fertilidade e ao poder de gerar a vida, mas também ao poder “da morte para aquilo que deve morrer, e a vida ao que deve viver” (MARTINS, 2006, p. 20), estando a deusa colocada como fonte divina do nascimento, da morte e da regeneração do ciclo natural (EISLER, 1997 *apud* MARTINS, 2006, p. 28).

As deusas que entendo como imagens desse arquétipo do feminino divino foram cultuadas por diversos povos, em diferentes culturas, entre esses estão os povos da Região do Crescente Fértil que cultuavam deusas que tinham seus atributos principalmente relacionados com a sexualidade e fertilidade e com a guerra. Entre essas deusas, podemos justamente aquela que relatei com o excerto do *Setenario* logo acima, a deusa Inanna, como era conhecida entre os Sumérios, que regia exatamente esses atributos, a qual também pode ser identificada como Ištar entre os Amorreus, Semitas e Assírios (GRAY, 1982), tendo sido a deusa tutelar da cidade de Uruk, na antiga Mesopotâmia (DUPLA, 2016a, p. 16) e principalmente durante III Dinastia de Ur (c. 2150- 2100 a.E.C.) “foi associada ao desejo sexual e a energia libidinal” (DUPLA, 2016a, p. 93).

Entre os mitos relacionados a deusa Inanna e que expressam sua referência como ligada à sexualidade e fertilidade, está a história conhecida como “A ida de Istar ao mundo dos mortos” (MCCALL, 1994) ou mais corretamente chamado de “Descida ao Mundo Inferior” (OTTERMANN, 2006), do qual podemos trazer para discussão o seguinte trecho:

Nenhum touro cobria as vacas, nenhum jumento emprenhava suas fêmeas,  
Nenhum homem engravidava uma moça nas ruas,  
O homem jovem dormia no seu quarto particular,  
A moça dormia na companhia de suas amigas (MCCALL, 1994, p. 70).

Nessas linhas, fica explícita a regência da deusa sobre o aspecto da fertilidade, pois quando ela se ausenta do mundo humano, e vai para o mundo inferior, todas as atividades sexuais e de procriação ficam completamente estagnadas, tanto entre pessoas, quanto entre animais, dessa forma, a vida na terra não pode acontecer em nenhum aspecto sem os poderes ligados a essa divindade.

Para além de Inanna, no crescente Fértil temos cultos à deusa Ašerá (ou Asherah) dos cananeus, a qual tem suas representações fortemente ligadas a aspectos da natureza, da fauna e da flora, também conhecida como Astarte e Ashtoret, que é uma das divindades femininas do panteão cananeu relacionada ao culto da fertilidade, correspondente às forças da natureza que quando reativadas poderiam assegurar a desejada fertilidade do solo, dos animais e dos



humanos (MONTALVÃO, 2009, p. 45). Além disso, no que tange a esse aspecto de deusas ligadas a fertilidade, ao poder de gerar vida e mesmo a maternidade, é necessário mencionar também aquelas que foram cultuadas no Egito antigo, visto que no Egito faraônico o feminino estava separado em três princípios básicos: “o da fertilidade da terra, seguido da maternidade e a relação com seus filhos (vinculando-se a terra já fertilizada) e, por fim, as faces positivas e negativas da maturidade, sendo a “velha sábia” ou a “velha bruxa”” (SCOVILLE, 2014, p. 280), imagem que também podemos relacionar com as deusas da morte ou com o atributo da morte e destruição desse feminino. Entre essas deusas, temos Hathor, “que possuía diversas atribuições; era a deusa da dança, música e amor” (HAT, 2005 *apud* SCOVILLE, 2014, p. 289) E a deusa Ísis, detentora de múltiplos epítetos que atraiu diversos seguidores, “principalmente os de caráter feminino, devido a suas características de fertilidade, amabilidade e determinação” (ROCKENBACK, 2017, p. 104), essa deusa foi a irmã e esposa de Osíris que gerou Hórus.

Como colocado inicialmente, para além desses atributos da sexualidade e fertilidade, o divino feminino cultuado pelos antigos habitantes do Crescente Fértil também estava relacionado com a guerra. Esse aspecto é muito forte em Inanna/Ištar, existindo fontes nas quais podemos encontrar essa ideia de uma deusa combatente, tanto em mitos como a Épopéia de Gilgamesh (BRANDÃO, 2017) onde a Ištar aparece como uma deusa furiosa e combativa, quando em fontes imperiais, como a atribuída ao reinado assírio de Esharhaddon, onde consta a inscrição “Eu sou Ishtar de Arbeia. Eu esfolarei os teus inimigos e os darei a ti” (COHN, 1996, p. 63).

Podemos considerar que essas deusas eram imagens<sup>6</sup> de um mesmo arquétipo, no sentido que apresentavam diversos atributos em comum, além de aproximações em suas iconográficas e na estrutura de seus mitos, formando o que optei por chamar de feminino divino ou imagens do feminino no âmbito sagrado. Essas discussões serão abordadas no último subcapítulo do capítulo 2.

Com a expansão do cristianismo já na antiguidade tardia os cultos a essas deusas foram reprimidos, mesmo resistindo em práticas de grupos minoritários, porém outra forma de resistência da presença dessas deusas entre as pessoas foi a permanência de sua imagem

---

<sup>6</sup> Jung (2002) desenvolve a ideia de imagem arquetípica que é uma manifestação do arquétipo, mas a qual expressa somente uma parte do arquétipo e não o todo; uma imagem arquetípica jamais é capaz de esgotar o conteúdo do arquétipo. Por exemplo, se temos a carta do tarô nº 9, O Eremita, se trata de uma imagem arquetípica do arquétipo do velho ou sábio, mas que não contempla o conteúdo total desse arquétipo, é apenas uma de suas expressões (NICHOLS, 2007, p. 31), nesse caso, essas diferentes deusas seriam imagens arquetípicas de um grande arquétipo que não se esgota em cada uma delas.

em divindades femininas do cristianismo, como em Maria, tanto no que diz respeito ao atributo da fertilidade, uma divindade mãe, quanto no atributo de divindade ligada à guerra e protetora de seu povo no campo de batalha.

Esses aspectos de Maria podem ser encontrados na narrativa do *Setenario*, bem como nas *Cantigas de Santa Maria*, do período medieval e também de autoria de Afonso X, obra com a qual pretendo dialogar em alguns momentos, sendo essas um conjunto de 427 textos/poemas em galego-português medieval. Conforme Aline Dias da Silveira (2009, p. 40-41), as Cantigas representam uma pluralidade de saberes, através de narrativas da tradição, cânticos de louvores, histórias de milagres, acontecimentos da vida de Afonso X e seus familiares e eventos historicamente registrados, narrados pela perspectiva do próprio Afonso e seus colaboradores.

Afonso X se utiliza da imagem de Maria para legitimar o seu reinado, bem como fizeram antigos reis mesopotâmicos com suas deusas, sendo que essa santa aparece em suas obras como protetora do rei e de seu reino, de forma que “uma guerra contra os cristãos significa uma guerra contra Maria” (SILVEIRA, 2009, p.50). Nesse sentido, o que busco entender nessas obras, mais especificamente no *Setenario* não se trata apenas de uma semelhança entre as divindades femininas antigas e a imagem de Maria Medieval, trata-se do que denominei inicialmente de presentificação, permanência e entrelaçamento. Para isso, adoto como objetivos específicos<sup>7</sup>: estudar a imagem do feminino sagrado em deusas antigas do Oriente Próximo, bem como em Maria, como divindade feminina cristã da Península Ibérica Medieval; perceber quais as permanências das imagens do feminino sagrado que se estendem à Maria no *Setenario* de Afonso X e analisar como o culto às deusas antigas do Oriente Próximo se entrelaça ao culto à Maria no *Setenario* de Afonso X.

Para realização da presente pesquisa será feita análise das fontes propostas em articulação com o contexto onde estão inseridas, para tal, proponho o uso da ideia de “alegoria histórica” à luz de Walter Benjamin (1984) como perspectiva teórico-metodológica, por consistir de um método capaz de operacionalizar tempo e espaço na antiguidade e medievo (ou sociedades pré-modernas), bem como de abordar a linguagem das fontes em sua complexidade, como no caso de narrativas mitológicas e iconografias antigas.

---

<sup>7</sup> A partir do objetivo geral que já mencionei anteriormente: Investigar de que forma o arquétipo do feminino sagrado, de deusas ligadas à sexualidade e à guerra no Oriente Antigo, é presentificado na imagem de Maria no *Setenário* do rei Afonso X.

A análise pela alegoria é um método coerente para observar narrativas míticas, conforme afirma Juan Chapa (1985) a respeito de que a exegese alegórica permite compreender a complexidade dos mitos, pois esses expressam noções a respeito da estrutura do universo, na qual os deuses mitológicos, animados e personificados, encarnam os elementos do cosmos (p. 148), ou seja, os mitos revelam o fazer dos deuses, sendo que sua narrativa sempre esconde algo mais do que trás em sua aparência, de forma que para além do mito é preciso analisar também o culto – ou o rito – que é a manifestação do fazer dos deuses nas ações do humano (CHAPA, 1985, p. 156).

Sob esse viés, a alegoria está para além daquilo que se entende por metáfora ou uma figura de linguagem, ou da noção de ilustração por imagem. Olhar para o fenômeno pesquisado sob as lentes da alegoria benjaminiana permite operar múltiplos significados sobre a narrativa, pois seu método de análise é justamente fragmentar o fenômeno para poder aprofundar as discussões sobre cada elemento, onde é necessário observar atentamente cada um dos elementos que compõe o “todo” para compreender assim o seu sentido, sua mensagem, de acordo com o grupo social em que estão inseridas, ao mesmo tempo em que se permite ampliar esse contexto de análise e operacionalizar o espaço. Nesse sentido, o uso da ideia de alegoria é viável no estudo do *Setenario* de Afonso X para entender como nessa obra confluem as imagens de divindades cristãs e de divindades pagãs, conhecimentos e crenças de diferentes culturas e temporalidades que conviviam cotidianamente em sua corte.

Gostaria de destacar também que, em diálogo com as fontes escritas, trabalharei também com imagens, tanto iconografias das deusas antigas<sup>8</sup> quanto as iluminuras de Maria que compõe as Cantigas de Santa Maria de Afonso X e outras imagens de Maria do período em questão. Para isso me apoiarei principalmente em teóricos como Aby Warburg, Hans Belting e Georges Didi-Huberman, visando entender a própria ideia de imagem, bem como a ideia de permanência/sobrevivência.

Esse trabalho será dividido em dois capítulos, cada um contendo dois subcapítulos. No primeiro capítulo, denominado “O entrelaçamento de Imagens: As permanências do Antigo Feminino Divino em Maria”, discutirei, no subcapítulo 1.1 “Um Atlas Mnemosyne do

---

<sup>8</sup> Temos disponíveis o catálogo de fotos e croquis de Austen Henry Layard (1853), entre diversas outras imagens e croquis de artefatos arqueológicos do antigo Oriente Próximo que estão disponíveis no acervo online do projeto Etana <http://etana.org/>, bem como outras bases de dados contendo iconografias da deusa mesopotâmica Inanna, por exemplo, como o Museu Britânico e a base de dados hospedada em <<http://oi-archive.uchicago.edu/OI/IRAQ/dbfiles/indcat.htm>> Acesso em 31 març. 2018.

feminino divino na longa Duração”, as imagens iconográficas desse feminino divino na fonte e em suas conexões, construindo um Atlas Mnemosyne de imagens e, posteriormente, apresentando e discutindo cada uma delas e seus entrelaçamentos umas com as outras; já no subcapítulo 1.2 “Por que imagens?” farei discussões mais específicas em teoria da imagem e sobre iconografias, mas também sobre imagens mentais no *Setenario*, além de construir possibilidades para compreender como essas imagens permanecem, ressignificadas, na longa duração. O capítulo 2 “Presentificação do feminino divino em Maria” terá foco em discutir, primeiramente no subcapítulo 2.1, “Afonso X de Leão e Castela: O Estreleiro”, questões sobre a vida e o reinado de Afonso, bem como o contexto de sua corte e das traduções que nela foram realizadas; já no 2.2 “Eram os antigos adoradores de Maria ou os medievais adoradores da deusa?” trabalharei justamente com a ideia de “sagrado feminino”, seus atributos e características e como eles aparecem nas fontes utilizadas para construção do atlas mnemosyne.

# **1. O ENTRELAÇAMENTO DE IMAGENS: AS PERMANÊNCIAS DO ANTIGO FEMININO DIVINO EM MARIA**

## **1.1 UM ATLAS MNEMOSYNE DO FEMININO DIVINO NA LONGA DURAÇÃO**

Para iniciar, considero importante pontuar minhas inspirações para construir um atlas mnemosyne e, para isso, preciso discorrer sobre o que exatamente seria esse atlas da memória. Bem, essa ideia surgiu inspirada em Aby Warburg, ele nasceu em 1866 e é considerado o pai da iconologia moderna, além de ser historiador das artes e antropólogo; durante sua vida, Warburg – herdeiro de uma família de banqueiros judeu-alemão de Hamburgo – construiu uma grande biblioteca elíptica, a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ou Biblioteca Warburg das Ciências da Cultura, localizada em Hamburgo, a qual chegou a reunir 65 mil volumes até 1929, quando ele morreu (SAIMAN, 2011, p. 33).

Nessa biblioteca, a Mnemosyne já estava presente, a palavra estava gravada na entrada interna da biblioteca de Hamburgo, a qual era dividida em quatro andares, sendo o primeiro deles dedicado à Imagem. Saiman (2011) afirma que nessa biblioteca os livros estavam sempre em movimento e não obedeciam uma disposição cronológica e nem foram catalogados a partir de nomes de autores ou de seus títulos, eles eram dispostos de acordo com a forma como se relacionavam uns com os outros. Penso que foi assim, pensando na forma com que as obras se relacionavam e se conectavam umas com as outras que Warburg passou a fazer o mesmo com imagens, as quais estavam sempre em movimento. Assim, Mnemosyne, nesse contexto da biblioteca, passou a ser também o nome da grande obra à qual Warburg se dedicou até 1924: a construção de um Atlas de imagens (SAIMAN, 2011, p. 36).

Mais especificamente, esse Atlas Mnemosyne consiste de um conjunto de pranchas (66 pranchas) nas quais são agrupadas uma série de imagens (900 imagens no total), as quais eram montadas por Warburg, sem que se tivesse uma ordem linear e de forma que pudessem ser deslocadas – assim como os livros estavam dispostos na biblioteca -. Essas imagens eram montadas em painéis de madeira de 1,5m x 2m que recebiam um fundo feito de tecido preto (SAIMAN, 2011). O objetivo de Warburg com essas pranchas era fazer com que essas imagens entrassem em diálogo, estabelecessem conexões e se pensassem entre si, no tempo e no espaço de uma longa história, “na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas” (SAIMAN, 2011, p. 36).

Vejamos abaixo uma foto desse magnífico Atlas Mnemosyne construído por Warburg:

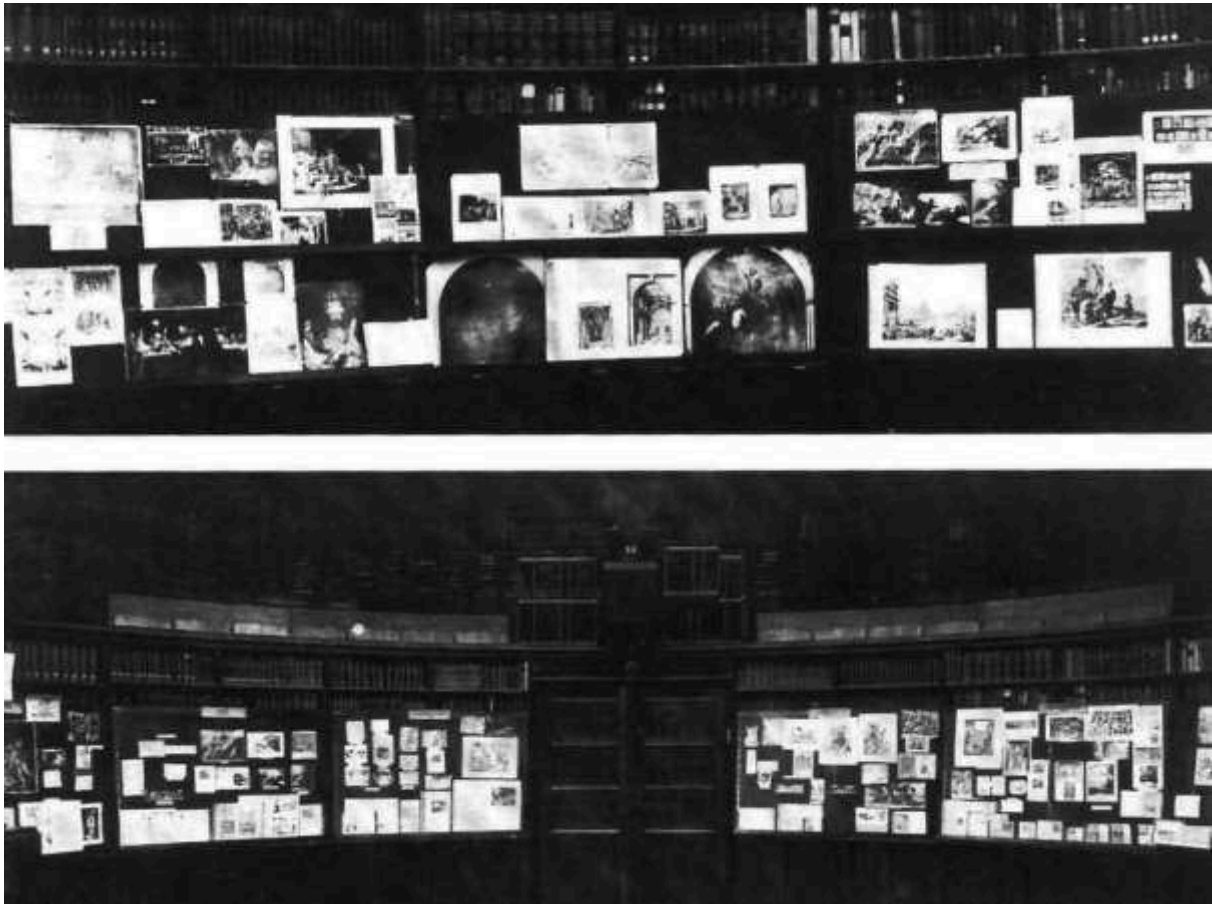


Figura 2. Instalações provisórias de Mnemosyne, na sala de leitura da Biblioteca Warburg provavelmente em 1925.

Reproduções tiradas do livro de Michaud (SAIMAN, 2011, p. 37)

Nesse sentido, mesmo correndo o risco de decepcionar o(a) leitor(a) com falsas expectativas que posso ter criado ao descrever a magnitude da obra de Warburg na qual me inspirei, gostaria de revelar que, neste trabalho, o que me proponho a fazer não é exatamente um Atlas Mnemosyne, mas sim apenas uma prancha com a montagem de uma série de imagens que irei agrupar e colocar em conexão.

Gostaria de me ater ainda em dar algumas explicações mais detalhadas a respeito do método que utilizarei para fazer essa montagem, mais especificamente sobre o arcabouço teórico metodológico que me permite construir essa prancha no campo da história.

Sobre isso, quero iniciar falando a respeito do anacronismo no Atlas de Warburg e pode parecer que estou entrando em um campo minado para a história desde aqui, mas espero poder apresentar justificativas convincentes para o que estou propondo.

Já informei acima e gostaria de retomar aqui, que o Atlas Mnemosyne construído por Warburg não seguia uma ordem cronológica, as imagens eram dispostas de acordo com as conexões que o autor enxergava entre elas, como se elas conversassem entre si. Nesse sentido, afirmo que o tempo na obra de Warburg é um tempo anacrônico, pois as pranchas de imagens estabelecem relações entre diferentes tempos históricos, as próprias imagens possuem várias temporalidades, de forma que passado, presente e futuro não estão separados ou em linearidade, existem em simultaneidade, pois a imagem, ao fazer uma referência ao passado é capaz de promover uma sincronia com o presente (LACERDA, 2014, p. 12).

Nesse caso, como propõe Lacerda (2014), podemos pensar em uma teoria da temporalidade anacrônica, a partir de teóricos como Walter Benjamin, Carl Einstein e o próprio Warburg, além de outros autores que dialogam como Warburg, como Didi-Huberman e Maria Bernadete Ramos Flores. Essa forma de pensar o tempo contradiz a história tradicional (LACERDA, 2014), conforme pontuei inicialmente que eu poderia estar entrando em um campo minado, pois propõe a compreensão de que existem memórias sobrepostas, tempos heterogêneos, um tempo turbulento e repleto de discontinuidades.

É a isso que Walter Benjamin (1987) se refere ao afirmar que “A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” (p. 229). Nesse diálogo com Benjamin, podemos considerar que o próprio fazer histórico é anacrônico, os “fatos históricos” só se tornam fatos históricos no emaranhado de conexões com outros acontecimentos que se dão no tempo a sua frente e não no momento em que acontecem e, nesse sentido, ao fazer história é quando o presente pode encontrar o passado:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com a época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico (BENJAMIN, 1987, p. 234).

Além de Benjamin, entre os autores e autora que mencionei acima, Georges Didi-Huberman tece diversas contribuições importantes no que tange à ideia de anacronismo. O autor se utiliza desse conceito para abordar discussões no campo de história da arte, o que interessa muito aqui, visto que estou propondo um trabalho com imagens. Ao falar sobre o tempo, Didi-Huberman também afirma que este não é um tempo cronológico e linear, pois quando estamos diante da imagem estamos diante de uma confluência de temporalidades,

uma imagem que “estando no passado” também traz a memória desse passado ao mesmo tempo em que se projeta para o futuro onde chegará (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Sendo assim, concordo com Didi-Huberman (2011) que devemos fazer uma crítica ao rechaço que é feito ao anacronismo no campo da história, pois ele se apresenta como um debate necessário, visto que pode ser considerado como a própria temporalidade das imagens, dos objetos e fontes com os quais fazemos história, os quais são providos de uma complexidade temporal, do que o autor chama de um tempo impuro, uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismos.

Uma autora que também faz discussões importantes a esse respeito é a historiadora brasileira Maria Bernadete Ramos Flores, além de ter diálogos com Benjamin, Warburg, Didi-Huberman e de estar produzindo trabalhos no campo de teoria da imagem, em um de seus artigos ela disserta sobre “o elogio ao anacronismo”, onde corrobora com as argumentações de Didi-Huberman. A autora afirma que graças ao pensamento, à arte e à literatura podemos ser contemporâneos de todos os seres humanos e que é essa possibilidade de uma contemporaneidade entre dois seres “tão distantes temporalmente desconcerta a noção de história cara à *École des Annales*” (FLORES, 2014, p. 415) e justamente por isso a questão do anacronismo foi colocada como um “pecado” mortal dos historiadores, como anti-histórico (FLORES, 2014), nesse sentido é que a autora corrobora com a necessidade desse debate, pois, para ela, o medo do anacronismo é bloqueador, como afirma Nicole Loraux,

Bernadete Ramos Flores (2014) também tece suas críticas a história que condena o anacronismo, afirmando que esta segue princípios de totalidade, princípios estes condenados na perspectiva de Walter Benjamin, sobre a tarefa da história, por exemplo.

Ou seja, a partir dessa proposta de Didi-Huberman e Maria Bernadete Ramos Flores e também em diálogos com Walter Benjamin que trarei a seguir, é possível considerar que o anacronismo seja visto como um segmento de tempo, uma nova forma de “ler o passado” que possibilita compreender que existem formas de conexão entre “séries temporais heterogêneas” que podem, positivamente, ser vistas como “anacronias” (FLORES, 2014, p. 440).

Mas como todas essas ideias podem ser pensadas no *Setenario* de Afonso X? Bem, da mesma forma que Didi-Huberman ao se referir a Fra Angélico dizia que ele foi um artista do passado histórico, um “artista do seu tempo que foi o Quattrocento”, ele foi um artista para além do passado memorativo, um artista que manipula tempos que não eram seus (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 43), penso que o mesmo se dava com Afonso X, um rei que manipulava tempos que não eram seus, o tempo dos mitos, da magia e da astrofísica. O conteúdo do *Setenario* não pode ser compreendido apenas pelo século XIII, pois faz



referência a cultos antigos, a deuses e deusas que sobrevivem nessa fonte. Nesse sentido, concordo que o anacronismo é necessário e fecundo quando o passado – ou um recorte do passado em específico – se mostra insuficiente para a compreensão de si mesmo (FLORES, 2014, p. 42-43).

É importante destacar que o anacronismo que estou propondo aqui como um método para olhar para as imagens que uso como fontes é diferente do anacronismo que visamos evitar no campo da história. Essa distinção entre o anacronismo que visamos positivar e o anacronismo a se evitar já foi feita por Daniel Arasse (2016) que ao falar justamente sobre as venturas e desventuras do anacronismo pontua que seria um erro falar, por exemplo, em realismo ao se referir as pinturas de Courbet, visto que a noção de realismo só aparece na língua francesa no início do século XIX. O anacronismo que estou propondo aqui está relacionado com perceber a confluência temporal que constitui as fontes, entender que fontes históricas – principalmente quando lidamos com imagens – são transtemporais, considerando que não podem ser compreendidas profundamente somente pelo período em que foram produzidas.

Colocadas as contribuições sobre a ideia de anacronismo, gostaria de, a partir daqui, retomar o diálogo com outros conceitos de Walter Benjamin, que também embasa minha pesquisa como referencial metodológico. O primeiro conceito é o de “Imagem Dialética”, no sentido que a imagem está em um movimento de fluxo e refluxo interminável (LACERDA, 2014, p. 12), ou seja, essa é a ideia que Benjamin propõe nas teses sobre o conceito de história, para isso, gostaria de citar aqui, primeiramente, a tese de número 5:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irre recuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sintá visado por ela (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Nessa tese, Benjamin nos incumbe a tarefa de estarmos atentos, pois a imagem, sendo dialética, não fixa e permanente, ela perpassa veloz. Recuperar essa imagem do passado é a forma de romper com perspectivas historicistas que concebem esse passado como “morto e enterrado”, nesse sentido, as imagens são aquilo que sobrevive, mas é preciso que elas sejam visadas pelo presente, que o presente olhe para elas enquanto perpassam velozes.

Nesse sentido, a tese número 6 sobre o conceito de história, afirma que fixar essas imagens do passado, reconhece-las, é a única forma de articular historicamente o passado:

Articular historicamente o passado não significa conhece-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de

um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso (...) (BENJAMIN, 1987, p. 224-225).

Para Benjamin esse momento de perigo é que nos entreguemos às classes dominantes como seus instrumentos e compreendamos como parte dessa classe dominante as perspectivas historicistas da história, apegadas a uma perspectiva de tempo exclusivamente apegada à linearidade, aos fatos e a descrição de acontecimentos como de fato foram. Nesse sentido, Benjamin afirma que “o dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador, convencido de que os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1987, p. 224-225).

Nesse caso, a forma de articular esse passado historicamente, de impedir que o inimigo o continue vencendo e promover a redenção desses mortos que nunca estão em segurança, é fixando essas imagens dialéticas do passado, compreender o tempo anacrônico que as constitui. Mas de que forma fazer isso? Com que perspectiva metodológica promover essas montagens de imagens, pranchas repletas de imagens em conexão que a princípio parecem fazer sentido só aos olhos de quem as fez?

Para isso, gostaria de trazer para a discussão um segundo conceito abordado por Benjamin, o qual já mencionei na introdução: a ideia de alegoria (1984). Uma primeira diferenciação importante feita por Benjamin é entre os conceitos de “alegoria” e símbolo”, para o autor, enquanto o símbolo encarna a ideia de eternidade, de um significado eterno e imutável, a alegoria tem a ver justamente com a imagem dialética, pois mostra que não é possível ter um sentido eterno, que há uma ambiguidade ou multiplicidade de sentidos possíveis (BENJAMIN, 1984, p. 199):

A distinção entre os dois modos (alegoria e símbolo), de acordo com Creuzer, deve ser procurada no caráter momentâneo, que não existe na alegoria... ali (no símbolo) existe uma totalidade momentânea; aqui (na alegoria), existe uma progressão, numa sequência de momentos (CREUZER, S/A *apud* BENJAMIN, 1984, p. 187).

Sendo assim, algo importante a ser entendido aqui é que os sentidos atribuídos aos fenômenos são justamente aqueles escolhidos pelo alegorista,: Sob esse viés, cabe destacar questões sobre o fazer do alegorista, pois se o objeto se torna alegórico ele “é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido, ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista” (BENJAMIN, 1984, p. 205).

Nesse caso, entendo o conceito de alegoria é uma forma de olhar para os fenômenos pesquisados e poder perceber nesses fenômenos confluências de espaços e tempos. Esse método não se resume à um “olhar” alegorista, mas também à um fazer: o montar, desmontar,

unir elementos e depois fragmentar o todo para mover, realocar, recontextualizar, conectar diferentes espaços e tempos, da mesma forma com que Warburg fazia na construção do Atlas Mnemosyne e da forma com que me proponho a fazer na construção de uma prancha de imagens.

É nesse sentido de um fazer de alegorista que, Anderson Borges (2012), ao discutir a ideia de alegoria em Walter Benjamin, afirma que mote da alegoria é retirar as coisas de seu contexto habitual ou “contexto original” em um processo de fragmentação e recontextualização, de forma que depois de recontextualizado esse elemento possa receber um novo sentido. Para Lauro Junkes (1994), esse é um processo de reconstrução a partir de uma nova contextualização e semantização”, no qual o alegorista pode “atribuir novo sentido ao fragmento, situando-o em outro contexto” (p. 132).

É esse processo que proponho fazer ao montar a prancha, ampliar o contexto de análise das imagens selecionadas, de forma que elas não fiquem mais presas à temporalidade que lhes foi atribuída, podendo conectar-se com outras imagens de temporalidades diferentes, pensarem-se entre si e que quando forem recontextualizadas – ou melhor dizendo, quando tiverem seu contexto temporal e espacial ampliado – na montagem da prancha, possam adquirir novos sentidos, enquanto alegorias que não têm um sentido único e estático e que, em conjunto, possam fixar a imagem do passado, a imagem dialética de um passado constituído por múltiplas temporalidades, esse passado repleto de agora e que não cessa.

Eis então a prancha de imagens:

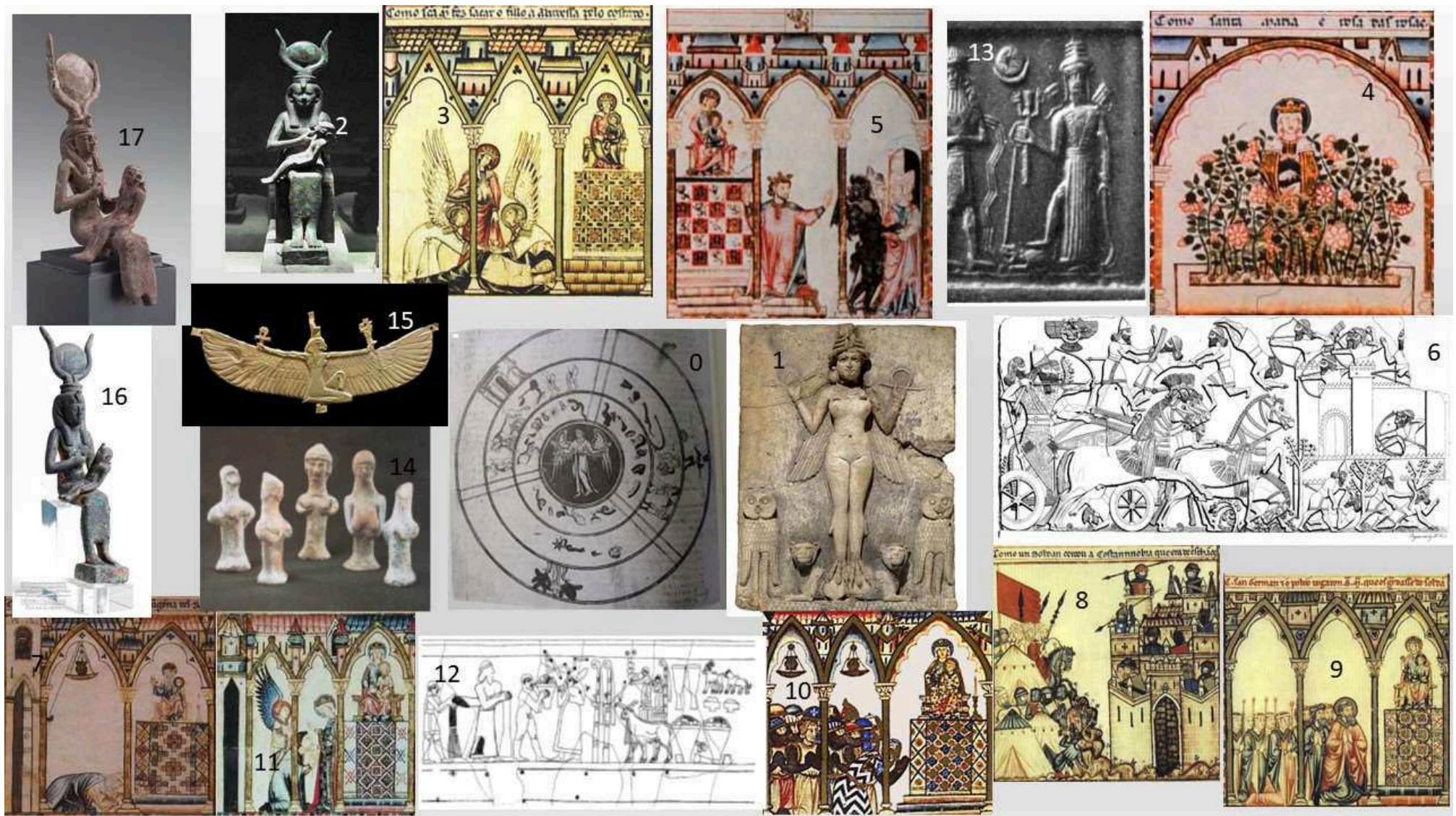


Figura 3: Atlas Mnemosyne

Considerando todo o exposto, não pretendo aqui colocar as imagens em ordem, pelo contrário, a prancha forma uma imagem única, composta de diversas imagens que estão entrelaçadas, que são atravessadas por diversas linhas de conexão, de forma que qualquer tentativa de estabelecer uma ordem ou uma organização linear serviria apenas para anular o objetivo com a qual essa montagem foi construída.

Nesse caso, os números atribuídos a cada imagem servem apenas para que eu possa falar sobre elas aqui, no movimento de alegorista que depois de ter montado, fragmenta novamente o todo, para ver em cada elemento as suas particularidades e, assim, permitir que o(a) leitor(a) também possa perceber as conexões que eu percebi.

É importante destacar que trarei outros elementos sobre as imagens para além daquilo que conseguimos “enxergar” em suas formas, elementos sobre seu contexto, pois – como alegorias - elas falam de si, mas de diversas outras coisas. As iluminuras de Afonso X falam de cantigas dedicadas à Santa Maria, das quais suas letras nos importam muito para compreender as imagens, falam também de um projeto regencial, bem como as imagens Assírias. Essas imagens se encontram para nos contar histórias que se entrecruzam, para nos mostrar sobrevivências e permanências.

Passemos então para a jornada de pensar sobre cada uma dessas imagens. Conforme eu já havia colocado anteriormente, a primeira imagem que me surgiu no pensamento foi a do artefato chamado de *Queen of the Night*, que numerei como imagem 1. Esse artefato de origem Paleobabilônica (datando aproximadamente dos séculos 19 ou 18 a.E.C), se encontra atualmente no Museu Britânico<sup>9</sup> pelo qual foi comprado e consiste de um painel de relevo de barro retangular queimado que antes de desbotar era fortemente pigmentada com as cores vermelha e preta. De acordo com Joshua J. Mark (2017), não existe um consenso sobre essa imagem apresentar a deusa Ištar ou sua irmã do submundo Ereshkigal, consideramos que temos a confluência de elementos que comumente atrelados à Ištar, como os leões à seus pés, a touca real, as asas, bem como a base do relevo composta por uma sequência de semicírculos que se tratam de uma montanha, logo, estando acima de uma montanha contradiz a ideia de

---

<sup>9</sup> A imagem está disponível em [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1355376&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1355376&partId=1). Acesso em 17 jul. 2018.

ser uma deusa do submundo, porém também temos a presença das corujas que enfatizam o aspecto noturno da deusa, podendo estar atreladas ao espaço do submundo.

Essa imagem me veio em mente ao ler uma das passagens do *Setenario*, que já citei anteriormente, na qual se descreve as semelhanças entre Santa Maria com o Signo de Virgem, sendo Virgo uma “mugier; ffermosa; virgen; cinta por los pechos; con alas; que tiene los braços tendidos; e las palmas abiertas” (AFONSO X, 1945, p. 100). Ao ler essa descrição, cada palavra trazia diante dos meus olhos um pedaço da imagem do artefato da Rainha da Noite<sup>10</sup>.

Além dessa imagem da Rainha da Noite, a qual se refere à uma deusa que imagino ser conhecida por Afonso X, considerando seu contato com uma grande diversidade de fontes da antiguidade que circularam em sua corte, conforme já pontuei na introdução a respeito de traduções que teriam feito dos caldeus, por exemplo – considero importante registrar uma imagem crucial para esse debate, a qual é registrada em uma obra de autoria atribuída ao próprio Afonso X, o livro de *Astromagia* (1992). Essa imagem, que numerei como imagem 0 na prancha de montagens, é mencionada por Afonso como sendo a virgem e seus decanos, sendo que a imagem central da esfera também atende à descrição sobre a virgem que Afonso faz no *Setenario*: de uma mulher com asas, uma cinta abaixo dos peitos, tendo seus braços estendidos com as palmas da mão aberta, conforme podemos visualizar abaixo com maior nitidez.

---

<sup>10</sup> Considero que essa imagem de uma divindade feminina nua, com os seios exuberantes a mostra, é uma imagem arquetípica do divino feminino que está ligado à sexualidade, entre outros atributos, estatuetas com esse perfil, como a imagem 14 da prancha, foram encontradas em quantidade abundante no Antigo Crescente Fértil e Steike (2012) afirma foram encontradas em espaços domésticos de culto, podendo ter exercido, inclusive, a função de amuletos de proteção (p. 14).

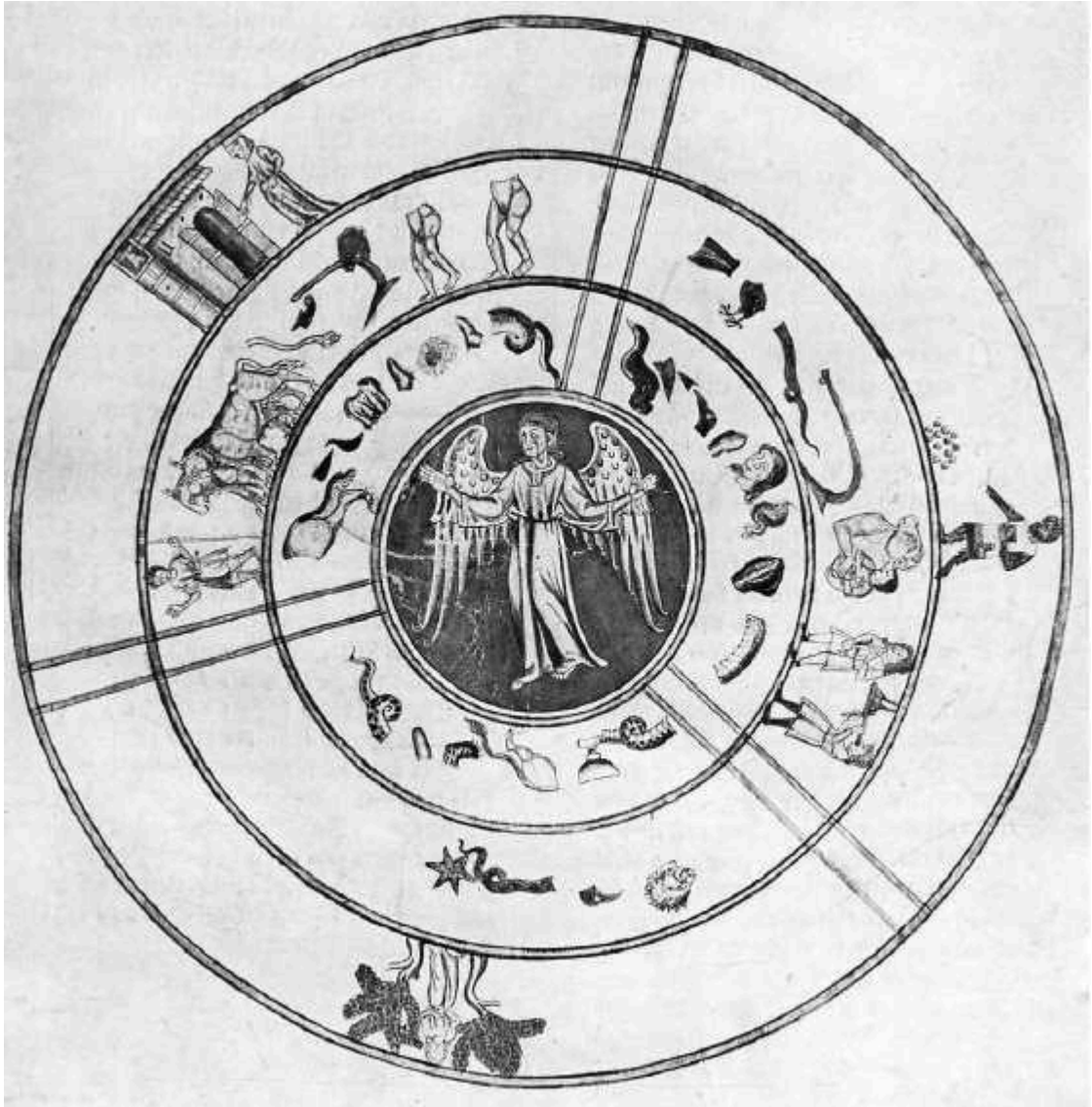


Figura 4: A virgem e seus decanos do Livro de Astromagia de Afonso X (AFONSO X, 1992, P. 318)

Nesse sentido, essas imagens de divindades aladas com seus braços estendidos foram colocadas lado a lado, o objetivo aqui é perceber a repetição das formas, dos gestos permanecem, mas não enquanto uma simples continuidade, pois também apresentam rupturas, são transformados, resignificados e misturam-se com novas formas. Essas ideias serão discutidas no próximo subcapítulo, onde irei me aprofundar no debate de teoria da imagem.

Sobre essa conexão dos gestos que se repetem em divindades aladas, ao ler a descrição de Afonso sobre o signo de Virgem, além da imagem da Rainha da Noite e da esfera com a virgem presente no livro de Astromagia, essa passagem do *Setenario* me trouxe para o pensamento a imagem a quem atribuo o número 15, chamada de *Winged Isis*

*pectoral*<sup>11</sup>, atualmente localizada no *Museum of Fine Arts Boston*, sendo um peitoral de ouro que mostra a deusa Isis também alada, com as asas e os braços estendidos. Na própria descrição do artefato, nos é informado que a deusa carrega em sua mão direita um ankh, o símbolo da vida e na mão esquerda ela segura o que pode ser o hieróglifo de uma vela, símbolo do sopro da vida; já sobre a cabeça dela está um trono, o hieróglifo para o nome da própria deusa. Esse artefato provém da Pirâmide 10 de Nuri, onde se localiza túmulo de Amaninakelebe e foi escavada em 1916 pela Universidade de Harvard - Boston Museum of Fine Arts Expedition e atribuído ao MFA pela divisão de achados com o governo do Sudão, sendo que sua datação é do Período Napatan, reinado de Amaninakelebe (538-519 a.E.C.).

Essa mesma Isis - conectei com a Rainha da Noite, a qual está ligada ao signo de Virgem que Afonso X assemelha com Maria – aparece em outra imagem sentada em seu trono, coroada, amamentando seu filho Hórus, de forma muito conectada com as mais diversas imagens de Maria das iluminuras das cantigas de Afonso X. Essa imagem de Isis com Hórus é a que numerei como figura 2, está atualmente no *Museu Imhotep*, em Sakara no Egito<sup>12</sup>. Essa imagem de Isis parece ter sido bastante veiculada no Antigo Egito, considerando que podemos encontrar uma estátua muito parecida no Museu Nacional da UFRJ<sup>13</sup>, conforme a imagem 16, que traz uma iconografia de Isis, coroada em seu trono, amamentando Horus, a qual tem data de produção do início do Período Ptolomaico, 310 a.E.C.

É importante destacar que a própria descrição do artefato feita pelo Museu Nacional da UFRJ informa que “as imagens de Ísis, feitas em bronze, foram muito populares nos períodos que antecederam a chegada do cristianismo ao Egito, e podem ter originado as imagens que representam a Virgem Maria”. Além disso, essa correlação da Virgem segurando uma criança com a imagem de Isis e Hórus também é feita por Aby Warburg (2010, p. 316) que relaciona a pintura de Sandro Boticelli, conhecida como *Madonna Chigi*, com artefatos arqueológicos do antigo Egito (30 a.E.C) onde a deusa Isis aparece segurando seu filho Horus, bem como com a imagem do segundo decano de Virgem do século XIV, de Abu Ma’schar, que apresenta um ser com cabeça bovina segurando outro ser com formas humanas, sendo identificado como Ísis segurando Hórus, além de outros elementos comuns presentes na figura acima do decano de virgem do livro de astromagia, como a perna que

---

<sup>11</sup> A imagem está disponível em: <<https://www.mfa.org/collections/object/winged-isis-pectoral-142334>>. Acesso em 17 jul. 2018.

<sup>12</sup> Disponível em <<http://www.touregypt.net/featurestories/imhotepmuseum11.htm>> Acesso em 18 abr. 2018.

<sup>13</sup> Disponível em <<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/egito-antigo/arqegit003.html>>. Acesso em 17 jul. 2018.



parece ser de um cavalo, a cabeça de pássaro, uma cabeça humana e a parte traseira de um animal bovino, conforme podemos perceber abaixo:



Figura 5: Parantellonta do segundo decano de Virgem (com Ísis e Horus) do Liber astrologiae , Abu Ma'schar. Traduzido do persa por Gergius Z.Z. Fenduli, século XIV. Londres, British Library (WARBURG, 2010, p. 316)

Um artefato com as mesmas formas e elementos da imagem de Isis - imagem número 15 - é o que numerei como imagem 17, localizado no *Museum of Fine Arts Boston*<sup>14</sup>, datado do Período Tardio Egípcio (760-332 a.E.C.) e feito também de bronze. Ao me deparar com essas iconografias de Isis e Hórus, fui-me remetendo à diversas imagens de Maria com seu filho Jesus nas iluminuras das cantigas de Afonso X, em todas elas, (Imagem 2, 5, 7, 11, 10 e 9) Maria aparece coroada em seu trono, em um lugar elevado – assim como Ištár sobre a montanha – amamentando seu filho. Porém, essas Iluminuras de Santa Maria também falam

<sup>14</sup> Disponível em <<https://www.mfa.org/collections/object/statuette-of-isis-nursing-horus-146305>>. Acesso em 17 jul. 2018.

sobre as cantigas, ao mesmo tempo em que se conectam com outras imagens, fator que me motiva a falar sobre cada uma delas.

A imagem 3 é a iluminura da cantiga número 7<sup>15</sup>, na qual Maria aparece em seu trono elevado, com seu filho no colo e ao mesmo tempo aparece em pé no chão atrás de dois anjos que se colocam sobre a abadessa que adormeceu em seu altar chorando e rogando à mãe de Deus, de forma que essa Iluminura está conectada com o seguinte trecho da cantiga: “Mas a dona sen tardar a Madre de Deus rogar foi; e, come quen sonna, Santa Maria tirar lle fez o fill' e criar lo mandou en Sanssonna”<sup>16</sup>. Esse contexto de Maria como aquela que é evocada nos suplicas dos fiéis, principalmente daqueles que rogam para serem livrados do mal e dos poderes do demo é um contexto bastante comum nas cantigas, é o que aparece também na figura número 5, uma iluminura da cantiga 10<sup>17</sup>, que tem por título “Rosas das rosas”. A iluminura está relacionada com o trecho da cantiga que diz “Rosas das Rosas e Fror das Frores, Dona das Donas, Sennor das Sennores” e nela Maria aparece na mesma posição em seu trono enquanto no chão, abaixo dela, o demônio é contido por seus devotos. Essa imagem me levou novamente ao início da montagem desta prancha, me levou a Ištar, que assim como Maria, é evocada por seu povo para derrotar os inimigos; na imagem 13 Ištar aparece pisando e domando um leão e segurando uma rédea que o controla nas mãos; na imagem completa, a deusa está ao lado de outras duas divindades masculinas. Essa imagem está em um selo cilíndrico da região de Diyala, disponibilizado pelo Oriental Institute da University of Chicago<sup>18</sup>, datada de 1800 a 1700 a.E.C. Nessa imagem, a deusa alada com a coroa real, dominando o leão aos seus pés traz um de seus aspectos que é o de divindade ligada à guerra, bem como foi evocada, por exemplo, em um discurso atribuído a Hammurabi, que consta no Código de Hammurabi, um compilado de leis do período Paleobabilônico, onde o rei evoca Ištar em seus atributos de divindade da guerra, defensora de seu povo:

Que Ištar, a senhora do combate e da luta, aquela que prepara minhas armas para a luta, minha boa Protetora, aquela que ama o meu governo, em seu coração enfurecido, com grande ira, amaldiçoe a sua realeza, que ela mude o seu bem em mal, que ela quebre sua arma lá onde há combate e luta, que ela lhe prepare confusão e revolta, que ela abata os seus guerreiros, que ela embeba a terra com o sangue deles, que ela amontoe no campo os cadáveres de suas tropas, que ela não conceda graça a seus homens e a ele, que ela o entregue nas mãos de seus inimigos e que ela o conduza ao país inimigo! (BOUZON, 1976, p. 113).

---

<sup>15</sup> Disponível em <[https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga7/cantiga7\\_004.htm](https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga7/cantiga7_004.htm)>. Acesso em 17 jul. 2018.

<sup>16</sup> Disponível em ><http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000001.pdf>>. Acesso em 2 nov. 2018. 20

<sup>17</sup> Disponível em <[https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga10/cantiga10\\_%20006.htm](https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga10/cantiga10_%20006.htm)>. Acesso em 17 jul. 2018.

<sup>18</sup> Disponível em <<http://oi-archive.uchicago.edu/OI/IRAQ/dbfiles/objects/1309.htm>>. Acesso em 17 jul. 2018.

A deusa, nesse discurso, é evocada como boa protetora de seu povo, que abate os guerreiros inimigos e os extermina, que concede graça a seus homens! Assim Maria também é evocada na cantiga de número 10, como aquela que de todo o mal pode guardar: “Atal Sennor dev' ome muit' amar, que de todo mal o pode guardar; e pode-ll' os peccados perdõar, que faz no mundo per maos sabores”. É importante destacar que, nessa cantiga, é Maria que é evocada como “Senhor”, temos em outro trecho a passagem: “Rosas das rosas e Fror das frores, Dona das donas, Sennor das sennores. Esta dona que tenno por Sennor”.

Considerando a expressão “*Sennor*” como um título feudal, Aline Dias da Silveira (2009) também tece discussões importantes ao analisar as Cântigas de Santa Maria, afirmando que, no contexto das fontes e da Corte de Afonso X, todos que reconhecessem o poder da Virgem Maria e a superioridade cristã podiam receber a proteção da Santa, mesmo os mouros. Nesse sentido, o culto à Maria também fazia parte das estratégias políticas centralizadoras de Afonso X de uma aproximação entre mouros e cristãos, um “acordo social” (SILVEIRA, 2009, p. 51). Para isso, é enfatizando sempre nas cantigas o aspecto bélico da Virgem e que uma “guerra contra os cristãos significa uma guerra contra Maria” (p. 50), exaltando o aspecto protetor da Virgem.

Para Silveira (2009, p. 52) essa aproximação do devoto com a “mãe de Deus” favorece a “construção de uma relação religiosa com a expectativa de proteção pessoal” e assim, também fica evidente o aspecto da lealdade do devoto para com Maria, o qual é expresso em cântigas, como a supracitada de número 10, na qual a Santa “assume o papel de *Sennor das Sennores*, protetora de todos que nela creem” (SILVEIRA, 2009, p. 52). Esse discurso está dentro de uma “lógica senhorial”, na qual seria atributo de Maria proteger sua cidade (SILVEIRA, 2009, p. 54).

Foi pensando justamente nesse aspecto bélico de Maria, de protetora de seu povo, mas acima de tudo ao me deparar com outra iluminura, a imagem de número 4<sup>19</sup> da prancha, que pude enxergar ainda mais conexões de Maria com Istar. A imagem 4 também é uma iluminura da cantiga número 10 que diz “Rosas das rosas e Fror das frores, Dona das donas, Sennor das sennores” e esse é mais um aspecto que entrelaça a santa com a deusa: as rosas. Se Maria era a rosa das rosas, Istar também era presentificada pela roseta de 8 pontas, a roseta de Istar, que aparece na imagem 6 da prancha.

---

<sup>19</sup> Disponível em: <[https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga10/cantiga10\\_%20001.htm](https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga10/cantiga10_%20001.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2018.

Essa imagem 6 faz parte dos relevos do Palácio Noroeste de Assurnasirpal II e está no catálogo de imagens denominado *The monuments the Nineveh* (LAYARD, 1853, p. 29), e é intitulada de “*the king in his chariot before the walls of a besieged city*”, ou seja, o tema da imagem é o rei em sua carruagem diante das muralhas de uma cidade sitiada, nessa cena de batalha os guerreiros assírios atiram flechas contra o povo inimigo que já aparece vencido e cercado. Acima da cabeça do monarca, que empunha seu arco, está o deus Aššur e quanto as rosetas de Ištar, elas estão em toda parte presentificando a deusa, por toda a roupa do rei, bem como em sua touca real e seu bracelete, também nos adereços dos cavalos, conforme se pode conferir abaixo no detalhe ampliado:

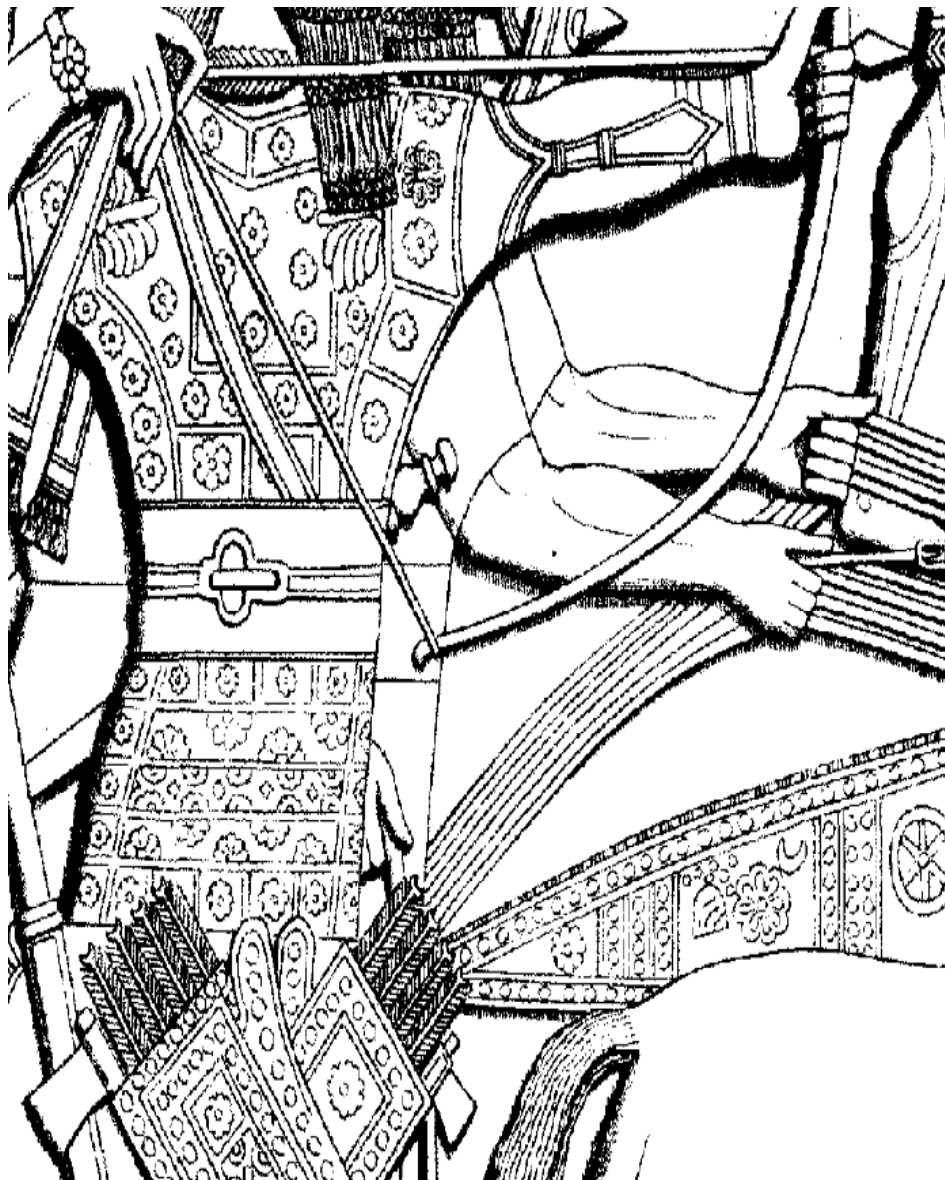




Figura 6: Fonte: LAYARD, H. A. *The monuments the Nineveh*, London, vol II, pr. XIII, John Murray, 1853, p. 29. Prancha 13.

Essa imagem dos guerreiros assírios sitiando a cidade inimiga sobre a proteção da deusa Ištar, tem suas formas bastante comuns à imagem 8<sup>20</sup> da prancha, uma iluminura da cantiga 28, intitulada “*Todo Logar Mui Ben Pode*”, que mostra como Santa Maria defendeu Constantinopla dos Mouros que tentavam tomá-la, eis o trecho da cantiga referente à essa iluminura:

*Esta é como Santa Maria deffendeu Costantinobre dos mouros que a combatian e a cuidavan fillar.*

*Todo logar mui ben pode sseer deffendudo o que a Santa Maria á por seu escudo.*

*Onde daquesta razon un miragre vos quero contar mui de coraçom, que fez mui grand' e fero a Virgen que non á par, que non quis que perdudo foss' o poboo que guardar avia, nen vençudo.*

*Todo logar mui ben pode sseer deffendudo o que a Santa Maria á por seu escudo.*

*De com' eu escrit' achei, pois que foi de crischãos Costantinobre, un rei con oste de pagãos vo a vila cercar mui brav' e mui sannudo, pola per força fillar por seer mais temudo.*

*Todo logar mui ben pode sseer deffendudo o que a Santa Maria á por seu escudo. E começou a dizer, con sanna que avia, que sse per força prender a cidade podia, que faria en matar o poboo myudo e o tesour' en levar que tian ascondudo.<sup>21</sup>*

Essa imagem é complementada pela de número 9<sup>22</sup>, que também está atrelada à cantiga 28. Essa imagem traz Maria, coroada em seu trono elevado, com seu filho no colo e com as mãos estendidas sobre seu povo que lhe suplica por proteção – no mesmo gesto do signo de virgem, bem como da imagem 1, da Rainha da Noite - da mesma forma como é descrita no *Setenario*, por Afonso X:

*Que assí commo la ffigura de Virgo dizíern que tenié los braços tendidos, bien assí Ssanta María tiene tendidos los ssus braços para rreçebir e perdonar los pecadores e auerles merçet, rroganto a Dios por ellos. Que assí commo la ffigura de Virgo tenié las palmas abiertas, esto sse entiende por los miraglos que ffaz Ssanta María cada día por la uertud del poder de Dios (AFONSO X, 1945, p. 100).*

<sup>20</sup> Disponível em: <[https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga28/cantiga28\\_%20001.htm](https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga28/cantiga28_%20001.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2018.

<sup>21</sup> Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000001.pdf>>. p. 5. Acesso em: 17 jul. 2018.

<sup>22</sup> Disponível em: <[https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga28/cantiga28\\_%20002.htm](https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga28/cantiga28_%20002.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2018.

O trecho da cantiga 28 que está atrelado à imagem 9 da prancha narra a continuidade da batalha contra os Mouros:

*Na cidade, com' oý, se Deus m' ajud' e parca, San German dentr' era y, un santo Patriarcha, que foi a Virgen rogar que dela acorrudo foss' o poblo sen tardar daquel mour' atrevudo.*

*Todo logar mui ben pode sseer deffendudo o que a Santa Maria á por seu escudo. E as donas ar rogou da mui nobre cidade mui de rrig' e conssellou que ant' a majestade da Virgen fossen queimar candeas, que traudo o poboo do logar non fosse, nen rendudo<sup>23</sup>.*

Ou seja, de acordo com esse trecho da cantiga, a salvação de Constantinopla foi graças às preces de San Germán, que junto das senhoras da cidade, rezou à Virgem Maria e ascendeu-lhe velas em sinal de prece pela proteção contra os Mouros.

Nesse caso, no contexto da cantiga 28 e suas iluminuras, Santa Maria é evocada como um escudo no campo de batalha, que defende seu povo, defende Constantinopla sitiada pelo rei dos inimigos – os Mouros, descritos na cantiga como pagãos - e seu exército, de maneira muito parecida com as formas iconográficas onde Istar defende seu povo que ataca a cidade sitiada e é evocada como protetora de seu povo no campo de batalha.

Em muitas outras iluminuras Maria aparece atendendo à suplica de seus fiéis, os quais rogam à santa aos pés de seu trono. Esse contexto também é tema da imagem 10<sup>24</sup>, atrelada à cantiga número 63, intitulada “*Quen ben serv' a Madre*”. Na iluminura, Maria aparece em seu trono recebendo o cavaleiro a quem ela concede milagres, junto com seus companheiros que se encontram todos prostrados diante da santa. Essa mesma forma se encontra na imagem 7<sup>25</sup>, na qual uma senhora da Bretanha se encontra prostrada diante de Maria, em sinal de suplica deitada aos pés da santa que a recebe com os braços estendidos para cima e a palma da mão aberta. Da mesma forma que fez com o cavaleiro da imagem 10, em trecho da cantiga 23, o qual está atrelado à imagem 7, Maria também atende as suplicas da senhora que à roga, livrando-a de uma vergonha, de forma que esse trecho é justamente o da prece feita pela senhora: “*Ai, Santa Maria, ta mercee seja que me saques daquesta vergonna tan sobeja; se non, nunca vestirei ja mais lãa nen lo*<sup>26</sup>”.

---

<sup>23</sup> Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000001.pdf>>. p. 66. Acesso em: 17 jul. 2018.

<sup>24</sup> Disponível em: <[https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga%2063/cantiga63\\_%200006.htm](https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga%2063/cantiga63_%200006.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2018.

<sup>25</sup> Disponível em: <[https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga23/cantiga23\\_%200005.htm](https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga23/cantiga23_%200005.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2018.

<sup>26</sup> Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000001.pdf>>. p. 53. Acesso em: 17 jul. 2018.

Cenas de suplica e de prece também aparecem em iconografias ligadas à deusa Ištar. Na imagem 1,2 temos o croqui da parte superior do Vaso de Uruk, um artefato que leva esse nome justamente por ter sido encontrado no templo de Uruk, considerado um dos vestígios dos cultos dedicados à Inanna/Ištar. O Vaso de Uruk Warka como ficou conhecido, é datado de 320 a.E.C e foi encontrado no complexo templário do Eanna em 1940 durante a uma expedição de arqueólogos alemães. Foi produzido em alabastro e atualmente o vaso se encontra no Museu de Bagdá (DUPLA, 2016a, p. 111-112). Vejamos abaixo uma foto do artefato completo:



Figura 7: Vaso de Uruk. Fonte: Foto de Zainab Bahrani, (2003, p. 12). Mais fotos encontram-se disponíveis pelo University of Chicago Oriental Institute. Disponível em: <http://oi-archive.uchicago.edu/OI/IRAQ/dbfiles/objects/14.htm>.

Na imagem 12, que é parte desse vaso, temos também um contexto onde uma sacerdotisa da deusa, em pé nas portas do templo, recebe uma fileira de fieis que vêm trazendo diversas oferendas para entregar em louvor à deusa. Nesse sentido, gostaria de trazer aqui o registro de uma prece, esta dedicada à Ištar, mas que traz muitos dos elementos de evocações à Maria nas cantigas de Afonso X:

*À Inanna/Ištar*

*Yo te imploro, ¡Señora de Señoras, Diosa de Diosas!  
Istar, Soberana de todas las regiones y Regente de los*

*hombres.*  
*Noble Irnini, la más grande de todos los dioses celestes,*  
*Reina todopoderosa, de nombre sublime;*  
*Eres Tú la lámpara del Cielo y de la Tierra,*  
*belicosa hija de Sin.*  
*Adornada con la corona real,*  
*reúnes en tus manos todos los poderes.*  
*¡Oh Señora de reputada fama,*  
*superior a la de todos los dioses!...*  
*¿Dónde no figura tu nombre?*  
*¿Dónde no se encuentra tu culto?*  
*¿Dónde no se realizan tus designios?*  
*¿Dónde no se erigen tus capillas?*  
*¿Dónde no eres grande?*  
*¿Dónde no eres sublime?*  
*¡ Anu, Enlil y Ea te han exaltado:*  
*Han realzado tu soberanía entre los dioses,*  
*te han situado muy alto entre ellos, en el Cielo,*  
*han elevado tu trono.*  
*A la mención de Tu nombre, Cielo y Tierra se estremecen,*  
*tiemblan todos los dioses del Cielo y temen los del Infierno.*  
*Los hombres glorifican ese nombre temible,*  
*pues Tú eres grande, superior a todos...*  
*¡Oh gloriosa Leona celeste!*  
*Tú que sometes a los dioses, incluso cuando están coléricos,*  
*35 más poderosa que todos los monarcas,*  
 *tienes las riendas de todos los reyes.*  
*Antorcha brillante del Cielo y de la Tierra,*  
*resplandor de todas las comarcas,*  
*acepta mi genuflexión, escucha mi oración,*  
*mírame siempre con bondad...*  
*Sólo Istar es sublime, sólo Ella es Soberana,*  
*sólo Ella es Señora, sólo Ella es Señora.*  
*¡Oh Irnini, valiente hija de Sin,*  
*nadie puede rivalizar contigo!...<sup>27</sup>*  
 (JENSEN, 1915, *apud* BOTTÉRO, 2001, p.31)

Aqui, a deusa é evocada como senhora, assim como é Maria, na cantiga 10; Ištar, assim como a santa, é descrita como aquela que se situa muito alto entre os céus, em um trono elevado, sendo que esse fator, além de estar na grande maioria das imagens da prancha, na forma como Maria está posicionada, também é narrado no *Setenario*, onde Maria é descrita como uma santa alada que sobe aos céus: “*Et porque ffué ssu madre, ssubióla a los çielos e coronóla por rreyna dellos, em quer dó alas com que boló tan alto que cubrió todo el mundo*” (AFONSO X, 1945, p. 100). A deusa aparece como aquela que é superior a todos os monarcas e a todos os deuses, assim como Maria tem a seus pés reis e santos, exércitos e grupos de senhoras.

A evocação de Ištar diz que nada pode rivalizar com ela, pois ela é grande, superior a todos e reúne em suas mãos todos os poderes, da mesma forma que Maria é descrita no

<sup>27</sup> Invocação dedicada à Ištar (Inanna, e às vezes Irnini, em sumério), pode remontar mais tardar ao segundo terço do segundo milênio a.E.C.



excerto da cantiga 189, o qual está relacionado com a imagem 11<sup>28</sup> da prancha, na qual temos novamente um devoto prostrado aos pés da Santa que se encontra no trono elevado. Diz o excerto que: “Ningún poder de gente de este mundo vale nada contra el de la Virgen, porque es todo espiritual”.

Considerando que foram apresentadas cada uma das iconografias que compõe o atlas, seu contexto e também o entrelaçamento umas com as outras, gostaria agora de discutir mais especificamente a ideia de “imagem”, trazendo debates teóricos sobre o tema, tando para pensar o Atlas que apresentei aqui, quanto para pensar no *Setenario* como um livro de imagens. Farei essas discussões no subcapítulo a seguir dialogando com autores e autoras que são minhas referências em teoria da imagem nesse trabalho.

## 1.2 POR QUE IMAGENS?

*Em sua longa carta datada de 1921 à equipe médica da clínica Bellevue, Aby Warburg escrevia: “minha doença consiste na perda da capacidade de reunir as coisas de acordo com suas simples relações de causalidade, o que se reflete no campo espiritual tanto quanto no real” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 283)*

Para Hans Belting (2014) a ideia de imagem vai para além do conceito de “obra de arte” – este último entendido como um objeto tangível com uma história, possível de ser classificado, datado e exibido -, visto que elas se encontram no limiar entre a existência física e mental. Imagens são produções humanas, produções de nós mesmos, visto que a todo tempo geramos imagens por meio de sonhos, da imaginação e das percepções sociais, as quais também se confrontam com outras imagens no mundo visível (p. 11).

Hans Belting (2014) afirma também que as imagens tornam visível uma ausência física, transformando-a em presença icônica, ou seja, não é possível abordá-las pela ideia de “representação” ou “ilustração”, seria mais adequado entender o efeito de presença (GUMBRECHT, 2010) que geram.

Penso que as imagens que tenho abordado ao longo desse trabalho estão relacionadas com o que Márcio Seligmann-Silva (2012) chama de hiperimagens, definidas como sendo “imagens que se imprimem de modo duradouro na mente ou em determinadas culturas, ou até mesmo em toda uma espécie” elas são indelévels, cuja força não se desgasta com o tempo” (SELIGMANN, 2012, p. 63). Justamente considerando isso é que pontuei na introdução que

---

<sup>28</sup> Disponível em: <[https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga189/cantiga189\\_005.htm](https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga189/cantiga189_005.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2018.

as imagens são anacrônicas, elas não estão presas no tempo passado, pois atravessam o tempo chegando ao presente, elas resistem ao tempo (SELIGMANN, 2012, p. 66) ou, melhor dizendo, contém em si as marcas de diversas temporalidades e até mesmo espaços.

Seligmann (2012) pontua que elas são hiperimagens por serem visíveis, mas também conterem algo que “vai além do registro visual” (p. 66), sendo esse aspecto que busco compreender com a construção da prancha: a prancha em si constitui uma hiperimagem que contém uma diversidade de outras imagens, as quais têm algo para além do que pode ser visto de imediato na individualidade de cada uma delas, que é a relação que possuem umas com as outras.

A questão que poderia ficar é qual a motivação que me leva a trabalhar com imagens se minha fonte principal é o *Setenario*, um documento que não parece nos apresentar imagens. Pois bem, o *Setenario* está repleto de imagens em sua narrativa, mesmo que não traga figuras ou iluminuras, aqui estou me referindo ao campo das imagens Verbais, da narrativa e simbolização, como chama Márcio Seligmann-Silva (2012, p. 65). Hans Belting (2014) menciona que Debray atribui peso igual – em comparação com o que chama de imagens físicas - às imagens que vivem apenas em nosso pensamento e na nossa imaginação (p. 13), para o autor, ainda fundamentado em Debray, essas imagens mentais têm natureza intangível e o olhar seria então o vetor para transmitir imagens mentais para o retrato material ao invés de para dele receber (p. 13). É esse processo que faço ao construir o Atlas Mnemosyne no subcapítulo anterior, buscando ler as imagens nas narrativas do *Setenario*, encontrar aquelas imagens que Afonso X estava descrevendo, as quais se projetavam do olhar de Afonso para a externalidade na produção do *Setenario*.

Mas essas imagens que Afonso imprime no *Setenario*, um dia também já foram contempladas por seu olhar no mundo externo ao seu pensamento, sobre isso, Hans Belting (2014) afirma ainda que “nunca ouve imagens físicas sem a participação de imagens mentais, já que uma imagem é por definição o que se vê”, assim, as imagens mentais apoiam-se reciprocamente em imagens objetivas, no sentido que elas são o retorno ou a reminiscência destas. “A questão da imagem relaciona-se sempre com a com vestígio e da inscrição”, “as imagens mentais inscrevem-se nas externas e vice-versa” (p. 14), de forma que não existem apenas nas “paredes” nem apenas em nossas cabeças, pois esse âmbito “externo” e “interno” interagem continuamente (p. 13). É nesse sentido que ao construir o Atlas busquei em outras produções ligadas à Afonso imagens físicas às quais o rei teve acesso ou mesmo que foram

produzidas em sua própria corte, as iluminuras das Cantigas de Santa Maria, bem como a imagem da virgem e seus decanos, do livro de Astromagia (1992) também produzido na corte de Afonso X.

Ao ler a narrativa do *Setenario* é possível perceber de forma recorrente que Afonso X descreve imagens, busca imprimir detalhadamente no texto as características das imagens que ele assemelha com Maria ou com a Santíssima Trindade. Ao longo do que já escrevi aqui, busquei justamente mostrar como isso acontece na descrição presente no *Setenario* das semelhanças entre Santa Maria com o Signo de Virgem (p. 100) e das diversas imagens que podemos enxergar ao ler essa descrição.

Da mesma forma, em diversas outras passagens do *Setenario*, Afonso X descreve detalhadamente imagens de planetas que assemelha com Cristo, Deus ou Maria; ao se referir a Saturno na Lei LIV, por exemplo, Afonso afirma que os “gentis” da antiguidade o faziam em ffigura de omne muy vieio e cansado e que sse mou) e tarde e andaua muy a paso. Et las obras que ffazie eran muy tardineras” (p. 89). No *Setenario*, Afonso também se refere de forma recorrente a esses planetas e astros como sendo figuras ou mesmo menciona figuras que são relacionadas à signos: na Lei LVVII ele se refere ao signo de Gêmeos e o que significa sua figura (p. 94); já o título da Lei LV é “De cómmo la ffigura de carneiro que dauan al ssigno de Aries, a Ihesu Cristo la deuyeran dar, que es cordero uerdadero de Dios” (p. 91), ou seja, a relação não era feita somente assemelhando atributos dessas divindades cultuadas pelos antigos com o deus cristão, mas sim conectando imagens.

Esse aspecto também aparece na Lei LVIII, onde Afonso faz uma descrição detalhada da imagem do caranguejo e a seguir passa a ligar cada característica que menciona com atributo de Jesus Cristo:

*Cancro es llamado el quarto ssigno, que quier tanto dezir em nuestro lenguaie commo cangreio. Ésta es vna animalia que sse cría en la mar e ha muchos pies, commo langosta, e es todo cubierta de casco e ha la boca ascondida en los pechos e los oíos puestos en los onbros, que anda quando quiere a todas partes, tambien atrás commo adelante commo atrauyeso. E es animal que mora pegándose en las pennas de la mar e ffaziendo fforados en el lodo a la oriella, bien commo el coneio. Otrrossí es ssabidor e artero, bien commo oyredes adelante. Este ssigno dauan los gentiles por cosa alabada e tenién que auya grant uertud e oráuano mucho em ssiete maneras: que ffué animal biuo; et cubierto de casco; com muchos pies; que anda a todas partes; que vee todo en derredor; que sse asconde en los fforados en tierra commo coneio; que es artero e ssabidor (AFONSO X, 1945, p. 96).*

Ao ler essa passagem conseguimos visualizar mentalmente o caranguejo ao qual ele se refere e cada um e seus movimentos de se esconder nos buracos que abre na terra, para além disso, é importante destacar que Afonso considerava que os antigos adoravam os astros

e signos por uma falta de entendimento, por não compreender quem seria o verdadeiro deus, conforme o rei expressa no próprio título da lei LV, afirmando que Jesus Cristo é o verdadeiro cordeiro de Deus e também na lei supracitada LVIII que se intitula “De cómo los que aorauan al Cangreio, a Ihesu Cristo deuyeran aorar si bien lo entendiesen” (p. 96).

Assim, entendendo que o *Setenario* é em si um documento que nos traz uma série de imagens, além de outras obras produzidas por Afonso que também trago para discussão e que são constituídas por imagens, como as próprias Cantigas de Santa Maria que possuem Iluminuras e o livro de Astromagia que discute uma série de imagens, gostaria de retornar a discussão de teoria da imagem em Aby Warburg, mais especificamente, no que tange à capacidade dessas imagens viajarem no tempo (SELIGMANN, 2012, p. 67), aspecto que já venho pontuando desde a introdução, mas que agora pretendo discutir sobre o viés da ideia de fórmulas patéticas na sua sobrevida (*Nachleben*) em Warburg.

Na obra “Histórias de Fantasmas para Gente Grande” (2015), na sua apresentação escrita por Leopoldo Waizbort, o autor apresenta a expressão Warburguiana de “vida póstuma” (*Nachleben*) para se referir àquelas imagens (nesse caso, obras produzidas na antiguidade) que, como se, embora morta, permanecessem vivas e assombrando épocas posteriores, como mortas-vivas. Essas imagens permanecem presentes ao longo do tempo, tendo seus sentidos sempre transformados – da mesma forma que o olhar sobre elas também se transforma -, de forma que conseguem romper com uma temporalidade linear (2015, p. 6).

Para Leopoldo Waizbort a *Nachleben* “oferece uma explicação para a possibilidade da reaparição de algo que ficara “perdido”, ou melhor, “morto” no passado” (2015, p. 8), mas que na verdade não se perdeu jamais, estava armazenado na memória e pode ser reativado em determinadas situações; isso ocorre porque as formas são forças, por trás de cada uma pulsam forças, de forma que, para Warburg, “as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens) (WAIZBORT, 2015, p. 13-14).

Para Seligmann (2012, p. 67), *Nachleben* seria justamente a sobrevida das fórmulas patéticas, ou sua aparição que tem a forma de retorno do recalado (DIDI-HUBERMANN *apud* SELIGMANN (2012), pois são um resto de memória enterrado que devido à sua intensidade e força expressiva, volta a se manifestar” (SELIGMANN, 2012, p. 67-68). Ao pensar sobre hipermagens, fórmulas patéticas e *Nachleben* temos aí um modelo de imagens que congelam os movimentos e os preservam para a posteridade (SELIGMANN, 2012, p. 68),

essas imagens irrompem em outras épocas, “como citações que brotam e desarranjam os contextos” (p. 67), sendo assim não se poderia esperar que a prancha que apresento com a montagem de imagens fosse organizada por uma linearidade cronológica ou por um padrão fixo que relacione as imagens que a constituem, pois a presença dessas imagens tem justamente essa função de desarranjar, a construção da prancha se deu com o olhar de alegorista (BENJAMIN, 1984), no ato de reunir estilhaços, fragmentar a totalidade e utilizar seus elementos para remontar uma outra imagem.

A questão que fica é “como essas imagens viajam no tempo?”; “como elas permanecem – claro, de forma ressignificada – entre a humanidade?” Para essas perguntas existem várias respostas, mesmo a psicanálise de Freud já coloca que toda a humanidade é constituída psicologicamente a partir de imagens traumáticas, uma herança filogenética, onde haveria uma “passagem transgeracional de traços mnêmicos” que leva a “sobrevivência ou continuidade (*fortbestand*) de tradições em determinados povos” (SELIGMANN, 2012, p. 73). Essa ideia de Freud é discutida e compartilhada por Seligmann (2012) ao afirmar que as hiperimagens ficam impressas nas mentes.

Outra resposta possível está na ideia de arquétipo, de Carl Gustav Jung (2002), considerado fundador da psicologia analítica que influenciou e teve influencia sobre Freud. O autor elabora uma discussão sobre o conceito de inconsciente coletivo e arquétipo.

Para Freud a ideia de inconsciente era, inicialmente, limitada a conteúdos reprimidos ou esquecidos e, mesmo tendo chegado a desenvolver discussões sobre formas de pensamento arcaico-mitológicas, considerava o inconsciente de natureza pessoal. Já Jung (2002), concorda com a existência desse inconsciente pessoal, porém afirma que ele repousa sobre uma camada ainda mais profunda que não está alicerçada em conteúdos e experiências de caráter pessoal, mas é inata, sendo essa camada que Jung irá chamar de inconsciente coletivo, uma estrutura da psique comum a todos os seres humanos (p. 15; 53).

Jung (2002) chega a afirmar que o inconsciente possui um “tesouro de imagens eternas” (p. 19) e para o autor os conteúdos que constituem o inconsciente coletivo são chamados por ele de arquétipos (p. 16). Esse termo não foi criado por Jung e já vinha sendo utilizado por Fílon de Alexandria; no *No Corpus Hermeticum* onde Deus é denominado “a luz arquetípica” e até mesmo, sem ser chamado por esse termo, aparece nas ideias de Agostinho quando o autor afirma que “ideias... que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina” (JUNG, 2002, p. 16). Em síntese esses conteúdos do inconsciente coletivo são tipos

arcaicos ou primordiais de imagens universais (JUNG, 2002, p. 16), são “formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” que são denominados pelo campo da pesquisa mitológica como "motivos" ou "temas"; por Lucien Lévy-Bruhl como representações coletivas e no campo das religiões comparadas "categorias da imaginação" por Hubert e Mauss, da mesma forma que Adolf Bastian citou os "pensamentos elementares" ou "primordiais" (JUNG, 2002, p. 53).

É importante destacar que esses arquétipos existem somente na instância do inconsciente, não sendo submetidos a qualquer elaboração consciente. Os conteúdos ligados aos arquétipos que são elaborados pela consciência e estão ligados com experiências pessoais vividas são os chamados complexos (JUNG, 2002, p. 17). Com a sua conscientização o arquétipo assume matizes variadas que podem se manifestar de diferentes formas, como pelos ensinamentos tribais que são passados de geração em geração, os quais são “uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente” (JUNG, 2002, p. 17); mas também pelos mitos e contos de fada que são repletos de imagens arquetípicas, dessas ideias primordiais que são recorrentes em diferentes mitologias de diferentes povos e culturas, sendo transmitidas por longos períodos por essas narrativas (JUNG, 2002, p. 17). Outra forma de expressão dos arquétipos são os sonhos, que foi para Jung o principal método de investigação e comprovação desses conteúdos inconscientes, os sonhos, para o autor, são produtos espontâneos da psique inconsciente não influenciados por qualquer intenção consciente (JUNG, 2002, p. 62). Para Afonso X, Ley XVI do *Setenario*, o sono seria parte da natureza humana que fora criada por Deus, durante esse tempo em que está dormindo o espírito da vida moveria os sentidos como se a pessoa estivesse desperta:

*Suenno commo quier que ssea natural que ordenó Dios en la natura del omne en quel dio tienpo en que ffolgase en dormiendo por los trabaos que lieua velando — et en aquel dormir, ssegunt dixieron los que ffablaron de naturas c es uerdaderamente, los miembros ffuelgan e están quedos —, el espíritu de la vida mueue los sentidos e quiere obrar con ellos bien commo ssi estudiesen despiertos. Et porque esta obra non es tan ffirme commo de la que husa el cuerpo quando non duerme, et por esso ssuennan muchas cosas, délias naturalmente e con rrazón e dellas de otra guisa, ssegunt lo que comen o beuen o lo al que ffazen en que andan o cuydau mientras están despiertos, o ssegunt crecen o menguan los quatro humores de que es flecho el cuerpo; que han de crecer en él los cuydados e las antoianças de manera que lo que fíalia tiene que es cierto en quanto está en ssuennos, e quando despierta non tiene nada. Et por ende los que ssobre tan fflaco çimiento commo éste arman ssu creñça, bien se daua a entender que su creñça non era cosa ffirme nin ssana, nin podría durar luengamiente (AFONSO X, 1945, p. 48).*

A respeito da origem dessa instância do inconsciente coletivo que tem por seus conteúdos os arquétipos, conforme já pontuei, Jung afirma que não são adquiridos em

experiências da vida, mas são inatos, são “formas preexistentes, que só secundariamente podem tomar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (JUNG, 2002, p. 54).

Jung (2002) afirma que o inconsciente coletivo é herdado (p. 54), mas como poderia ocorrer esse processo de herança de ideias e memórias? Bem, esse problema não teve possibilidades de respostas mais concretas durante a vida de Jung, porém mais recentemente vêm se encontrando alternativas para compreender esse fenômeno. Sobre isso, para além da psicologia e da psicanálise a área da Epigenética também vem nos oferecendo possibilidades para pensar essa herança filogenética. Para Marcelo Fantappie (2013) a epigenética é “definida como modificações do genoma que são herdadas pelas próximas gerações, mas que não alteram a sequência no DNA” (p. 1), ou seja, “variações não genéticas (epigenéticas) adquiridas durante a vida de um organismo podem frequentemente serem passadas aos seus descendentes” (FANTAPPIE, 2013, p. 1). O autor afirma que o campo da epigenética

estuda as mudanças nas funções dos genes, sem alterar as sequências de bases (adenina, guanina, citosina e timina) da molécula de DNA (ácido desoxirribonucleico). As modificações epigenéticas podem ser herdadas no momento da divisão celular (mitose) e irão ter um profundo efeito na biologia do organismo, definindo diferentes fenótipos (i.e. morfologia, desenvolvimento, comportamento etc).

Dentro desse campo da epigenética, que aparentemente destoa do tema dessa pesquisa e mesmo do campo de estudos da histórica, nos interessa especialmente uma pesquisa que estuda a herança de pesadelos que têm por conteúdo o trauma do holocausto. Ao se falar em sonhos – nesse caso sonhos aterrorizantes que chamamos de pesadelos – estamos no campo das imagens oníricas, os sonhos são construídos por imagens, nós pensamos e sonhamos com imagens por toda a vida, sendo assim, uma evidência de que podemos herdar sonhos nos mostra também que podemos herdar imagens. No caso dessa pesquisa, que teve os seus resultados publicados em um artigo denominado “*Epigenetic Transmission of Holocaust Trauma*” por Natan PF Kellermann (2013), o que está em discussão é justamente a questão da herança do trauma, fator que vai de encontro com as discussões de Freud sobre a humanidade ser constituída psicologicamente a partir de imagens traumáticas, mas também com as discussões de Seligmann (2012), considerando que para o autor as hiperimagens trazem justamente um conteúdo traumático e seu retorno é o retorno do recalque

Essa pesquisa, Kellermann (2013, p. 33) afirma que o Holocausto deixou marcas visíveis e invisíveis não apenas nos sobreviventes, mas também em seus filhos que foram

marcados epigeneticamente, um tipo de memória biológica do que os pais experimentaram que resultou em diversos sintomas nesses filhos de vítimas do holocausto, entre eles a presença de pesadelos em que são perseguidos, torturados e até mesmo aniquilados, sendo que esses pesadelos trazem sintomas de ansiedade, estresse e depressão. A mesma situação foi observada também em outros casos de trauma, como em filhos de sobreviventes de guerras, vítimas de abuso sexual, refugiados e outras vítimas de tortura, fome ou pobreza extrema (KELLERMANN, 2013, p. 33), além de poderem atingir até mesmo os netos e bisnetos dessas vítimas.

Outro artigo sobre o tema, escrito por Laura Ramo-Fernández; Anna Schneider; Sarah Wilker e Iris-Tatjana Kolassa (2015) denominado “*Epigenetic Alterations Associated with War Trauma and Childhood Maltreatment*” apresenta uma série de testes com camundongos e também com seres humanos para investigar o efeito de eventos traumáticos na longa duração, bem como a transmissão desses efeitos para futuras gerações. Com base na teoria da epigenética e em discussões de Norman (2012) as autoras afirmam que os sobreviventes de traumas correm maiores riscos de apresentar transtorno do estresse pós-traumático, depressão e também doenças como infecções, diabetes, doença cardiovascular e até mesmo câncer; além disso, essas experiências traumáticas podem afetar parâmetros psicológicos e biológicos da próxima geração, tendo efeitos transgeracionais (p. 708).

As autoras afirmam que essas modificações epigenéticas representam apenas uma parte do complexo enigma que coloca em relação as experiências traumáticas com o risco de desenvolver psicopatologia e outras consequências adversas para a saúde física, nesse sentido, elas apontam que é necessário considerar a interação entre os fatores biológicos e ambientais (p. 704), não sendo possível explicar os comportamentos e traumas humanos apenas por um desses vieses. É justamente nesse sentido, que considero necessário - para além das discussões sobre teoria da imagem, sobrevivência, psicanálise e epigenética – trazer nesse trabalho aspectos da vida de Afonso X, suas relações sociais e familiares, características dos tradutores de sua corte e das traduções feitas que constituem obras transculturais, evidências de seus interesses e temas aos quais dedicou-se em estudar, ou seja, construir um caminho que possa mostrar como Afonso X poderia ter tido acesso a essas imagens e conteúdos que sobrevivem e foram ressignificados nos textos e iluminuras produzidos em sua corte. Esse caminho será construído no último subcapítulo.



## 2. PRESENTIFICAÇÃO DO FEMININO DIVINO EM MARIA

### 2.1 AFONSO X DE LEÃO E CASTELA: O ESTRELEIRO

*Estrelleros líamauan a aquellos que dizíen que conosçíen las estrellas e las aorauan, et ssennaladamiente las vii planetas. (AFONSO X, 1945. p. 62).*

Nem sempre, Afonso X foi chamado de “O Sábio”, ele também foi conhecido como “o astrólogo”, “O Grande” e até mesmo como desprovido de qualquer capacidade intelectual por ser considerado um péssimo governante (GREGORIO, 2008, p. 61-62). Ele foi rei de Castella e Leão, nasceu em Toledo em 23 de novembro de 1221, filho de Fernando III de Leão e Castela e Beatriz da Suábia (MARTINEZ, 2003, p. 25). Afonso foi herdeiro de diferentes linhagens dinásticas, tanto por seu pai, seu avô e bisavô Alfonso IX de Leão e Alfonso VIII, respectivamente; por sua mãe, Beatriz de Suábia e pelo bisavô Frederico II, o Imperador Staufen do Sacro Império Romano-Germânico (NASCIMENTO, 2015, p. 35).

No decorrer de sua vida, Afonso X teve experiências religiosas que o levaram a desenvolver uma grande fé em Maria, visto que o rei relata nas cantigas, as quais dedica a essa divindade, a realização de milagres de cura que teria recebido (MARTÍNEZ, 2003).

Para falar sobre a vida de Afonso e sua dedicação ao cristianismo, principalmente à figura de Maria, é preciso falar de sua avó paterna, “Berenguela, a grande” (MARTINEZ, 2003). Concordo com Nascimento (2015, p. 42-43) que as características atribuídas à Berenguela se comparam à imagem de Maria descrita nas cantigas – e também no *Setenario* – de Afonso. O rei se referia a sua avó como “muito sábia e entendida dos perigos das coisas” (NASCIMENTO, 2015, p. 42-43) e como aquela que ordenou todas as coisas e os feitos do reino e de fato, foi Berenguela quem organizou o casamento de seu filho e também do próprio Afonso X (MARTÍNEZ, 2003, p. 30), sendo que podemos perceber nessa mulher muitas das características do que venho chamando feminino divino.

Berenguela teve grande influência sobre a formação do caráter espiritual de seu neto e, assim como Maria, que nas cantigas produzidas por Afonso era quem acolhia seus filhos com feitos e milagres, mas também defendia-os nos campos de batalha, Berenguela também combinava atributos da mãe acolhedora, pois sobre a criação de don Fernando – a favor de quem renunciou ao trono de Castela – ela é descrita nos moldes de um ideal de feminilidade mariano como sendo aquela que com docilidade o amamentou desde o nascimento, ao mesmo tempo que apresentava os atributos de divindade guerreira: “nada ni nadie podia permitirse contrariar sus planes, dispuesta siempre, como estaba, a defenderlos com suavidade y tacto,

pero también, cuando era necesario, con las lanzas y las catapultas” (MARTÍNEZ, 2003, p. 31).

Outro aspecto importante a ser considerado é a formação intelectual de Afonso X. Martínez (2003, p. 53) afirma que desde os 10 anos Afonso já participava da “cavalgada” contra os mouros e supõe que foi por volta dos 14 anos que o rei adquiriu formação humanística com foco nas artes liberais, as quais são uma grande base para a escrita do *Setenario* e também são organizadas em 7: as três primeiras, conhecidas como disciplinas do *trivium* são gramática, lógica e retórica e as demais constituindo o *Quadrivium*: aritmética, geometria, música e astronomia – que nas *Siete Partidas* é mencionada como astrologia -, sendo que Afonso ainda adiciona a medicina (*ffísica*) e a metafísica (MARTÍNEZ, 2003, p. 62).

Afonso X viveu um contexto de efervescência cultural e de saberes, seu avô paterno, don Afonso VIII, foi o fundador da primeira universidade castelhana (Palencia), além disso, o rei Sábio obteve formação na cultura judeu-muçulmana e se familiarizou com ambas as culturas desde sua infância (MARTÍNEZ, 2003, p. 98-99), tendo vivido entre os dias de difusão das obras científicas de Aristóteles (MARTÍNEZ, 2003, p. 76). Esses diversos fatores influenciaram para que o rei estabelecesse em Sevilha, capital do reino, um grande centro cultural com escolas de latim e árabe (MARTÍNEZ, 2003, p. 100).

Sendo assim, não seria possível falar sobre a vida e o reinado de Afonso, que justamente ficou conhecido como “O Sábio”, sem referir-se às obras produzidas em sua corte, sempre sob sua tutoria. Eu não poderia resumir em poucas linhas todo o projeto intelectual de Afonso X, visto que no decorrer dos 32 anos de seu reinado esse rei dedicou os esforços de sua corte a empreitadas de cunho científico, jurídico e artístico. “Citando, nominalmente apenas, algumas das obras alfonsina temos: “Especulo” (1254, 1255, depois de 1276); “Fuero Real” (1255); “Siete Partidas” (1276); “*Setenario*”; “Primera Crónica General de España, General Estoire”; e nosso corpus, as “Cantigas de Santa María”; dentre outras produções” (NASCIMENTO, 2015, p. 34). Além disso, “sua corte produziu vasto material textual, de cunho poético, normativo, histórico, científico, narrativo, filológico, religioso e até místico” (FONTES, 2014, p. 2).

Para introduzir esse assunto, é preciso compreender o contexto de produções de escritos e de traduções no período em questão. A partir do século X o mundo cristão ocidental havia começado a se interessar pelo pensamento científico que havia se desenvolvido muito no contexto islâmico, já nos séculos XI e XII alguns escritores latinos, em diferentes países, começaram a se interessar por obras árabes, principalmente aquelas ligadas à medicina e

astronomia, sendo que no século XII, em Toledo e outras cidades da região da atual Europa foram produzidas muitas traduções arábico-latinas (DÍEZ, 1984, p. 21-23). O século XIII é marcado por um processo de secularização da cultura, promovido em grande parte por Afonso X (DÍEZ, 1984, p. 21).

É importante destacar que a produção de traduções nesse período era um trabalho complexo, considerando que era difícil encontrar uma pessoa que tivesse todas as habilidades necessárias para fazê-la, ou seja, a capacidade de leitura, compreensão e escrita nos idiomas em questão. Sendo assim, essas traduções eram realizadas em equipes de tradutores que juntos reuniam tais habilidades (DÍEZ, 1984, p. 24). Díez Brasa (1984), dá o exemplo de um processo de tradução em Toledo, onde Ibn Daoud e Gundisalvo precisavam traduzir para o latim um texto em árabe, porém Ibn era judeu convertido que havia morado em território muçulmano e, no momento, era castelhano, logo conhecia o árabe e a língua romance, porém não sabia latim; enquanto Domingo Gundisalvo conhecia a língua romance e o latim, mas desconhecia árabe. Nesse caso, Ibn lia o texto em árabe, traduzindo-o mentalmente para o romance e ditando a tradução para Gundisalvo, que por sua vez traduzia mentalmente para o latim e escrevia também em latim (DÍEZ, 1984, p. 24-25). Visto isso, o fator de que a corte de Afonso X reunia nas equipes de tradutores judeus, mouros convertidos e cristãos era essencial para a produção de uma grande variedade de traduções (Díez, 1984, p. 29).

É relevante também, informar que na corte de Afonso X os trabalhos não se resumiam a traduções literais de obras, mas também passava pela criação, como é o caso das cantigas de Santa Maria e do próprio *Setenario*, fontes que trago nesse trabalho, as quais foram construídas com base em conteúdos que Afonso teve acesso por meio de documentos traduzidos em sua corte.

Para entender o contexto da corte de Afonso X, é preciso recuar um pouco mais na história, depois da conquista de Toledo por Afonso VI, em 1085, período em que essa região se converteu em um grande centro de convivência e Afonso VI ficou conhecido como rei dos três povos – judeus, muçulmanos e cristãos -, povos que compartilhavam suas diferentes culturas e também seus diferentes idiomas, o latim, o árabe, o hebreu e o romance (DÍEZ, 1984, p. 23). Já em 1252, na conjuntura em que Afonso assumiu o trono, o rei encontrou uma situação política mais tranquila, conseguindo dar continuidade à unificação legislativa que seu pai almejava.

Assim, as obras produzidas na corte de Afonso X integram um projeto no qual o rei visava patrocinar e promover um movimento de convivência científica e étnica (DÍEZ, 1984, p. 23). Além disso, essa produção pode ser compreendida sob o viés de um projeto político

cultural, retórico e pedagógico com o intuito de orientar todo o povo (FONTES, 2014, p. 2), visto que na obra que leva o nome de “Sete Partidas”, por exemplo, o foco é em ditar um programa educativo que o príncipe deve receber e os comportamentos que deve adotar para ser um bom rei (GREGORIO, 2008, p. 65).

A unificação da sociedade e a divulgação do saber também estavam entre os objetivos das produções da corte de Afonso, considerando que nos prólogos de suas obras sempre está expressa a ideia de pertença a um mesmo reino, pelo estabelecimento de uma lei comum (GREGORIO, 2008, p. 72). Sendo assim, as obras legislativas de Afonso consistem de um fator importante para a organização estatal do reino (MARTIN, 2003, p. 1), fazendo com que seus escritos fossem também uma forma de comunicação entre o rei e o povo (MARTIN, 2003, p. 5).

Como coloca Fontes (2014, p. 1) o reinado de Afonso X foi marcado “pelo uso da retórica enquanto construtora de identidade e instrumento de poder”, onde “escrever é dominar. Escrever é monumentalizar”. Podemos considerar que esse projeto empreitado por meio da retórica, de fato, era um projeto do rei Afonso, visto que na perspectiva desse rei, expressa na obra “General Estoria”

*El rey faze un libro non por quel él escriba con sus manos mas porque compone las razones d'él e las emienda et yegua e endereça e muestra la manera de cómo se deven fazer, e desí escrívelas qui él manda. Però dezimos por esta razón que el rey faze el libro (AFONSO X, General estoria I, 477 b apud FONTES, 2014, p. 1).*

A fama de sábio de Afonso foi reconhecida, inclusive, em relatos de seu sobrinho, D. Juan Manuel, que tece elogios sobre o rico trabalho de tradução empreitado pelo rei:

*acá, ningún rey nin otro omne tanto fiziesse por ello como él. E tanto cobdiçió que los de los sus regnos fuessen muy sabidores, que fizo trasladar en este lenguaje de Castiella todas las sciencias, tan bien de theología como la lógica, et todas las siete artes liberales, como toda la arte que dizen mecânica (REIS, 2015 apud NASCIMENTO, 2015, p. 33-34).*

Além dos saberes de diferentes áreas e de reunir um entrelaçamento de culturas e línguas, as obras produzidas pela corte de Afonso X também reúnem um grande número de fontes e diversas temporalidades, escritos antigos e medievais, de “gentis”, cristãos e muçulmanos (MARTIN, 2003, p. 7), de forma que Afonso aborda desde Nemrod, até Saturno, Júpiter, Troia e Roma (MARTIN, 2003, p. 13-14). Sob esse viés, é possível colocar que, nas obras produzidas na corte de Afonso X, saberes históricos, teológicos, naturais, a astrologia e o direito se entrelaçam e são utilizados visando um projeto político, didático e propagandístico (MARTIN, 2003, p. 3).

Toda essa combinação de saberes, áreas de conhecimentos e de interesses podem ser encontrados na narrativa do *Setenario*, fonte principal da presente discussão. Essa obra pode ser considerada como um tributo de Afonso à memória de seu pai, Fernando que teria encarregando-o de escreve-lo (MARTÍNEZ, 2003) e antecipa leis e passagens que seriam posteriormente documentas nas “*Siete Partidas*” (LAPESA, 1980, p. 247-248). Sobre isso, se faz importante pontuar que o *Setenario* foi iniciado “em 1252, no final do reinado de Fernando III e continuada, mas nunca finalizada, por Afonso X” (FONTES, 2014, p. 2), de forma que “Kenneth Vanderford – editor e tradutor da versão do *Setenario* que utilizo na presente pesquisa -, um de seus principais estudiosos, afirma que ela é – como seu próprio texto medieval diz – uma continuação de Afonso X do esboço traçado por seu pai” (FONTES, 2014, p. 2).

Atualmente, essa obra ainda se mantém pouco estudada e “apenas três manuscritos se conservam (de Toledo, do Escorial e de Madri), sendo este último uma espécie de cópia do de Toledo; portanto, apenas dois podem ser tidos como “originais”” (FONTES, 2014, p. 2).

Sobre o título da obra: *Setenario*, este é relacionado com o número sete, o qual já recebe um valor especial nos prólogos das Partidas (LAPESA, 1980, p. 248). A Ley XI do *Setenario* chama-se, justamente, “*Por quellas rrazones pusiemos nonbre a este libro Ssetenario*”, na qual Afonso X justifica que todas as coisas que estão nessa obra estão ordenadas pelo número sete: “*Setenario pusiemos nonbre a este libro porque todas las cosas que en él sson van ordenadas por cuento de siete*” (AFONSO X, 1945, p. 25).

Logo, a estrutura baseada no número sete organiza o *Setenario*. Essa ideia encontra-se expressa na Ley I (AFONSO X, 1945, p. 3), a qual se intitula “*De las ssiete letras de Alpha el O que muestran cada uns ssirte nonbres de Dios*”. Para Afonso, a primeira letra de seu nome, “A”, corresponderia a primeira letra do alfabeto grego “alfa” e a última letra de seu nome, “O”, corresponderia a última letra do alfabeto grego “ômega”, colocando-se assim como “receptáculo da vontade e sabedoria divina”, ao afirmar que ““Deus é o início e o fim de todas as coisas que fez”: Alfa e Ômega” (SILVEIRA, ANDRADE, 2018, p. 288). Afonso X afirma que a letra “F” de seu nome seria a terceira letra que mostra os sete nomes de deus em latim, sendo “*Factor; Firmus; Ffecundus; Ffebiendus; Ffalis; Ffauos e Flamen*, da mesma forma, ele cita “A” como a quarta letra de Alpha que mostra os sete nomes Deus: “*Aurora, Artifex, Aura, Auxilium, Agnus, Angelus e Altare*” e segue utilizando esse argumento com a letra “E” em hebraico: “*El; Ely; Emanuel; Elob; Elcamax; Elisabet e Elisahe*, depois com a letra “T” e a letra “O” em grego, hebraico e latim, sendo que a cada nome é dado um significado diferente e também uma distinta expressão do poder desse deus (AFONSO X,

1945p. 7). O rei finaliza a lei I mencionando os 7 dons do Espírito Santo: saber, entendimento, conselho, fortaleza, razão, piedade e temor de Deus (AFONSO X, 1945p. 7).

Para Aline Dias da Silveira e Rodrigo Prates de Andrade (2018), essa alegorização que Afonso X faz de seu próprio nome é parte de “um processo de sacralização através da relação ser humano-divino que presentifica o sagrado no nome do rei e sua pessoa” (p. 282), onde Afonso, ao evocar para si os sete dons do Espírito Santo, deixa de ser apenas um “mediador ou representante do poder divino na terra” e torna-se a verdadeira manifestação da sabedoria divina (p. 284) O rei “revela sua pessoa como ele a entende: um microcosmo que presentifica a sabedoria divina” (SILVEIRA, ANDRADE, 2018, p. 290), ou seja, é uma das narrativas que faz do *Setenario* uma “ferramenta política na fundamentação e legitimação da autoridade do rei de Castela” (SILVEIRA, ANDRADE, 2018, p. 284).

Essa mesma relação com o número 7 é feita com as letras do nome do rei F.E.R.N.A.N.D.O, que de acordo com a Ley II do *Setenario* (AFONSO X, 1945, p. 8) mostram a bondade de Deus e cada letra estaria ligada a determinadas virtudes do rei. Essa estrutura de uma organização em sete se repete nas leis seguintes, nas quais são descritos os sete bens que se visam com a escrita do *Setenario*; os sete bens que don Fernando fez ao rei Afonso; as sete virtudes que Deus deu a don Fernando e as sete coisas com as quais o rei era bem acostumado. Ou seja, nessa construção narrativa, é possível identificar que as virtudes e comportamentos que são atribuídos à don Fernando e ao próprio rei Afonso são justamente as virtudes e comportamentos que devem existir em um rei, como: fé, esperança, caridade, justiça, mesura, nobreza, fortaleza, além de ser formoso, ter bom entendimento, boa palavra e boas maneiras para fazer suas coisas - Ley V; Ley VI – (AFONSO X, 1945, p. 11-12).

Nesse sentido, na retórica do *Setenario*, podemos perceber um caráter do ideal político de Afonso X (FONTES, 2014, p. 2) (MARTIN, 2003, p. 2), principalmente no que tange ao projeto de unificação do território peninsular pela assimilação dos reis muçulmanos e a aceitação de sua hegemonia por parte dos cristãos, fazendo do reino um império (MARTÍNEZ, 2003), mas também, sobretudo nas primeiras onze leis, se visava a formação do governante, o qual deve conhecer deus e a natureza (MARTIN, 2003, p. 2). Sendo assim, essa obra deveria servir de manual para os futuros reis e para que o povo pudesse aprender as normas da convivência cristã (MARTÍNEZ, 2003), ou seja, os destinatários da narrativa do *Setenario* são justamente outros reis que viessem depois de Afonso, bem como “los omnes buenos del reino”, as elites públicas (MARTIN, 2003, p. 5).

Tendo em vista o contexto de escrita e as finalidades do *Setenario*, gostaria de pontuar especialmente os fatores que venho abordando desde a introdução da presente

discussão a respeito dessa fonte: uma das principais ideias presentes no *Setenario* é a de que o paganismo idólatra era falso, porém vislumbrava – de maneira inconsciente – aspectos da verdadeira crença, no caso o cristianismo (LAPESA, 1980, p. 249). Ou seja, na retórica do *Setenario*, o rei Afonso expressa ser tributário da cultura dos antigos, ao mesmo tempo que atualiza os elementos dessa cultura pela cristianização dos símbolos pagãos (FONTES, 2014, p. 9).

É justamente esse fenômeno descrito acima que podemos relacionar com o pós-vida das imagens ou sua continuidade, ideia que trabalhei no subcapítulo anterior. Ou seja, quando Afonso evoca essas formas de pensamento (um pensar com imagens (WAIZBORT, 2015, p. 13-14)) ele evoca imagens de deuses e deusas, fazendo com que suas formas retornem ao pensamento ao serem narradas, mas logo em seguida ressignifica-as com base nas ideias do cristianismo, assim, essas imagens passam a adquirir a conotação de uma crença falsa e carente do verdadeiro conhecimento, que nesse caso seria a verdadeira crença nas divindades do cristianismo: Deus, Espírito Santo e Maria. Fica evidente que essas imagens não estão presas em um passado, não são imutáveis, mas sim dialéticas, pois são sempre ressignificadas e recontextualizadas. Penso que, da mesma forma que Walter Benjamin (1984) faz ao discorrer sobre o método da alegoria, Afonso também “fragmenta” os elementos do todo – nesse caso considerando o todo como a crença pagã – e se apropria deles, recontextualizando-os em um novo contexto, em novas imagens, que são as das divindades cristãs.

Essa “atualização” do passado era desenvolvida pela corte de Afonso com fins políticos para o presente (MARTIN, 2003, p. 10), de forma que se reafirmasse “a verdade sobre o cristianismo diante do paganismo e a superioridade de sua fé num momento de turbulência religiosa na península ibérica. Daí a associação da fé não-cristã ao erro, recorrente em grande parte do texto” (FONTES, 2014, p. 3).

Essa associação pode ser percebida em diversos trechos do *Setenario*, principalmente a partir da Ley XVIII, na qual Afonso X coloca que:

*El aquél [Dios] ssolo deue sser orado, e non otra cosa. Et por ende los que las otras cosas aorauan, qae eran començadas e sse auyan acabar, yuan contra la crençia uerdadera de Dios e contra la ley cierta, assí commo vnos que ouo y primeramientre que començaron âorar los helementos, assí commo la tierra e el agua e el ffuego (AFONSO X, 1945, p. 49).*

Nessa narrativa, Afonso defende que não se deve adorar se não apenas a Deus, que é a crença verdadeira, a lei certa, ao contrário das práticas pagãs daqueles(as) que adoravam os elementos da natureza como a terra, a água, o fogo e também o ar. É a partir disso, que o rei começa a discorrer sobre as práticas dos(as) que adoravam a cada um desses quatro elementos

e depois passa a mencionar “aqueles que adoravam uns aos outros” (Ley XXIII), aqueles(as) que adoravam os planetas e o Sol e a Lua e aqueles que adoravam aos signos, narrando as imagens de cada um desses astros e de como se assemelham ao Deus cristão ou mesmo à Maria e ao Espírito Santo.

Para além da além da lei XVIII supracitada, podemos identificar que as divindades do paganismo são ressignificadas pelo cristianismo a partir da lei XXXV do *Setenario*, na qual Afonso afirma que:

*Ca tanto era grande el su desentendimiento, e veyendo los cielos e las otras cosas tan maravillosas e estrannas que non podíe otrofazer synon Dios, que dexaron de creer en el fazedor e creyen en las fechuras. E yuan aorar las cosas que se mudauan e se desfazíen e dexauan de orar a aquel que non se muda nin puede ser desfecho. E desta guisa se arredrauan de la verdad e allegúauanse a la mentira (...) (AFONSO X, 1945, p. 66).*

Nesse trecho, Afonso argumenta que era por desentendimento que se adoravam as coisas do universo, visto que essas eram apenas as criações, as coisas feitas, quando na verdade se deveria adorar ao criador que teria feito essas maravilhas. O mesmo argumento de uma falta de entendimento é usado na lei LVI: “*De cómo errauan los que orauan el ssigno de Tauro, queriendo aorar a Ihesu Cristo, por non lo entender*”. O texto dessa lei diz que:

*Tauro llamaron en latín al ssegundo ssigno, que quiere tanto dezir en el nuestro lenguaie commo toro. Et esto ssignifica a Nuestro Ssennor Ihesu Cristo por vii rrazones: que el toro es bestia ffermosa; e que es ffuerte; e ardido; que ssabe bien acabdellar ssus uacas e los otros ganados de ssu natura que con él andan; que escoge las aguas claras e buenas; que quando ffalla buen pasto, adelantase a paçer ssienpre; et quando truena, cata ssienpre al cielo. Et estas cosas ouo en ssí ssienpre Ihesu Cristo conplidamente. Que assí commo el toro es bestia ffermosa, assí el Nuestro Ssennor Ihesu Cristo ffué el más ffermoso omne que en el mundo naçiesse entre los omnes, ssegunt dixo el Propheta; et esto non tan solamente en color e en ffaçión e en conponimiento de mienbros, mas aun en ffablar e en contenente e en todas las otras obras que auya de ffazer, de guisa que quantos le ueyen eran del pagados, e aun aquellos quel buscanan mal e muerte por envidia quel au ven, ca non por cosas que él mereciese. Que assí commo el toro que es muy ffuerte, et esto sse entiende por la ffbrtaleza de Ihesu Cristo, que quebrantó el mundo e el diablo e los inffiernos, ssegunt dixo Daud, que quando mandó abrir las puertas del inffierno que preguntaron que quién era, dixo que él era Ssennor ffuerte e poderoso. Que así commo el toro es mucho ardido entre todas las animalias, assí el ardimiento de Ihesu Cristo ffué escogido entre todos los omnes del mundo (AFONSO X, 1945, p. 93).*

Nesse trecho do *Setenario*, além da questão de se considerar falta de entendimento as práticas de culto e crenças pagãs, também aparecem outros elementos importantes: a estrutura baseada no número 7 também está presente, quando Afonso aponta as sete razões pelas quais o signo de Touro significaria Senhor Jesus Cristo, descrevendo as características e atributos de Touro que se assemelham com Cristo. Essa narrativa de evocar a semelhança é utilizada



em grande parte das leis do *Setenario*, por exemplo, na Lei XLV: “*De los que aorauan el elemento del ayre, ssinifficaua a la linpia vida que ffizo Nuestro Ssennor Ihesu Cristo en este mundo*”

*Ya oystes de ssuso cómmo algunos y ouo que aoraron el elemento del ayre. Et esto ffué a ssignifficança de la linpia vida e ssanta que ffizo Nuestro Ssennor Ihesu Cristo en este mundo, en que auya ssemeiança. E non auyendo entendimiento, oraron ellos 10 aquello; ca assí commo el ayre bueno ffazíe ssiete obras buenas — que daua vida ; que esclarece las cosas; que ffaz que parezca cada vna de ssu color; que les da ssalut a los que sson enfiernos ; que guarda en ella los que la an ; que non dexa ningún logar uazío; que tuelle los malos bafTos que sse leuantan de la tierra —, assí la vida de Ihesu Cristo nos ffizo bien en ssiete maneras semeiantes déstas (AFONSO X, 1945, p. 78).*

Nesse caso, Afonso se refere a um dos elementos, o ar, que considera como uma das coisas criadas pelo criador, conforme se referia nas leis XVIII e XXXV supracitadas. Na continuidade da narrativa, o rei cita cada uma das sete maneiras pelas quais o ar se assemelha à Jesus Cristo, sendo que essas semelhanças não são percebidas somente com Cristo, mas também com o Deus pai e mesmo com o Espírito Santo, na Lei XLVI, na qual Afonso compara-o com o fogo (p. 79).

Além das semelhanças que são traçadas com os elementos da natureza e com os signos, conforme trouxe aqui exemplos de trechos da fonte, o rei Sábio também fala de cada um dos planetas, entre eles Vênus, na lei L. Ao falar sobre as adorações dedicadas à Vênus, Afonso afirma que, na verdade, os gentis deveriam adorar a Deus, ou como diz o título, “*de cómmo se maestra que las uertudes e las amiztades que dauan a la planeta Venus ssus aoradores, a la piadal de Dios la deuyeran dar*”.

*Amorosa dizíen los gentiles que era la tercera planeta, a que llaman Venus. E porque ha nonbre ffeminino, por esso le ffazían ffigura de duenna ffermosa. Et esto sse entiende por grant piadat de Dios que ouo contra nos en ssiete maneras: que nos ffizo de ninguna cosa; que nos dió fforma ssegunt ssu ssemeiança; que él tomó la nuestra carne e ffué omne; e murió por nos; que nos ssacó de poder del diablo; que nos dará ffolgança e plazer para ssienpre; que morará cormusco e sseremos herederos en el ssu rregno o sson los ssus ssantos. La ffigura quel dauan de donzella que teníe en la cabeça corona de violetas e tenía en la vna mano vn espeio e en la otra peynde, ésta es la piadat de Dios; que veyendo los que la han mester, acórrelos con ella e láualos e péynalos commo el peynde ffaze los cabellos, poniendo entre nos paz e amor. Et los pannos de color de viólete que ssemeian ssanguino, que sse entiende por el ssu io cuerpo, que ffué todo cubierto de ssangre por el martirio quel dieron ante quel pusiessen en la cruz e estando en ella después que ffué cruçifficado, et la corona quel pusieron en la cabeça de espinas, con que ge la ssangrentaron toda. Et por ende todas las vertudes e las amiztades que dieron a Uenus, a la piadat de Dios las deuyeran dar: ca en él yazen más que omne non puede asmar (AFONSO X, 1945, p. 83-84).*

Nesse trecho, assim como em alguns outros que já foram mencionados no subcapítulo anterior, no qual tratei mais a fundo sobre a questão da imagem, Afonso faz a descrição de uma imagem mental da divindade relacionada ao planeta Vênus, uma figura que

é feminina porque seu nome é feminino, ou seja, o nome lhe dá as características visuais, de forma que a palavra constitui a imagem. A figura é de uma donzela coroada com violetas e que segura um espelho em uma das mãos. A divindade romana conhecida como Venus, como referido no *Setenario*, é chamada de Afrodite pelos Gregos e tem sua imagem relacionada com o símbolo do espelho desde a antiguidade, permanecendo assim até a modernidade em pinturas como “Vênus ao espelho” de Diego Velázquez (1599-1660) e “Vênus do espelho” (1614-1615) de Peter Paul Rubens.

Na antiguidade, podemos enxergar a imagem descrita por Afonso X em uma iconografia que está presente no vaso grego pintado por Python, datado de aproximadamente de 350 a 340 a.E.C., proveniente da região de Sant'Agata de 'Goti, que atualmente se encontra no acervo do Museu do Louvre:



Figura 8: *Cratère en calice paestan à figures rouges*. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/cratere-en-calice-paestan-figures-rouges>>. Acesso em 24 out. 2018.



Figura 9: Imagem da deusa Afrodite presente no centro superior da figura acima.

Nessa iconografia, Afrodite aparece como na descrição de Afonso, uma donzela que segura um espelho, usando uma coroa e um tecido que tem cor semelhante ao sangue que cobriu o corpo de Jesus Cristo na crucificação, conforme a descrição de Afonso do manto da figura do Planeta Venus: *“Et los pannos de color de viólete que ssemeian ssanguino, que sse entiendo por el ssu io cuerpo, que ffué todo cubierto de ssangre por el martirio quel dieron ante quel pusiessen en la cruz e estando en ella después que ffué cruçificado”*. É justamente esse aspecto do *Setenario* que me interessa na presente discussão: as imagens do feminino divino evocadas por Afonso, às quais, na maior parte das vezes são assemelhadas com a imagem de Maria do cristianismo. Essa semelhança aparece no *Setenario* no elemento Terra, no astro Lua e no signo de Virgem, os quais serão discutidos no subcapítulo a seguir.

## **2.2 ERAM OS ANTIGOS ADORADORES DE MARIA OU OS MEDIEVAIS ADORADORES DA DEUSA?**

Ainda no início deste trabalho, ao mencionar a palavra “arquétipo” considerei que a utilização deste termo está inspirada em Jung (2002, p. 87) e se refere a uma “ideia primordial”, um modelo ou imagem primordial, uma “presença eterna” (JUNG, *apud* NEUMANN, 2003 *apud* MARTINS, 2006, p. 22), uma conotação ontológica das formas que emergem de uma massa indiferenciada na fase inicial da consciência humana” (MARTINS, 2006, p. 22).

Considerando que optei por trabalhar com a ideia de “imagem”, também já havia apresentado a definição de “imagem arquetípica”, também desenvolvida por Jung (2002), como sendo uma manifestação do arquétipo, mas a qual expressa somente uma parte do arquétipo e não o todo; assim, uma imagem arquetípica jamais é capaz de esgotar o conteúdo do arquétipo.

Essas informações, que até agora foram apresentadas apenas em notas de rodapé e pareciam apenas detalhes de aprofundamento sobre os termos adotados, tomam um caráter essencial para este último subcapítulo, visto que pretendo aqui retomar o Atlas Mnemosyne e unir as tramas que vim tecendo até então, tramas essas que entrelaçam as deusas e Maria e que gostaria de colocar em diálogo também com trechos do *Setenario*. Para isso, se faz necessário entender de forma mais profunda o que vem a ser esse arquétipo, ou essa imagem do feminino sagrado.

É importante pontuar que, o “feminino sagrado”, para além de um conceito, se refere ao meu recorte temático para a escolha das fontes e na sua análise, ou seja, optei por trabalhar com personagens sagradas que são femininas, com personagens do contexto divino, sejam elas as deusas ou Maria. Mas também, considero necessário tecer discussões teóricas a respeito desse conceito. Para iniciar essa discussão, gostaria de trazer aqui uma autora e um autor que escrevem justamente sobre Maria como sendo um arquétipo do feminino divino, fundamentada e fundamentado na teoria de Jung.

Mesmo falando de arquétipo, continuo no campo de diálogo com a teoria da imagem, mais especificamente com Hans Belting (2010), quando o autor fala sobre o ícone da Virgem e sobre os modelos de ícones (p. 35), corroborando com o que irei pontuar a partir daqui. Para o autor, é preciso ver a história do ícone em um contexto histórico mais abrangente, para entender as mudanças que sofreu e contrapor a sua tradição continuada com o seu contexto variante (p. 36), justamente o que buscarei fazer com ícones das antigas deusas mães e da Maria Cristã.

A primeira autora junguiana é Helene Hoerni-Jung (1991), filha caçula do próprio Carl Gustav Jung, escreve a obra “Maria: Imagem do feminino”. Nessa obra, a autora traz uma importante consideração, de que arquétipo – de acordo com seu pai - significa aquilo que sempre existiu, eles podem ser observados em mitos, lendas e mesmo na literatura, como sendo aqueles motivos que sempre e em toda parte voltam a ser tratados, se repetem, pois fazem parte da estrutura herdada da psique (de forma semelhante aos instintos) (p. 13). Já o

termo “ícones” utilizado pela autora, se refere às imagens arquetípicas, as quais contém padrões elementares do humano e do eterno (p. 11).

A partir disso, que Helene Hoerni-Jung trabalha com imagens de Maria enquanto ícones, ou como venho tratando, como imagens arquetípicas de um feminino sagrado, logo, as imagens que utilizei para construir o Atlas Mnemosyne também podem ser consideradas como esses ícones do feminino sagrado.

Assim como já tratei a respeito da transtemporalidade – ou mesmo anacronismo das imagens – a autora também aponta que, para Paul Evdokimov os ícones desenvolvem-se fora do espaço e tempo, mesmo porque sendo eles objetos de culto, são utilizados em rituais religiosos (HOERNI-JUNG, 1991, p. 14) e o rito não está preso em uma temporalidade única, pois visa presentificar o mito em um tempo eterno.

O segundo autor em questão é Lucio Pinkus (1991), escritor da obra “O mito de Maria: Uma abordagem simbólica”, na qual ele afirma que “o principio do feminino aparece em todas as religiões historicamente afirmadas” (p. 93). Além disso, assim como colocava o próprio Jung, essas discussões de feminino e masculino na perspectiva junguiana estão relacionadas com a ideia de *Anima e Animus*, que são arquétipos do inconsciente coletivo, no qual o primeiro seria “o conjunto de fatores inconscientes que assinalam a polarização da psique masculina diante da mulher”, ou seja, “o conjunto de características ligadas ao feminino” e o segundo se refere ao conjunto de características “inconscientes que assinalam a polarização feminina diante do homem”, ou como características masculinas (p. 80).

Sobre o sagrado feminino, na psicologia analítica de Jung (p. 61), Pinkus (1991) aborda a imagem de Maria, afirmando que ela assume o tema do arquétipo feminino que ele considera como sendo o mais importante: **o da Grande Mãe** (p. 87), **da maternidade divina**, nesse caso da Mãe de Deus (p. 93) que para Hans Belting (2010) está relacionada com a “Mãe dos Deuses”, pois, já nas palavras de Isidoro de Pelúcio (no ano de 430 na Era Comum) existiam semelhanças entre a Mãe de Deus (*Theou Mētēr*) Cristã com a Mãe dos Deuses (*Mētēr Theōn*) do politeísmo grego, como uma referência à Grande Mãe ou a deusa Cibele (p. 37-38). Bem, para Isidoro, apesar dessas semelhanças, existiam enfáticas diferenças, principalmente quanto ao status de virgem mãe, que ele reivindicava exclusivamente para Maria, diferença essa que irei desconstruir até o final desse subcapítulo, considerando que o perfil de virgem mãe é justamente o que entrelaça Maria e as deusas no *Setenario*.

Meu objetivo em pontuar essa fala de Isidoro de Pelúcio, trazida por Hans Belting, é justamente para mostrar que não é um “erro moderno falar do papel das mães-deusas na história da veneração de Maria” (BELTING, 2010, p. 38), tanto que Hans Belting assemelha Maria à Ísis, mãe do menino Hórus, que teve alguns de seus templos fechados no final do século IV transformados em Igrejas da Virgem (p. 39), além de que as celebrações de novas festas da Virgem passaram a ser feitas em dias de festas das antigas deusas mães (BELTING, 2010, p. 40). Ou seja, quando construí o Atlas Mnemosyne não se trata de colocar uma diversidade de imagens aleatórias e sem conexão, se trata de apresentar um quadro que se mantém aberto de imagens arquetípicas do feminino sagrado.

Voltando mais diretamente à discussão do aspecto materno é o primeiro a ser apontado por Helene Hoerni-Jung em sua análise sobre os ícones marianos, onde se inclui o tema da “mãe de Deus amamentando” (p. 77) – suscitado por uma imagem Russa do século XVI que apresenta Maria amamentando –, que seria uma versão cristã de imagens antigas de deusas-mães, como Ísis que amamenta Hórus. Na perspectiva da autora, a cena da mãe amamentando, além de expressar o “amor materno”, exprime também a relação entre o divino e o humano (p. 77). Essas imagens de uma deusa que amamenta seu filho, no caso Ísis e Hórus, estão no Atlas Mnemosyne nas figuras 2, 16 e 17, além de que, em todas as figuras onde Maria aparece sentada no trono elevado ela carrega o menino Jesus no seu colo, ocupando esse lugar de mãe de Deus.

Para Lucio Pinkus (1991) Maria representa no cristianismo a feminilidade eterna e seria possível ligar os dogmas cristãos sobre Maria com os grandes temas das religiões antigas, ainda que eles tenham significados radicalmente diferentes, ou seja, Maria é uma parte constituinte deste arquétipo da Grande Mãe, do qual também fazem parte deusas como Ísis e Inanna/Ištar, mesmo que seus significados e contextos de culto sejam bastante diferentes. Essa discussão apareceu quando problematizei a ideia de pós-vida das imagens em Warburg, mais especificamente sobre essas imagens não “sobreviverem” de forma estática e imutáveis, visto que são ressignificadas nos diferentes contextos em que são evocadas.

Na narrativa do *Setenario* podemos perceber essa ideia da maternidade divina na Lei XLIII: “*De cómo los que aorauan la tierra, a Santa María querían aorar ssi bien lo entendiesen*”, na qual Maria é assemelhada com a terra por ter dado origem ao bom fruto que é o menino Jesus Cristo:

*Ca los que aorauan a la tierra queríen tanto mostrar commo que orassen a Ssanta María; ca ella ouo en sí siete cosas a ssemeianca de la tierra. Que ffué más baxa eu sser homilosa que otra mugier, assí commo sse muestra por las palabras que dixo al Ángel; que allí ol dixo que ssería bienaventurada entre todas las mugieres porque io ssería madre del rrey del cielo e de la tierra, allí rrespondió ella que era ssu ssierua e que ffiziese della lo que quisiese ssegunt ssu uoluntad. (...) Toda eres ferosa, la mi amiga, e ninguna manziella non ha en ti. Que obró em ella el Spíritu Ssanto e la labró por que diesse buen ffructo, ssegunt dixo el Ángel mismo: El Spíritu Ssanto veraá en ti e la uertud de Dios te cobrirà. Et esto sse entiende por tres rrazones que ffazían en la tierra leuar buen ffructo: la vna, labrarla; la otra, estercolarla; la tercera, rregarla.*

*(...) La vii, que nos lo dio grant pro; ca el pan ssanto que nos rreçebimos que es el ssu cuerpo, comiendo cadat día por ssacriffiço, et el vino que beuemos es la ssu ssangre, que nos aprouecha de guisa que nos abonda en este mundo por que podamos bien beuir e ganar el otro que dura ssienpre, ssegunt dixo el propheta David: Ssaque pan de la tierra — que sse entiende por el cuerpo de Nuestro Ssenhor Ihesu Cristo, que ssacó de Ssanta María — et el vino alegra el corazón de los omnes — que sse entiende por la ssangre de Ihesu Cristo, que nos dará alegría por ssienpre en parayso (AFONSO X, 1945, p. 73-76)*

Nesse trecho do *Setenario*, Afonso X descreve a **anunção** que Maria recebe do Espirito Santo de que ela seria mãe do rei do céu e da terra, por ser bem aventurada entre todas as mulheres. Essa anunção também é um elemento discutido por Pinkus (1991) como parte do mito da virgem-terra Maria (p. 126-127), quando o autor considera que como Grande Mãe, “Maria é a “terra úmida” que, participando da geração de Deus, representa a imagem cósmica da natividade, pela qual nela a possibilidade da imortalidade passa a fazer parte do tecido humano e ela própria se torna a mãe divina dos seres” (p. 133).

Sendo assim, para Afonso X, Maria, assim como a terra, teria sido lavrada, fertilizada/adubada (*estercolarla*) e regada e como sétima característica que assemelham Maria com o elemento terra está o seu atributo de gerar o alimento, de gerar o pão santo que é Jesus Cristo que alimenta os homens.

Essas alegorias construídas entre divindades femininas ligadas à fertilidade com o elemento terram já estavam presentes em poemas dedicados à Inanna, nos quais a deusa era descrita como se fosse a terra e seu intercuro sexual com o deus era narrado alegoricamente como um processo de aragem da vulva e de cultivo, de forma muito semelhante à narrativa que Afonso X faz no *Setenario*:

Para mim, minha vulva  
Para mim, o monte elevado,  
Para mim, a virgem, para mim, quem a cultivará?  
Minha vulva, terra regada para mim,  
Eu, a Rainha, quem trará o touro?  
A quem replica a resposta esperada:  
O Dama soberana, o Rei a cultivará para você,  
Dumuzi, o Rei, a cultivará para você.

E a deusa responde alegremente:  
Ara minha vulva, homem do meu coração.<sup>2930</sup> (KRAMER, 1972, p. 123).

Em outro poema, denominado “vigorosamente”, aparece também a alegoria com “regar a alface” ou “o jardim”, o qual gera frutos; nesse narrativa fica explícito que está sendo descrito o intercuro sexual onde o deus penetra na deusa, assim como no poema anterior:

**Vigorosamente:**  
(...)Vigorosamente ele cresceu  
Vigorosamente ele cresceu e cresceu  
Regou-a – sendo alface!  
No seu jardim negro do deserto suportando muito jejum  
O meu querido da sua mãe,  
A minha haste de cevada cheia de encanto no seu sulco,  
Regou-a – sendo alface,  
Assim o fez o meu amado – uma verdadeira macieira com fruto na ponta –  
Regou-a – sendo um jardim!(...)  
Oh meu amado que de repente fizeste coisas doces  
A tudo dentro de mim até ao umbigo,  
O meu querido de sua mãe  
Oh meus membros de mel do deserto, querido de sua mãe,  
Tu regaste-a, sendo alface. (BARBAS, 2004, p. 3)

Sendo assim, esses aspectos da Grande Mãe, da amamentação e maternidade estão relacionados com a questão da **fertilidade da capacidade de gerar e nutrir a vida**, que são atributos de deusas como Inanna/Ištar e Ísis, presentes no Atlas Mnemosyne, além das estatuetas de deusas com fartos seios a mostra encontradas em grande quantidade na região do Crescente Fértil que estão colocadas na imagem de número 14 no Atlas. É importante destacar que essas divindades se expressam enquanto deusas mães e da fertilidade de maneiras diferentes, enquanto Ísis e Maria dão à luz a um ser (Hórus e Jesus, respectivamente), no caso de Ištar essa deusa não gera filhos seus, sendo que o atributo da fertilidade está relacionado com a gravidez das mulheres e também com a natureza, o sucesso nas colheitas, a procriação dos animais e a prosperidade. Esse aspecto de Ištar fica evidente na mitologia em torno da deusa, onde na narrativa mítica sobre “A ida de Istar ao mundo dos mortos” (MCCALL, 1994) a ausência da deusa gera a infertilidade das mulheres e dos animais:

Nenhum touro cobria as vacas, nenhum jumento emprenhava suas fêmeas,  
Nenhum homem engravidava uma moça nas ruas,

---

<sup>29</sup> *Pour moi, ma vulve,  
Pour moi, le monticule élevé,  
Pour moi, la vierge, pour moi, qui la labourera?  
Ma vulve, terre arrosée, pour moi,  
Moi, la Reine, qui amènera le taureau?  
A quoi réplique la réponse attendue:  
O Dame Souveraine, le roi la labourera pour toi,  
Dumuzi, le roi, la labourera pour toi.  
Et la déesse de rétorquer joyeusement:  
Laboure ma vulve, homme de mon coeur.*

<sup>30</sup> Minha tradução.



O homem jovem dormia no seu quarto particular,  
A moça dormia na companhia de suas amigas (MCCALL, 1994, p. 70).

No trecho acima, e também nos dois poemas citados anteriormente percebemos que a ideia de fertilidade está diretamente relacionada com a **sexualidade**, com o desejo sexual, que quando ausente causa infertilidade. Lucio Pinkus (1991), também trabalha a questão da sexualidade e da **virgindade** no arquétipo do feminino sagrado, para o autor essa ideia de virgindade estaria ligada à ideia de libertação, de “simetria do feminino em face do masculino” (p. 141), além de estar relacionada com seu aspecto transcendental (p. 142). Sobre isso, o próprio autor problematiza a ideia de virgindade, mencionando que na antiguidade – principalmente em religiões da Ásia, Índia, Mediterrâneo oriental e entre os povos da região dos rios Tigre e Eufrates – a virgindade “sagrada” significava autonomia diante da dependência do homem (p. 189).

Esse aspecto que Lucio Pinkus discute da imagem arquetípica de Maria, pode ser encontrado nos mitos e imagens de Deusas antigas, deusas virgens, destacando aqui o fato de Afonso assemelhar Maria justamente com o signo de virgem no *Setenario*. Um exemplo de deusa que é apresentada como deusa virgem com esse caráter de autônoma e livre é a deusa Romana Diana, ou Ártemis grega. Vera Lúcia Teixeira Kauss (2013) e Roberta Oliveira Belchior mencionam que Ártemis é conhecida como deusa lua-virgem e que esse aspecto da virgindade não teria a ver com a castidade, mas sim com o fato de ser uma deusa que não tem dono, uma deusa caçadora que subverte a ideia de um feminino que fica preso na instância do ambiente doméstico. Essa característica de uma deusa livre que não pertence a ninguém e não se submete ao masculino também pode ser observada em Ištar, na narrativa mítica da Epopéia de Gilgamesh (BRANDÃO, 2017) que conta a saga de Gilgamesh, um rei mítico sumério da cidade de Uruk, o qual rejeita a deusa Ištar que o desejava, alegando que ela sempre se cansou de seus amantes passados, que nunca os amou, abandonou-os, causando-lhes grandes dores e lamentações:

Gilgamesh abriu a boca para falar,  
Disse à majestosa Ishtar:  
(...) Quem ... contigo casará?  
Tu ... que petrificas o gelo (...)  
Qual esposo teu resistiu para sempre?  
Qual valente teu aos céus subiu?  
Vem, deixa-me contar teus amantes:  
Aquele da oferenda ... seu braço.  
A Dúmuzi, o esposo de ti moça,  
Ano a ano choar sem termo deste;  
Ao colorido rolieiro amaste,

Nele bateste e lhe quebraste a asa:  
Agora fica na floresta a piar: asaminha!;  
Amaste o leão, cheio de força:  
Cavaste-lhe sete mais sete covas;  
Amaste o cavalo, leia na refega:  
Chicote com esporas e açoite lhe deste,  
Sete léguas correr lhe deste,  
Sujar a água e bebê-la lhe deste,  
E sua mãe Silíli chorar lhe deste;  
Amaste o pastor, o vaqueiro, o capataz,  
Que sempre brasas para ti amontoava,  
Todo dia te matava cabritinhas:  
Nele bateste e em lobo o mudaste,  
Expulsaram-no seus próprios ajudantes  
E seus cães a coxa lhe mordem;  
(...) E queres amar-me e como a eles mudar-me! (BRANDÃO, 2017, p. 83-84).

Em Maria, a característica de ser virgem é bastante enfatizada no *Setenario*, tanto em trechos da Lei LX que já venho trabalhando, a qual trata das semelhanças de Santa Maria com o signo de virgem, onde lemos que “*Virgo llamauan los antigos al sexto signo. E dáuanle ssemeiança de mugier; ffermosa; virgen; (...) Virgen ffué enteramente, non tanto por nonbre nin por ssemeiança commo lo era este ssigno de Virgo, mas por uoluntad e por obra uerdadera*” (AFONSO X, 1945, p. 100); mas também em trechos da Lei XLVIII: “*De cámmo los que aorauan a la luna, a Ssanta María qaeríen aorar ssi lo entendiessen*”, onde lemos:

*Onde los aoradores de la luna ffazíanla ymaien a ffigura de mugier vestida de pannos blancos, que mostraua esto que auya a sser. Et esto era a ssignificança de Ssanta María que nunca fíué corronpida, que es ssemejada a la luna en vii maneras. La primera, por virginidat; que assí commo la luna es virgen e non sse dannan nin sse corronpe, assí la virginidat de Santa María nunca fíué corronpida de pecado* (AFONSO X, 1945, p. 162)

Esses excertos destacam o caráter de autonomia e liberdade em Maria, ao colocar que ela foi eternamente virgem por vontade e por obra verdadeira, da mesma forma que já havia aparecido divina na Lei XLIII onde Maria aceita por vontade própria a anunciação do anjo de que ela será mãe de Jesus. No excerto acima, Maria enquanto virgem é descrita como a lua, sendo importante destacar que a Deusa Ártemis/Diana, como mencionado acima, também é uma divindade lunar que assume esse caráter de virgem por ser livre e autônoma.

Outro aspecto desse feminino divino é o da “**intercessão**” (HOERNI-JUNG, 1991, p. 113). No caso de Maria, sua função de intercessora em favor da humanidade, uma intercessão incansável, ou como chama Lucio Pinkus (1991, p. 143) a imagem da *Mater dolorosa* que concilia Deus e as criaturas humanas, até por ser aquela que deu à luz a um filho com natureza humana e divina. Esse aspecto de uma divindade intercessora, pronta para receber seus filhos e filhas pode ser visto nas iluminuras das Cantigas de Santa Maria, presentes no Atlas

Mnemosyne, em muitas das quais, Maria está recebendo seus fiéis suplicantes; nas imagens de número 7, 9, 10 e 11 esses fiéis se colocam de joelhos diante da Santa e pedem que ela interceda por eles nas mais diversas causas, inclusive, no caso da imagem de número 5, trazem o diabo para que Maria possa derrotá-lo.

No *Setenario*, um trecho da lei LX se assemelha bastante a essa posição de Maria nas iluminuras, uma divindade que – assim como o signo de virgem - está sempre de braços abertos para receber e perdoar os pecadores e rogar por eles:

*Que assí commo la ffigura de Virgo dizien que tenié los braços tendidos, bien assí Ssanta María tiene tendidos los ssus braços para rreçebir e perdonar los peccadores e auerles merçet, rrogando a Dios por ellos. Que assí commo la ffigura de Virgo tenié las palmas abiertas, esto sse entiende por los miraglos que ffaz Ssanta María cada día por la uertiüd del poder de Dios (AFONSO X, 1945, p. 101)*

A função mencionada por Pinkus (1991) de conciliar Deus com as criaturas Humanas, também aparece no *Setenario*, na narrativa da Lei XLVIII, onde a deusa é assemelhada a lua porque “*assí commo la luna es más çerca de nos que las otras estrellas, assí Ssanta María es más cerca de los peccadores e de los euytados que los otros ssantos para o y ríos e para acorrerlos, seyendo auogada entre Dios e ellos*” (AFONSO X, 1945, p. 162), ou seja, Maria seria esse elo de ligação entre o humano e Deus, aquela que estaria mais próxima da humanidade do que todos os outros santos.

Em duas fontes que já mencionei no primeiro subcapítulo o aspecto de divindade que é evocada enquanto intercessora também fica evidente no caso da deusa Ištar: no registro de uma prece dirigida à Ištar, se implora pela deusa que é descrita como regente dos homens: “*Yo te imploro, ¡Señora de Señoras, Diosa de Diosas! / Istar, Soberana de todas las regiones y Regente de los hombres* (JENSEN, 1915, apud BOTTÉRO, 2001, p.31); já a segunda fonte se trata do prologo do Código de Hammurabi, esse rei paleobabilônico pede a interseção de Ištar, ele se refere à deusa como “senhora do combate e da luta” e “boa Protetora”, pedindo que ela abata os guerreiros inimigos (BOUZON, 1976, p. 113).

Um último aspecto do feminino sagrado que gostaria de abordar aqui é o **poder destruidor**, bastante atribuído à Ištar, de forma que, na continuidade do trecho do prologo de Hammurabi citado acima, o rei pede para que a deusa:

em seu coração enfurecido, com grande ira, amaldiçoe a sua realeza, que ela mude o seu bem em mal, que ela quebre sua arma lá onde há combate e luta, que ela lhe prepare confusão e revolta, que ela abata os seus guerreiros, que ela embeba a terra com o sangue deles, que ela amontoe no campo os cadáveres de suas tropas (BOUZON, 1976, p. 113).

Ou seja, essa divindade é evocada em seu atributo de fúria, guerra, confusão e revolta. Esse aspecto do feminino sagrado foi analisado por Pinkus (1991), tendo por foco a imagem de Maria (p. 100), e foi chamado pelo autor de poder destruidor, que perpassa pela ideia de uma mãe dominadora e interventora (p. 176). O autor considera esses aspectos como negativos, ou mesmo patológicos, de forma que eu, primeiramente preciso discordar de Pinkus nessas considerações, penso que arquétipos não podem ser considerados por si só negativos ou positivos, o que pode ser patológico ou não é a forma como as pessoas vivenciam seus conteúdos e imagens, mas não o arquétipo em si, porém não pretendo entrar em detalhes sobre essa discussão, visto que o objetivo aqui não é promover um debate de cunho psicológico, mas sim histórico.

Atualmente, a imagem mais comum do feminino e mesmo da Maria que conhecemos hoje parecem destacar principalmente os aspectos da mãe acolhedora e pacífica, logo, pensar em um feminino destruidor e dominador pode soar negativo se não recuarmos um pouco mais no tempo ou não ampliarmos nosso repertório de imagens e seus diferentes contextos e significados.

O arquétipo do feminino sagrado não se restringe à função materna, do aleitamento e da proteção pacífica, o princípio feminino na natureza é representado pela deusa lunar com características de uma “força cega, fecunda e cruel, criativa, acariciadora e destrutiva” (HARDING, 1985 apud MARTINS, 2006, p. 28). Essa característica destruidora e dominadora do feminino pode ser observada em diversas deusas antigas, como a poderosa Kali indiana, mas também novamente em Ištar, conforme pontuei acima. Na Epopeia de Gilgamesh que já foi mencionada (BRANDÃO, 2017), quando Ištar é rejeitada pelo rei de Uruk ela inicia um grande projeto de vingança, pedindo para que seu pai enviasse o Touro Sagrado para destruir Gilgamesh e tudo que se colocasse em sua frente:

Ishtar isso quando ouviu,  
Ishtar furiosa aos céus subiu,  
Foi Ishtar à face de Ánu, seu pai, chorava,  
À face de Ántum, sua mãe, vinham-lhe as lágrimas:  
Pai, Gilgámesh tem-me insultada,  
Gilgámesh tem contadas minhas afrontas,  
Minhas afrontas e maldições...  
Ánu abriu a boca para falar,  
Disse à majestosa Ishtar:  
O quê? Não foste tu que provocaste o rei Gilgámesh,  
E Gilgámesh contou tuas afrontas,  
Tuas afrontas e maldições?

Ishtar abriu a boca para falar,  
Disse a Ánu, seu pai:  
Pai, o Touro dá-me,  
A Gilgámesh matarei em sua sede!  
Se o Touro não me dá,  
Golpearei a Érsetu agora, sua sede,  
Pô-la-ei no plano do chão  
E subirei os mortos para comer os vivos:  
Aos vivos superar farei os mortos! (BRANDÃO, 2017, p. 84-85).

Esse atributo de deusa guerreira já ficou evidente no caso de Istar quando discuti o Atlas Mnemosyne, mais especificamente a imagem 6 que é um relevo do Palácio Noroeste de Assurnasirpal II e apresenta uma cena de batalha, na qual o rei assírio está em sua carruagem diante das muralhas de uma cidade sitiada, acompanhado de seus guerreiros que atiram flechas cercando e derrotando o povo inimigo. A presença de Istar nessa imagem se dá por meio das rosetas que aparecem nas vestes dos soldados e armaduras e toda a estrutura e formas da imagem se assemelham muito a figura número 8 que é iluminura da cantiga 28 de Afonso X, a qual narra os feitos de Santa Maria que defendeu Constantinopla dos Mouros que tentavam tomá-la. Assim, fica evidente, em Istar e em Maria, esse atributo de um feminino protetor de seu povo nos campos de batalha e nos contextos de guerra.

No *Setenario*, Afonso X faz menção ao grande poder de Santa Maria, um poder que nesse caso pode ser interpretado como destruidor e dominador, ao ser assemelhado ao poder da Lua sobre todas as coisas do céu e da terra, um poder como aquele capaz de mover as águas que se agitam, crescem e causam danos:

*assí commo dauan poder a la luna en las aguas e en los omnes que andan ssobrellas, assí Ssanta Maria há poder de acorrer a las tribulaciones que sson en este mundo, que sson commo las aguas que sse bueluen e creçen e fiazzen danno (...). Onde el poder que dauan a la luna con las otras planetas sobre los elementos e ssobre las animalias e sobre las plantas e ssobre las mineras e sobre los tienpos e ssobre las edades e ssobre las vidas, por derecho e por razón lo ha Santa María ; que el día que ella ffué madre de Dios, ouo poder sobre todas las cosas que él ffizo, tan bien en el cielo commo en la tierra (AFONSO X, 1945, p. 82).*

Ao discutir esses diferentes aspectos de um feminino sagrado, o que pretendi foi apontar como existe uma repetição deles nas diferentes divindades cultuadas ao longo do tempo, ou seja, como coloca Hans Belting (2010), a questão é uma

continuidade no uso da imagem de culto, que assumiu precisamente as funções que ficaram esvaziadas desde a abolição dos antigos deuses curadores. Portanto, não é uma questão de Ártemis se tornar Maria, mas de quais funções tradicionais as novas imagens cristãs assumiram (...) a transferência de ideias familiares para as novas imagens de culto. Isso não significa que a cristandade tinha-se tornado “pagã”, embora não se possa negar sua abertura à cultura romana, à qual, no passado, tinha-

se oposto totalmente, por apoiar uma religião de mistério. Isso significa que ideias e práticas gerais, profundamente enraizadas na natureza humana, se estabeleceram o cristianismo (BELTING, 2010, p. 46).

Assim, não pretendo defender a tese de que Afonso X era um adorador das deusas, muito menos que os antigos eram adoradores de Maria, como Afonso tenta provar no *Setenario*, mas sim que o cristianismo se apropriou dessas ideias de um sagrado feminino que já estavam presentes na antiguidade pagã. Essa apropriação não foi feita de forma tranquila e explícita, tanto que percebemos na narrativa do *Setenario* as afirmações de Afonso de que esses cultos antigos estavam fadados ao erro e a falta de entendimento. “As imagens de cultos cristãos aparecem em formas tomadas emprestadas, formas de ídolos que eram erradicados ao mesmo tempo que eram apropriados” (BELTING, 2010, p. 37). Considero importante destacar que falar dessas apropriações é diferente de dizer que Ártemis, Ísis, Inanna, Cibele e Maria são a mesma divindade, mas significa afirmar que são partes de uma mesma ideia, imagens arquetípicas desse sagrado feminino que possuem diferentes formas e significados, ao mesmo tempo que compartilham de características comuns, elementos que se repetem não só em seus atributos e narrativas, mas também nas imagens em si, nas iconografias ou ícones e iluminuras que possuem.

Sendo assim, é importante retomar o que já vinha destacando no subcapítulo anterior, que o *Setenario* “aponta para as diversas mudanças culturais, políticas e jurídicas em andamento na corte afonsina, tornando-se veículo para a afirmação do poder régio e da fé cristã”, de forma que “ao longo da obra, Afonso X busca ratificar os princípios do cristianismo (FONTES, 2014, p. 8). Ou seja, Afonso X, no *Setenario*, não estava assumindo-se como um adorador das deusas, mas sim como alguém que era conhecedor de diversas práticas de cultos antigos, conhecimentos de antigos sábios que não poderiam ser simplesmente negados ou ignorados pelo seu reinado, mas que foram utilizados para legitimar a fé nas divindades cristãs como a crença correta e verdadeira diante das crenças pagãs, mesmo assumindo as inúmeras semelhanças entre elas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as discussões desse trabalho, visei abordar a longa duração das imagens do feminino sagrado. Percebi que é possível construir uma discussão entrelaçando diversas áreas de conhecimento, sendo assim, ao falar de imagens no tempo utilizei diferentes abordagens: a psicanálise e a psicologia analítica, com a ideia de arquétipo e imagem arquetípica; a neurociência com as discussões sobre epigenética e a teoria da imagem com debates em torno de um pós-vida das imagens que me inspiraram a construir um Atlas Mnemosyne.

Essas abordagens transdisciplinares foram a forma que encontrei para buscar compreender como as imagens “viajam no tempo”, como elas permanecem e chegam até nós, pois, ao ler textos em teoria da imagem, sempre fiquei intrigada com afirmações certas de que as imagens permanecem ou têm um pós vida, mas sem que se problematizasse como elas permanecem. Nesse sentido, as discussões com a psicanálise e com a epigenética foram necessidades que encontrei até mesmo para compreender mais a fundo os debates em teoria da imagem, porém, sobretudo, sempre estive pautada pela história e pela historiografia, e meu foco durante todo o percurso de escrita foi de articular todas essas perspectivas com as fontes que adotei e com o contexto histórico da Corte de Afonso X.

Por meio disso, compreendi que o feminino sagrado se expressa por uma infinidade de imagens, em diversos contextos, tanto no politeísmo da Antiguidade quanto no cristianismo na Idade Média. Essas imagens não são exatamente as mesmas, não são cópias umas das outras, elas são ressignificadas e atribuídas a diferentes contextos, mas compartilham de aspectos comuns, os quais constituem essa ideia de feminino sagrado.

Considerando essas pontuações, principalmente a afirmação de que são imagens “ressignificadas” é que não podemos falar justamente em continuidades ou sobrevivência, pois essas imagens não se “arrastam no tempo, imutáveis, sempre iguais”, vejo as imagens que utilizei nesse trabalho enquanto alegorias – recontextualizadas, ressignificadas, transformadas e até mesmo com novos sentidos” e não enquanto símbolos, eternos e carregando sempre o mesmo significado. Mas justamente por compartilharem de aspectos comuns, conforme mencionei acima, é que considero não ser incorreto afirmar que as imagens de Maria presentificam as deusas antigas dos cultos politeístas, pois seriam atualizações e ressignificações da mesma ideia que assumem diferentes roupagens.

Sobre esses aspectos comuns das imagens, do início ao fim deste trabalho, busquei encontrar esses “temas” compartilhados pelas deusas e Maria, ficando bastante evidente, principalmente nas imagens do Atlas Mnemosyne, o aspecto da maternidade e da fertilidade, expressos pelo gesto da amamentação e de trazer o filho no colo, mas também pelo gesto de acolher e proteger seus filhos.

Sobre esse atributo de proteção, uma das considerações importantes que penso ter feito é que o feminino sagrado não se resume aos aspectos de maternidade, fertilidade e intercessão com uma conotação pacífica e acolhedora, mas também assume o caráter de força destrutiva, de fúria, guerra e poder. Esses últimos aspectos são pouco atribuídos à ideia do feminino – sobretudo à Virgem Maria - atualmente, mas apareceram com recorrência tanto nas imagens quanto nas narrativas das deusas na Antiguidade e da Santa Maria na Idade Média.

Sobre Afonso X e o *Setenario*, fonte que adotei para ser o fio condutor desse debate, penso que é uma narrativa que expressa grande parte de todos os aspectos que visei trabalhar como parte constituinte do sagrado feminino. As leis presentes no *Setenario* trazem uma narrativa explícita que articula divindades do antigo politeísmo com divindades cristãs e, nesse sentido, minhas discussões partiram de um fenômeno que já estava presente na fonte adotada, o qual visei discutir sob diversas perspectivas.

A fonte também me permitiu compreender características do reino de Afonso X e do próprio Afonso. Destaco os interesses do rei pela astromagia, pelos conhecimentos dos sábios antigos e pelas crenças e práticas de culto politeístas, mas também aspectos de sua vida pessoal, como a relação com sua avó Berenguela, uma figura que, assim como Maria, assumiu atributos de proteção e poder na vida do rei. Além disso, a relação pessoal do rei sábio com Maria também é um fator muito importante, visto que aparece nas principais obras produzidas em sua corte e permite discutir de forma entrelaçada a fé particular de Afonso nessa Santa, os milagres que recebeu e sua atitude de devoção, ao mesmo tempo que mostra indícios do projeto político do rei.

Apesar dessas considerações, é importante destacar que Afonso X foi um rei cristão e a forma com que ele descreve Maria e a santíssima Trindade no *Setenario* era a forma como ele as compreendia dentro de sua fé cristã conectada com seus conhecimentos sobre o paganismo e a astromagia.



Sobre o desenvolvimento da pesquisa, gostaria de pontuar algumas experiências metodológicas. Primeiramente, a experiência de construir um Atlas Mnemosyne foi essencial para o desenvolvimento desse trabalho, por meio dessa prática pude visualizar de forma imediata a conexão entre as imagens, tornar visual todas as discussões que fui tecendo posteriormente, amarrando aos poucos as iconografias que já estavam dispostas sobre a prancha.

Uma segunda experiência metodológica importante foi pensar sobre a ideia de “anacronismo” como temporalidade das imagens. As discussões que fiz a respeito desse “vai e vem” das imagens, desse pós-vida marcado por ressignificações e entrelaçamentos transtemporais foram fundamentais para dar subsídio para pensamentos e aprofundar outras pesquisas, nas quais - principalmente inspirada nas discussões de Walter Benjamin - eu já vinha buscando romper com as ideias historicistas de um tempo linear e progressista encontrando novas formas de conectar diferentes temporalidades.

## BIBLIOGRAFIA:

AFONSO X El Sabio. *Astromagia*. Itália: Liguori Editore, 1992.

AFONSO El Sabio. *Cantigas de Santa Maria*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000001.pdf>>. Acesso em 31 março 2018.

AFONSO X El Sabio. *Cantigas de Santa Maria*. Disponível em: <[https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga7/cantiga7\\_004.htm](https://cantigas.webcindario.com/cantigas/cantiga7/cantiga7_004.htm)>. Último acesso em: 4 nov. 2018.

AFONSO El Sabio. *Setenario*. Argentina: Facultad de Filosofía y letras de La Universidad de Buenos Aires, 1945, 354 p.

ARASSE, Daniel. *Aventuras e desventuras do anacronismo*. In: \_\_\_\_ Lisboa: KKIM, 2016, pp. 135-142

*As Brumas de Avalon*. Direção: Uli Edel. Produtor: Bernd Eichinger. TNT. 2001.

BAHRANI, Zainab. Iraq's Cultural Heritage: Monuments, History, and Loss. *Art Journal*, v. 62, n. 4, p. 10-17, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3558482>>. Acesso em: 9 out. 2017.

BARBAS, Helena. *A saga de Inana – Antologia de Poemas*. Tradução: Helena Barbas. Lisboa, 2004.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

\_\_\_\_\_. *Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010. 706 p.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. 276 p.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: v. 1. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouane. São Paulo: Brasiliense, 1987. 257 p.

BONETTI, Maria Cristina de Freitas. *O Sagrado Feminino e a Serpente: Performance Mítica na simbologia das danças circulares sagradas*. 2013. 383 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. São Paulo, 2013.

BORGES, Anderson. *Alegoria redimida em Walter Benjamin*. 2012. 212 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais Faculdade de Letras. Minas Gerais, 2012.

BOTTÉRO, Jean. *La religión más antigua: Mesopotamia*. Madrid: Trotta – Pliegos de Oriente. 2001.

BOUZON, Emanuel. *O Código de Hammurabi*. Pretrópolis: Vozes, 1976. 116p.

BRADLEY, Marion Zimmer. *As brumas de Avalon: o prisioneiro da árvore*. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Comentários do autor. In: SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu*: epopeia de Gilgalesh. Tradução de Acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 318 p.

BRITISH MUSEUM. <<http://www.britishmuseum.org/>>. Acesso em 31 março 2018.

CHAPA, Juan. Principios hermeneuticos de un filosofo neoplatonico: Algunas consideraciones sobre la exégesis alegórica. In: VII Simposio Internacional de Teología Pamplona, 1985, Navarra. Anais do VII Simposio Internacional de Teología Pamplona, Navarra, 1985. p. 10-12.

COHN, Norman. *Cosmos, caos e o mundo que virá*: as origens nas crenças no apocalipse. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

CORDEIRO, Ana Luiza Alves. ASHERAH: A Deusa Proibida. *Revista Aulas*, n. 4, p. 1-22, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. 396 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O inesgotável, ou o conhecimento através das remontagens. In: \_\_\_\_ *Atlas ou o gaio saber inquieto*. O olho da história III. Belo Horizonte: EdUFMG, 2018, pp. 281- 304.

DÍEZ, Mariano Brasa. Alfonso X el Sabio y los traductores españoles. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 410, p. 21-33, 1984.

DUPLA, Simone Aparecida. *Construções do imaginário religioso no culto a Inanna na antiga mesopotâmia: Símbolos e metáforas de uma deusa multifacetada (3200-1600 a.C)*. 2016. 179p. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2016a.

\_\_\_\_\_. Os domínios de Inanna: permanências de um culto ao sagrado feminino na mesopotâmia. História: *Questões & Debates*, Curitiba, n. 57, p. 193-212, 2012. Disponível em: <<http://documentslide.com/documents/os-dominios-de-inanna-permanencias-de-um-culto-ao-sagrado-feminino.html>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. Quando os deuses copulavam: a sexualidade da deusa Inanna no Antigo Oriente Próximo. *Temporalidades - Revista de História*, Edição 21, v. 8, n. 2, p. 483-496, 2016b.

ETCSL: The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/#>>. Acesso em 31 março 2018.

FANTAPPIÉ, Marcelo. Epigenética e memória celular. *Revista Carbono*, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/03-epigenetica-e-memoria-celular-marcelofantappie/>>. Acesso em: 3 out. 2018.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. Elogio do anacronismo: Para os andróginos de Ismael Nery. *Topoi Revista de História*, v. 15, n. 29, p. 414-443. 2014,

FONTES, Leonardo Augusto Silva. A retórica medieval no Setenário de Afonso X: os saberes entre a antiguidade clássica e a cristandade. In: XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas, 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH-RIO, 2014. p. 1-10.

GRAY, John. *Próximo oriente*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1982. 144 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.  
HOERNI-JUNG, Helene. *Maria: Imagem do feminino*. São Paulo: Editora Pensamento. 1991. 195 p.

IMHOTEP MUSEUM. *Goddess Isis with child Horus on her*. Disponível em <<http://www.touregypt.net/featurestories/imhotepmuseum11.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 408 p.

GREGORIO, Daniel. Alfonso X de Castilla, o la sabiduría como herramienta del poder. *De Arte*, v. 7, p. 61-76, 2008.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura*, n. 2, p.125-137, 1994.

KAUSS. Vera Lúcia Teixeira; BELCHIOR, Roberta Oliveira. Diana Caçadora: O ato de transgredir na construção do sujeito feminino pós-moderno. *Revista Ártemis*, v. 15, n. 1, p. 111-122, 2013.

KELLERMANN, Natan. Epigenetic Transmission of Holocaust Trauma: Can Nightmares Be Inherited? *Isr J Psychiatry Relat Sci*, v. 50, n. 1, p. 33-39. 2013. Disponível em: <[https://doctorsonly.co.il/wp-content/uploads/2013/07/08\\_Epigenetic-Transmission.pdf](https://doctorsonly.co.il/wp-content/uploads/2013/07/08_Epigenetic-Transmission.pdf)>. Acesso em: 3 out. 2018.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Mass, Carlo Almeida Pereira. 3. ed. Rio de Janeiro: Contra Ponto, 2012.

KRAMER, Samuel-Noah. Le Rite de Mariage Sacré Dumuzi-Inanna. *Revue de l'histoire des religions*, p. 120-146, 1972. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_1972\\_num\\_181\\_2\\_9833](http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1972_num_181_2_9833)>. Acesso em: 16 maio 2018.

LACERDA, Juliana Andrade de. *O tempo anacrônico nos Atlas de Warburg e Richter*. 2014. 94 p. Dissertação Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

LAPESA, Rafael. Símbolos y palabras en el “Setenario” de Alfonso X. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 29, n. 2, p. 247-201, 1980. Disponível em: <<http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1748/1741>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

LAYARD, Austen Henry. *The monuments of Nineveh*. London: John Murray, Albemarle Street. 1853. 118 p. Disponível em: <<http://etana.org/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

LOUVRE. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en>>. Acesso em 31 março 2018.

LOUVRE. *Cratère en calice paestan à figures rouges*. Disponível em: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/cratere-en-calice-paestan-figures-rouges>>. Acesso em 24 out. 2018.

MARK, Joshua J. *Ereshkigal. Ancient history encyclopedia*, 2017. Disponível em: <https://www.ancient.eu/Ereshkigal/>. Acesso em: 10 dez. 2017.

MARTÍNEZ, H. Salvador. *Alfonso X, El Sabio, Una biografía: Crónicas y Memorias*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2003. 756 p.

MARTIN, Georges. Determinaciones didáctico-propagandísticas en la historiografía de Alfonso X el Sabio. *Hal archives-ouvertes.fr*, p. 1-22, 2003. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00160899/document>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

MARTINS, Camila Alves. *Faces do Feminino Sagrado: O arquétipo da mulher selvagem*. 2006. 138 p. Dissertação de Mestrado – Mestrado em Ciências da Religião, Departamento de Filosofia e Teologia da Universidade Católica de Goiás. Goiás, 2006.

MCCALL, Henrietta. *Mitos da Mesopotâmia*. São Paulo: Editora Moraes, 1994. 77 p.

METTMANN, W. Glossário. In: *AFONSO X, O SÁBIO*. Cantigas de Santa María. Coimbra: Universidade, Vol. IV, 1972.

MONTALVÃO, Sérgio Aguiar. *A homossexualidade na bíblia hebraica: um estudo sobre a prostituição sagrada no Antigo Oriente Médio*. 2009. 177 p. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

MUSEU NACIONAL. *Estátua de Ísis Lactante*. Disponível em <<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/egito-antigo/arqegit003.html>>. Acesso em: 17 jul. 2018

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. *Winged Isis Pectoral*. Disponível em <<https://www.mfa.org/collections/object/winged-isis-pectoral-142334>>. Acesso em 17 jul. 2018.

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. *Statuette of Isis nursing Horus*, Disponível em <<https://www.mfa.org/collections/object/statuette-of-isis-nursing-horus-146305>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

NASCIMENTO, Rafael do. *As vozes do Rei: A oralidade medieval nas cantigas de Santa María à projeção da vassalagem no reinado de Alfonso X, El rey sábio (1252-1284)*. 2015. 101 p. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de Santa Catarina – Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Departamento de História, Florianópolis, 2015.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: Uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2007. 379 p.

ORIENTAL INSTITUTE DA UNIVERSITY OF CHICAGO. *Lost Treasures from Iraq*. Disponível em: <<http://oi-archive.uchicago.edu/OI/IRAQ/dbfiles/indcat.htm>>. Acesso em: 31 març. 2018.

OTTERMANN, Monika. Morte e Ressurreição na Suméria: A “Descida ao Inferno” de Inana e de Dumuzi e processos de posse e perda de poderes divinos e humanos. *Oracula*, São Bernardo do Campo, v. 2, n. 3, p. 1-17, 2006.

PENIDO, Stella. Walter Benjamin: a história como construção e alegoria. *Revista O que nos faz pensar*, n. 1, pp. 61-70, 1989.

PINKUS, Lucio. *O mito de Maria: Uma abordagem simbólica*. São Paulo: Ed. Paulinas. 1991. 206 p.

RAMO-FERNÁNDEZ, Laura; SCHNEIDER, Anna; WILKER, Sarah; KOLASSA, Iris Tatjana. Epigenetic Alterations Associated with War Trauma and Childhood Maltreatment. *Behav. Sci. Law*, p. 701-721, 2015. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/bsl.2200>>. Acesso em: 8 out. 2018.

ROCKENBACK, Marina. Ísis e seu culto através do Mediterrâneo. *Revista Eletrônica de Antiquidade*, ano 111, n. 2, Rio de Janeiro, p. 104-117, 2017.

RUBENS, Peter Paul. *Vênus do espelho*. 1614-1615. Óleo sobre tela.

SAIMAN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. *Revista Poiésis*, n. 17, p. 29-51, 2011.

SCOVILLE, Priscila. Senhoras da Casa: Uma visão sobre a importância do feminino na sociedade egípcia da XVIII dinastia. *Cadernos Clío*, n. 5, Curitiba, p. 283-303, 2014.

SCREMIN, João Valerio. Por Traz Do Véu... Está Jezabel: A Influência do Culto à Asherah na Cultura Patriarcal Judaica. *Revista EDIFICA*, Piracicaba, p. 57-72, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens. In: CORNELSEN, Elcio L. et. al. (orgs). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, pp. 63-79.

SILVEIRA, Aline Dias da; ANDRADE, Rodrigo Prates de. O nome do Rei: sacralização, presentificação e legitimação do poder nos nomes de Afonso X e Jaime I. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, n. 14, p. 280-296, 2018.

SILVEIRA, Aline Dias da. Política e convivência entre cristãos e muçulmanos nas Cantigas de Santa Maria. In: Pereira, Nilton M.; Almeida, Cybele C. de; Teixeira, Igor S.. (Org.). *Reflexões sobre o Medieval*. São Leopoldo: OIKOS, 2009, p. 39-59.

STEIKE, Elisabeth Cook. *La cultura religiosa de las mujeres: Una mirada desde el antiguo Israel*. Costa Rica: Editorial SEBILA, 2012.

VELÁZQUEZ, Diego. *Vênus ao espelho*. 1599-1660. Óleo sobre tela.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *História de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: Escritos, esboços e conferências*. São Paulo Companhia das Letras, 2010.