

## Cantigas de Santa Maria: alguns procedimentos poético-musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Poética Musical Medieval

Sérgio Antônio Canedo  
Universidade Federal de Minas Gerais  
canedo.esmu@gmail.com

**Resumo.** O estudo objetiva apresentar procedimentos poético-musicais nas Cantigas de Santa Maria. Para o melhor entendimento do contexto histórico e musical, serão apresentadas questões que envolvem a autoria das Cantigas, o *trivium* e o *quadrivium*, a poética de Aristóteles, números e símbolos dentro do cancioneiro. Serão apresentadas análises de alguns procedimentos poético-musicais recentemente apontados, com exemplos. O trabalho busca encontrar uma poética musical referente das *Cantigas*, buscando os parâmetros da criação e da poesia no cancioneiro e no seu tempo.

**Palavras-chave.** Cantigas de Santa Maria, Poética musical, Música Medieval, Composição, Afonso X, o sábio, Cantigas de Santa Maria- autoria

### Cantigas de Santa Maria: Some Poetic-Musical Procedures

**Abstract.** The study aims to present poetic-musical procedures in Cantigas de Santa Maria. We will discuss questions involving the authorship of the Cantigas, the trivium and quadrivium, Aristotle's poetics, numbers and symbols within the songbook for a better understanding of the historical and musical context. Analyzes will be made of some poetic-musical procedures with examples. The work seeks to find musical poetics related to Cantigas, seeking the parameters of creation and poetry in the songbook and its time.

**Keywords.** Cantigas de Santa Maria, Musical Poetics, Medieval Music, Composition, Alfonso X- the Wise, Cantigas de Santa Maria- authorship

## Preâmbulos

Pretendemos apresentar procedimentos musicais dentro das *Cantigas de Santa Maria* (CSM). Apesar de termos esse cancioneiro ligado ao Rei Sábio, D. Afonso X, em princípio sabemos da dificuldade em se atribuir a autoria às *cantigas*. Apesar disso, cabe apontar algumas considerações a esse respeito em função do dever desse trabalho.

A concepção de autor na Idade Média não era a mesma que a da era moderna, muito calcada na individualidade. Para situar o conceito de autor na Antiguidade e na Idade Média, devemos nos lembrar que “la profunda religiosidad de la Edad Media ilumina conceptos e

atitudes” (MARTINEZ MONTOYA 1999, p.52). O estudioso espanhol trata do autor medieval numa relação semelhante àquela que envolve as composições do Antigo e do Novo Testamentos, naquele caso da autoria de Deus pelo registro de outros. O mesmo paralelo se estabelecia com relação às tábuas das lei, ditadas a Moisés. Aqueles que se encarregaram da transmissão dessa Palavra, em qualquer instância, estariam inspirados pelo Espírito Santo, e a autoria transitaria entre a menção, que era humana, e o saber, que vinha de Deus. O próprio D. Afonso o reconhece nas duas primeiras estrofes do *Prólogo B*, que abre as CSM:

Porque trobar é cousa en que jaz  
entendimento, poren queno faz  
á-o d'aver e de razon assaz,  
per que entenda e sábia dizer  
o que entend' e de dizer lle praz,  
ca ben trobar assi s'á de ffazer.

E macar eu estas duas non ey  
com' eu querria, pero provarei  
a mostrar ende un pouco que sei,  
confiand' en Deus, ond' o saber ven;  
ca per ele tenno que poderei  
mostrar do que quero algũa ren.

Essas noções estão presentes tanto na teologia patrística quanto na escolástica. Nessa *ars dictaminis*, se via “el 'dictar' medieval como operacion inteligente... donde unos empleados que poseen el arte del dictado, es decir, de redactar, según las reglas, el material, la idea propuesta por el gobernante” (CURTIUS. E, *apud* MARTINEZ MONTOYA, 1999, p.50).

Assim e nesse caso, o soberano ditava a um redator o que pensava, assim como suas propostas e diligências; do mesmo modo projetava realizações diversas e as mandava fazer por outras mãos. Seria a tarefa do autor o conceber a ideia, o ditar-lhe a factibilidade, o apresentar um plano para a sua produção e coordenar a execução do projeto. Nesse sentido, parece-nos, não há como desconhecer que D. Afonso é, desde já, um verdadeiro autor. Como se lê na *General Estoria*, num dos livros do monarca:

El rey faze un libro, non porque el escriua con sus manos, mas por que compone las razones del, e las emienda, et yegua, e enderesça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escriue las qui el manda, pero dizimos por esta razon que el rey faze el libro (*in* MARTINEZ MONTOYA, 1999, p.47).

Por outro lado, sabemos que D. Afonso era reconhecido como *Doctor en trobar*, e o

convívio com o cancionista muitas vezes aponta, na narrativa, nos versos ou na música, a presença de uma maior ou menor habilidade no trato dos procedimentos poéticos e retóricos que vemos naquelas *artes*. Manuel Pedro Ferreira, em seu artigo *Afonso X, compositor* (2006), cita o Frei Juan Gil de Zamora, colaborador e biógrafo do monarca, que diz que

para além do mais, ao modo do rei David, também [Alfonso X] compôs, em louvor da Virgem gloriosa, muitas e belíssimas cantigas, modulando-as [harmónica e ritmicamente] mediante sons concordantes e proporções musicais.<sup>1</sup> (*apud FERREIRA*, p.117)

Muitos são os autores que ponderam a autoria direta do Rei Sábio, tais como Ferreira, Solalinde, Martines Montoya, Zamora, Fidalgo e ainda outros. A mera afirmação de uma autoria direta do Rei nesta ou naquela cantiga não parece ser, aqui, o interesse primeiro, mas as consequências poéticas de seu trato, direto ou não, para com suas *Cantigas*. Por isso contextualizar a autoria, naquela perspectiva, e os elementos formadores daquela poética, da qual acreditamos concorrer as *Artes Liberais*.

As *Artes Liberais* eram importante aporte da formação no homem antigo e medieval. De forma resumida, são um conjunto de sete artes, três delas são as artes *do discurso*, que compõem o *Trivium Filologicum*: gramática, retórica e dialética. E as outras quatro são as artes *matemáticas*, o *Quadrivium Mathematicum*: aritmética, geometria, música e astronomia. Sob o ponto de vista do fazer poético, pensar a associação entre elas na construção do discurso, pode nos deixar entrever as perspectivas que abrem elas ao universo da criação. As artes liberais são, sim, aportes para a leitura, a compreensão e o *fazer* no mundo; são atinentes ao *poieu*. A construção de um mundo poético a partir de um mundo referente nos dá mais que qualquer um dos mundos. “Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério que a história, pois refere aquela principalmente o universal e esta o particular” (ARISTÓTELES, 1973, cap IX-50, p. 450). Sobre isso, em outro significativo comentário, temos que: “a poesia não possui um grau de verdade inferior à filosofia mas possui a mesma verdade da filosofia no domínio que lhe é próprio e que é o dos fatos humanos” (ABBAGNANO, 1982, p. 737)

A relevância de Aristóteles para a poética de Rei Sábio nos parece fundante, mas a proeminência do pensamento do Estagirita merece especial consideração. É bom que nos lembremos de que D. Afonso (1221-1284) era contemporâneo de São Tomás de Aquino (1225-

<sup>1</sup> *More quoque Davitico etiam [ad] preconium Virginis gloriose multas et perpulchras composuit cantinelas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas*: Fidel Fita, *Biografias de San Fernando y de Alfonso el Sabio, por Gil de Zamora*, Madrid: in Boletín de la Real Academia de la Historia, Tomo 5, 1884, p. 321.

1274). Podemos dizer de ambos serem *Aristotélicos*. Veja-se que "na época de Santo Tomás de Aquino e de Siger, o filósofo por excelência, isto é, filósofo com "F" maiúsculo, era Aristóteles" (LE GOFF, 1999, p.18). No Lapidário, livro astrólogo-alquímico que o Rei Sábio mandara traduzir do árabe, lê-se que Aristóteles “fué más complido de los otros filósofos, e el que más naturalmente mostró todas las cosas por razón verdadera, et las fizo entender complidamente segund son” (Afonso X apud PEÑA, 1999, p. 175).

A *Poética* de Aristóteles está mesmo ligada ao fazer poético que divisamos nas CSM. As grandes linhas que podemos inferir de sua obra pode partir do *Mythos*, que podemos traduzir como *trama*, e que implica na escolha dos, temas, assuntos, histórias, e ainda dos eventos episódicos da poesia, à maneira de Homero na constituição da *Ilíada* e da *Odisséia*. Sabemos que o códice de Toledo (To) é uma cópia do *Livro das Cantigas de Santa Maria* ( $\alpha$ ), que se perdeu; ele nos permite compreender o projeto votivo-poético do Rei. Não bastasse os *Mythos* presentes naquele volume contemplarem os mais significativos milagres marianos reportados na Europa, trabalhados pelos grandes autores marianos (o que é, *de per si*, preceito poético aristotélico)<sup>2</sup>, D. Afonso tramou a composição do próprio cancionero com marcas significativas em sua organização. As decenais que são sempre *de loor*, cantigas de *Soisson* como maioria na quinta dezena<sup>3</sup> (o número ‘5’: isso será aclarado adiante), a penúltima canção que trata, com evidências, de São Bernardo de Claraval<sup>4</sup>, figura chave do culto mariano, o *Prólogo* (B) e a *Petiçon*, molduras dos *cen cantares* e que guardam liames tanto de conteúdo quanto pela estruturação de seus versos e seus números simbólicos.

Outra questão que é atinente ao conteúdo desse trabalho é a simbologia em torno dos números e que muito envolvem o trabalho de D. Afonso e sua dama, Santa Maria. O número 5, que é chamado de *Número de Maria*, é visto no universo simbólico como o casamento entre o céu, ou princípio celeste -3- e a terra, ou princípio terrestre -2-. Por isso ela é a advogada dos homens, intercedendo por eles junto a Jesus Cristo. Ela é a via terrestre e para Deus pelo seu

2 Gautier, Adgar, Berceo, comungam com D. Afonso os mais reconhecidos milagres marianos da Europa a seu tempo.

3 *Soisson* é uma localidade muito citada por Gautier de Coincy no seu cancionero mariano e muito ligada a São Bernardo de Claraval, o *Doctor Marianus*. É particularmente o local mais citado na 5ª dezena, sendo o ‘5’, como veremos, o número ligado à Santa Maria. Relatos ali presentes advêm do *Liber de miraculis sanctae dei genetricis Mariae*, de Hugo Farsitus, diácono que foi auxiliar direto do *Doctor Marianus*.

4 Veja-se o título-ementa da Cantiga 75 (99 em  $\alpha$ /To): “Como Santa María fez veer ao clérigo que éra mellor pobreza con homildade ca riqueza mal gãada con orgullo e con sobervia”. Levemos em conta, portanto, que um dos principais livros de São Bernardo de Claraval é *Os graus da humildade e da soberba*.

Filho, Jesus. O número 5 é também a metade de 10 e o centro entre as unidades (entre 1 e 9).<sup>5</sup> O número 10, importante na simbologia medieval como sendo aquele que representa a totalidade, era “a cifra perfeita que é asignada á divindade. Relaciona-se, ainda, com o rosário e aluda á 'Rosa Mystica' con que se invoca á Virxe na ladaíña, por eso non é casual que a cantiga 10 comence por 'rosa das rosas'...” (FIDALGO, 2002, p.70) Podemos pensar que as decenas, de *Loor*, representam, em seu conjunto e no cancionero, algo como o Rosário, ou ainda, que visava sê-lo. Além disso, 100 é o quadrado de 10 e o número do projeto primeiro, os *cen cantares*. Ao número 10 liga-se também o 5. O nome de Maria tem 5 letras, o que é o tema da cantiga 70. Na as cantigas da 5ª dezena são originárias, Além disso, após a conclusão da centena, tal como vemos no códice de Toledo<sup>6</sup>, To, temos 10 cantigas, 5 para as *Festas de Maria* e 5 para as *Festas de JesuCristo*. Nos códices Escorialense I (E), Escorialense II ou Toledano (T)<sup>7</sup> e de Florença (F), que são entendidos como continuação de  $\alpha$  (To)<sup>8</sup>, vê-se que as composições mais extensas são numeradas de forma a terem final em 5.

Naquele conjunto de relações numéricas e construtoras do volume inicial daquelas *cantigas afonsinas*, cumpre esclarecer a 5ª das dezenas, que é composta de uma forma especial. A maioria de suas cantigas, entre 41 e 49, são relacionadas a Soisson. Esta era a cidade da vida monástica de Gautier de Coincy, cujas narrativas de seus *Miracles de Nostre Dame* foram na totalidade parte das CSM e estão sobretudo na primeira centena. Gautier teve grande influência de São Bernardo de Claraval, e suas cantigas resultam de relatos de Soisson e incluem aqueles de Hugo Farsitus, no *Libellus de miraculis Sanctae Mariae Suessionensis*. Farsitus teria tido sua vida religiosa ligada a de São Bernardo. E assim como nesse caso da 5ª dezena dos *cen cantares*, também sua última dezena parece ou pode haver, entre seus *mythos*, algo de especial elaboração. Mas aquela citada cantiga (To – 99; E 75), que trata do clérigo que identificamos como São Bernardo de Claraval, já tem suficiente significado como o último dos milagres do *Livro das Cantigas de Santa Maria* ( $\alpha$ ).

Acreditamos que esta exposição inicial apresenta, em si mesma, considerações que apresentam componentes poéticos das Cantigas de Santa Maria (CSM), sobretudo em relação

5 É o centro entre aqueles números que são as unidades, ou seja, entre 1 e 9. Cf. CHEVALIER, Jean / CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Simbolos* (1990, p. 241-245).

6 To é reconhecido como uma cópia do *Livro das Cantigas de Santa Maria* ( $\alpha$ ), original perdido;

7 O códice Escorialense II ou Toledano, é também conhecido como *Códice Rico*.

8 Para entender melhor sobre os códices que registraram as CSM e suas correlações, ver FERREIRA, Manuel Pedro. *The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidences*. In: *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, n. 6, Connie Scarborough (org). Cincinnati: University of Cincinnati. 1994 p.58-98.

aos *Mythos*, às tramas contempladas, como aspecto poético associável a Aristóteles, pela reunião de milagres marianos consagrados e escolhidos na constituição do projeto primeiro, os *cen cantares* dedicados à *Virgen*, elaborados pelo Rei Sábio.

## Procedimentos poéticos.

Pretendemos apresentar um procedimento poético que julgamos ser significativo dentro dos tantos que vemos na obra mariana afonsina. Mas iniciaremos com algo que foi apontado por Manuel Pedro Ferreira em seu imperdível artigo *Afonso X, compositor*, por considerarmos que se encontra entre as mais significativas observações que partem do conteúdo musical do cancionero e se aproxima da riqueza poética da composição e de seu autor/mentor. Para tanto, o autor português considera, inicialmente, as manifestações diretas do próprio monarca, reivindicando ou manifestando a autoria de forma explícita, de dentro dos textos das *Cantigas*. E então, tomando essas cantigas, apresenta análises nas formas de apresentação dos modos, na sua estrutura. O tópico trabalhado pelo musicólogo português são os modos gregorianos e o uso raro, nas cadências intermediárias e finais, do modo *Deuterus*.<sup>9</sup> Não seria aqui o caso de tratar disso com mais detalhes, senão que podemos apresentar o exemplo, por ele dado, da CSM 64 (fig.1), com as notas cadenciais não usuais que a cantiga traz:

Figura 1 – Partitura para verificação dos apoios sobre notas mais raras, na cantiga 64.



Quen mui— ben qui - sér o que a - ma guar - dar  
a San - ta Ma - ri - a o de - v'a en - co - men - dar

Fonte: transcrição e registro próprios.

Na maneira como as cadências e as passagens (como entre refrão e estrofe) ocorrem, há marcas que podem denotar a repetição de certos contornos melódicos ou preferências de transposição. Ainda que menos apurada que a análise do musicólogo português, apontamos que em alguns momentos vê-se que D. Afonso gosta da proximidade e também da amplitude em

<sup>9</sup> Cf. FERREIRA, 2006, p. 117-137.

torno do intervalo de 2ª (7ª e 9ª). A conhecida CSM 10 apresenta isso, por exemplo, entre o refrão e a estrofe, que começa à 7ª da nota finalis inicial.

Figura 2– Cantiga 10, partitura para a observação da passagem de intervalos entre refrão e estrofe.



Ro-sa das Ro-sas, e Fror das Fro-res;  
Do-na das Do-nas, Se-nnor das Se-nno-res.

1. Ro sa de bel - da-d'e de pa-re - cer,  
1. e Fror d'a le - gri-a e de pra zer;  
1. Do-na en mui pi - a - do - sa se - e er  
1. Se - nnor en to - ller - coi - tas e do o res.

Fonte: transcrição e registro próprios.

Nas CSM 41, 166, 181, 279 e ainda outras temos sonoridades e procedimentos semelhantes. Penso que na mescla dos quesitos advindos da versificação, da narrativa e certamente de análises mais fundamentadas da música tenhamos, senão a constatação da autoria, a da riqueza poética. Acreditamos que as cantigas da primeira centena contam com muitas experiências, diferentes, inclusive na forma do zéjel; nela também acreditamos ter um D. Afonso mais aplicado em sua tarefa votiva e de esmero poético. Tal ideia se aplicaria também aos *loores*, que mantêm procedimentos próprios por todo o cancionero.

Falamos sobre artes liberais, número e simbologia, apontando o 5 como o número de Maria. E apresentaremos, cõscios disso, um procedimento poético cujo cerne está nesse

número. A cantiga que ensinará isso, que nos permitirá apresenta-lo, é a 70, e seu tema são as cinco letras do nome de Maria (Fig 3). Vejamos dela o refrão<sup>10</sup>:

Figura 3 – Refrão da Cantiga 70, sobre os cinco letras do nome de Maria



E - no no - me de Ma - ri - a çin - que le - tras no mais y á.

Fonte: transcrição e registro próprios

A menção às letras do nome de *Maria* têm um paralelo direto na melodia. Repare-se que a palavra “Maria” está “descrita” por um movimento descendente de cinco notas, mostrado sob um travessão, que perfazem um movimento escalar que resulta num intervalo de 5<sup>a</sup> justa ou perfeita. A segunda frase do refrão cita o número de letras do nome *Maria*, e iniciando o verso com a palavra “cinque”, sem notas intermediárias; assim, teremos cinco repetições da nota *finalis* do modo, apontadas também na partitura. A cantiga prossegue com cinco estrofes, uma para cada uma das letras do nome de Maria. A estrofe vai ser realizada pela repetição literal, sem qualquer variação, do material temático do refrão, com a segunda frase repetida por duas vezes, compondo o primeiro período e a repetição do refrão melódico como segundo período.

A constituição do número ‘5’, desde a manifestação musical, pode ser entendida como uma descrição do 5 no espaço (alturas), na palavra “Maria”, que percorre, descendente e descritivamente, um intervalo de 5<sup>a</sup>; desde o nome de “cinque”, pela repetição da nota *finalis*, contextualmente, por 5 vezes, o que pode ser visto como uma repetição do número no tempo (duração).

As construções tão significativas perpetradas na CSM 70 encontram uma forte ressonância, uma vez que seu tema é o próprio nome de Maria e a relação simbólica daquele número 5 com sua força.


Afinal, vem-nos a memória outra amplamente significativa composição, a CSM 103. Ali, um monge que pedia à Virgen que mostrasse qual bem encontraria os que bem obram no paraíso. Estava no jardim do convento, e lavou a mão numa fonte que nunca vira antes ali, e então ora e pede novamente a ela. E Santa Maria envia a ele uma “passarinha”, que o maravilha com seu canto. Com pesar ele vê o pássaro voar e quebrar aquele encantamento. Volta ao

10 Letra: No nome de Maria cinco letras, não mais, aí há. (Tradução nossa)



convento e vê que não é mais aquele que deixara e os frades, o abade e o prior não sabem quem é ele. Depois de tomá-lo como louco, concluem que ele ficara por trezentos anos ouvindo aquele canto da “passarinha”. Vemos aqui que o paraíso, o *galardon* sempre citado e pedido por D. Afonso. Ele trata, nessa tema e nessa cantiga, a supressão do tempo e do espaço, sendo esses dois aspectos caros a todo o pensamento filosófico ou religioso desde a antiguidade; é isso que faz a passarinha por um breve momento para o monge, mas por trezentos anos. A observação de refrão e estrofe dessa cantiga (fig. 6) pode mostrar-nos uma consequente composição quanto ao seu tema e assunto:

Figura 4 – Refrão e estrofe da Cantiga de Santa Maria 103



Que-na Vir-gen ben ser vi-rá a Pa-ra-y-so i-rá

E da-ques-t'un gran mi-ra-gre vos que-r'eu o-ra con-tar

que fe-zo San-ta Ma-ri-a por un-mon-ge que ro-gar

ll'i-a sem-pre que lle mos-tras-se qual ben en Pa-ra-is' á

Fonte: transcrição e registro próprios.

Repare-se a estrofe que, com exceção da primeira nota, tem uma melodia que repete-se de forma contínua sobre as mesmas notas. É um espaço concêntrico, que vai e retorna sobre os mesmo pontos. Podemos dizer que D. Afonso utilizou a idéia de um tempo suspenso, ou ainda, um espaço-tempo suspenso. O enredo da escuta da *passarinna* pelo monge é plasmado com essa suspensão. Não seria demais apontar que em “que fez Santa Maria” temos uma nota sol que se repete por cinco vezes. E em contraste, podemos ver que o refrão, usando dos mesmos movimentos ondulares da estrofe, faz uma progressão descendente pelo espaço em um tempo irregular. Isso representa tanto um contraste composicional ao que vemos na estrofe como promove uma qualidade diversa de espaço-tempo. E na menção “Quén a Virgen ben servirá” poderíamos ver também cinco notas (si); e também assim a palavra *Parayso*, que apresenta também uma extensão melódica de 5ª justa. O *Parayso* é o centro temático da Cantiga. Na

forma de compor as relações de tempo e de espaço na composição ressoam questões filosóficas e que bem se coadunam com a erudição de um Rei Sábio.

Esse procedimento da CSM 70, que envolve o número 5, em pesquisa vê-se que ele ocorre com mais frequência do que se poderia esperar; é mesmo recorrente. Quer dizer, um e outro procedimento, uma vez que, ainda que apareçam juntos numa ou outra cantiga, é mais frequente os encontrar separado, notadamente o procedimento escalar. Acontece também que os movimentos escalares ocorram ensejando uma 4<sup>a</sup> justa, que poderia ser tomado como uma inversão da quinta; ou mesmo um agrupamento dessas notas seja parte disso. Há também a ocorrência da repetição de notas em três, quem sabe, uma referência aí ao divino, ao celeste. Mas isso seria ir mais além dentro do campo das especulações.

De qualquer forma, foi averiguada a lista apresentada por Manuel Pedro Ferreira, de composições atribuíveis a D. Afonso pelos motivos elencados, em que há a fala direta, em 1<sup>a</sup> pessoa, do monarca. Quase a totalidade delas apresentava as formas descritas e identificadas pelo número 5. Entre as observadas, chama a atenção as qualidades apresentadas pela Cantiga 401, ou a *Petiçon*; isso também pela sua importância no cancioneiro. Veja-se a imagem da partitura:

Figura 5 – 1a estrofe da Cantiga 401 para observação de procedimentos

Ma-car pou-cos can-ta-res a-ca-bei e con son, nen e—no gran jü-i—zio en-tre mi-gu' en ra-zôn,

Vir-gen, dos téus mi-ra-gres, pe-ço -ch' ó-ra por don nen que po-los méus é—rros se me mós-tre fe-lôn;

que ró-gues a téu Fi-llo Déus que el me per-dôn e tu, mia Se-nnor, ró-ga ll' a-go-ra e en-tôn

os pe-ca-dos que fi-ge, pe-ro que mui-tos son, mui-t' a—fi-ca-da-men-te por mi de co-ra-çôn

e do séu pa-ra-í-so non me di-ga de non, e por es-te ser-vi-ço dá -m' es-te ga-lar-dôn.

Fonte: <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/401#music/s> (Print screen)

Cabe comentar que inclui-se no procedimento colocar-se o nome de *Maria* e suas antonomásias dentro de movimentos escalares ou notas repetidas em outros pontos melódicos e em estrofes diferentes<sup>11</sup>. Esse exemplo, que contempla apenas um estrofe da *Petiçon*, que não tem refrão nem está na forma *zéjel*, mostra potenciais movimentos escalares. No texto de “*Virgen, dos teus milagres*”, no 2º verso, apresenta-se um movimento total de 5ª ascendente; na 5ª estrofe a antonomásia *Virgen, bõa Sennor* aparece numa repetição em 3 e numa escala em 4 no primeiro verso e isso é repetido na VII, em *Virgen de bon Talan*; em VIII, *Sennor espirital*. Parece-nos significativo que na penúltima estrofe, IX, tenhamos o início dela com uma antonomásia de toda a primeira parte do 1º verso, *sennor Santa Maria*. Temos o descenso em 5ª escalar e 4 notas repetidas e uma quinta que vem no complemento total do verso. A última estrofe, X, tem, novamente, o seu primeiro verso todo tomado por um loor, dedicado à Maria, como o anterior: *Tantas son sas mercees, Sennor, que em ti há*. Vê-se que o surgimento da *Virgen* é progressivo e em pontos que vão do parcial à completude. Os versos 2, 5 e 8 apresentam um progressivo número de notas repetidas, sendo que no 8vo completam-se dez notas repetidas; aliás, aparecem progressivamente em 8, 9 e 10 notas repetidas. Progridem elas até esse dobro de notas, que dobro de notas do número de Maria, notas de seu nome. E isso aparece aqui na obra em que faz sua *Petiçon*, que tem *cen* versos, que é esse dobro em 10 X 10. Animicamente, essa melodia monotônica é semelhante às súplicas reais, que colocam assim suas palavras. Amplia-se o sentido expressivo, ainda que preste-se aquelas tantas notas ao procedimento mostrado na Cantiga 70, e numa cantiga que é aquela que vem depois dos *cen cantares*, cantigas no primeiro *Livro das Cantigas de Santa Maria*.

A tentativa de achar o autor das Cantigas de Santa Maria e a pesquisa mostram que a autoria personalista não era almejada pelo Rei Sábio ou por seu tempo. No entanto, encontrar a autoria do *Doctor en Trobar* tem trazido detalhes e mesmo riquezas poéticas e de estilo que apontam a sua presença, o que ele mesmo faz ao chamar para si a autoria em muitas das *Cantigas*, milagres ou louvores. Os procedimentos que aqui aparecem reforçam que essa mencionada riqueza poética leva a uma maior fruição e compreensão desse magnífico cancionero e pode, quem sabe para uma satisfação mais atinente a tempos mais recentes, chegar a cantigas que tenham como autor Afonso X, Compositor.

<sup>11</sup> Exemplo: *Santa Maria, madre de Nostro Sennor; Virgen Santa de gran prez; Virgen Madre de Nostro Sennor*, etc.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1982. 2a edição.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Eudoro de Souza. Coleção "Os Pensadores" São Paulo: Abril, 1973. p. 443-512
- CARREIRA, Eduardo. *Limites e grandezas do pensamento geométrico na Idade Média*. In: Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média. Lênia Márcia Mongelli (org.). Cotia: Íbis, 1999.
- CHEVALIER, Jean/ CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. 3a edição.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- COELHO de CARVALHO, Alfredo Leme. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio-Pretense, 1998.
- FERREIRA, Manuel Pedro. *Alfonso X, Compositor*. V Semana de Estudos Alfonsies. Alcanate: Revista de Estudios Alfonsies, 2006, p. 117-137.
- FIDALGO, Elvira. *La estructura narrativa de las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X: aproximación a distintos tipos de análisis*. In: Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 3. Kentucky: Kentucky University press, 1990, p.6-15.
- FIDALGO, Elvira. *El exordio en las Cantigas de Santa Maria*. In: Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria, n. 5. Connie Scarborough (org.). Cincinnati: Cincinnati University, 1993 p. 25-34.
- FIDALGO, Elvira. *As Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2002.
- HUSEBY, Gerardo. *A Música*. In: Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média. Lênia Márcia Mongelli (org.). Trad. de Elenir Aguilera de Barros. Cotia: Íbis, 1999.
- LE GOFF, Jacques. *Os Intelectuais na Idade Média*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1989. 2a edição.
- MONTOYA MARTINEZ, Jesús. *Alfonso X, El sábio: Cantigas*. Madrid: Cátedra / Lavel. 1997
- MONTOYA MARTINEZ, Jesús. *Composición, estrutura y contenido del cancionero marial de Alfonso X*. Murcia: Ed. Real Academia Alfonso X, el Sabio, 1999.
- PARKINSON, Stephen. *Alfonso X, Miracle Collector*. In: Las Cantigas de Santa Maria. Colección Scriptorium. Madrid: Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 2011.

# XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM

São João del-Rei, 23 a 27 de outubro de 2023



ANPPOM



**ANPPOM**  
Associação Nacional de Pesquisa e  
Pós-Graduação em Música



Universidade Federal  
de São João del-Rei