



**A Polifonia discursivo-musical nas *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X,
*o Sábio***

**La Polifonía Discursivo-musical en las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X,
*el Sabio***

**Discursive-musical Polyphony in the *Cantigas de Santa Maria* by Alfonso X,
*el Sabio***

Antonio Celso RIBEIRO¹

Resumo: O objetivo do presente trabalho é analisar as interrelações entre o texto e a tessitura musical em uma das peças que compõem as *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X, *o Sábio* (Século XIII). A obra escolhida está dentre as que abordam a presença dos judeus em um reino cristão, onde buscamos recuperar nas melodias, as marcas que reforçam ou denigrem a imagem dos mesmos, comparando-as com a menção do cristão e da Virgem. Para tanto, partirei do pressuposto de que música é uma linguagem. Sustentarei minha análise com o conceito de “polifonia discursivo-musical” de Lanna e o arcabouço teórico do filósofo russo Mikhail Bakhtin.

Abstract: The aim of the present work is to analyse the interrelationship between the text and the musical tessitura in one of the pieces from the *Cantigas de Santa Maria*, by Alfonso X, *el Sabio* (13th Cent.). The chosen work is extracted among those which deal with the presence of the Jewish people in a Christian realm, where I look for to recover in the melodies, marks that reinforce or denigrate their image, comparing them with Christian presence as well the Virgen Mary. Thus, I take in assumption that music is a language, and I will support the analysis in taking into account the concept of “discursive-musical polyphony” created by Lanna using the theoretical framework of the Russian philosopher Mikhail Bakhtin.

¹ Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Membro do Grupo de Pesquisa do CNPq “Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média” do Prof. Dr. Ricardo da Costa (*site*: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8201511391806919>).
E-mail: antoniocelsoribeiro@gmail.com.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

Keywords: Music – *Cantigas* – Jewish – Middle Ages – Dialogism – Discursive-musical polyphony – Bakhtin.

Palavras-chave: Música – *Cantigas* – Judeus – Idade Média – Dialogismo – Polifonia discursivo-musical – Bakhtin.

ENVIADO: 29.09.2015

ACEPTADO: 10.10.2015

I. A Música como *linguagem*

É louvável a concepção de que uma das restrições a se considerar a música como linguagem é sua não-universalidade, pois, decerto, nem todos os povos a praticam, e mesmo suas características intrínsecas a impedem de serem traduzidas ou ainda transportadas no tempo e lugar sem que não hajam perdas², mesmo que estas transposições sejam inconcebíveis, como, por exemplo, uma hipotética adaptação para o *koto* e uma escala musical japonesa de uma melodia composta para uma flauta rústica por um índio *Urubu-kaapor*.

Também considero pertinente realçar os riscos apontados por Kristeva³ sobre os problemas ideológicos e sociológicos que se traduzem numa obra ao transportá-la temporal, histórica e geograficamente do século XIII para o XXI, como veremos no caso das *Cantigas de Santa Maria*.⁴

² LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polidonia no espaço discursivo da ópera*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, Tese de Doutorado, 2005, p. 46.

³ KRISTEVA, Julia. “Une poétique ruinée”. In: BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 16.

⁴ Desde o ingresso da Profa. Bárbara Dantas, estudiosa das *Cantigas de Santa Maria*, essa obra integra o *corpus documental* do Grupo de Pesquisa do CNPq “Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média”. Ver COSTA, Ricardo da, DANTAS, Bárbara. “Bondade, Justiça e Verdade. Três virtudes marianas nas *Cantigas de Santa Maria* e no *Livro de Santa Maria*, de Ramon Llull”. In: SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2* (2015/1). *El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas*. Barcelona: Institut d’Estudis Medievals, UAB, Jan-Jun 2015, p. 84-103. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/bondade-justica-e-verdade-tres-virtudes-marianas>; COSTA, Ricardo, DANTAS, Bárbara. “‘Ao som do passarinho’: o monge e o tempo nas *Cantigas de Santa Maria* (séc. XIII)”. In: TEIXEIRA, Igor Salomão (org.). *Reflexões sobre o medievo IV: Estudos sobre hagiografia medieval*. São Leopoldo: Oikos, 2014, p. 123-133. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/ao-som-do-passarinho-o-monge-e-o-tempo>; COSTA, Ricardo, DANTAS, Bárbara. “A arquitetura sagrada e a Natureza nas *Cantigas de Santa Maria*”. In:



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

A música tem frequentemente sido entendida como uma forma de comunicação, uma linguagem.⁵ A ela tem sido dado um *status* de linguagem universal⁶, uma linguagem que não depende de uma aprendizagem mediada culturalmente, uma vez que, a partir de um entendimento ontogenético e filogenético, se reconhecem aspectos biológicos universais que definem uma capacidade comunicacional musical humana inata.

Por exemplo, em seu artigo *Do Babies Sing a Universal Song?*, Gardner⁷ relata o fenômeno conhecido com o nome de “canção-de-Ur”.⁸ Trata-se de um tipo fundamental de melodia que crianças de dezoito meses a dois anos e meio de idade em todo o mundo parecem cantar espontaneamente, sem tê-la aprendido dos pais ou da cultura que as rodeia. Neste estágio as crianças utilizam os intervalos musicais de segunda, terça menor e terça maior. Posteriormente incluem os intervalos de quarta e quinta. Gardner constatou que somente após o terceiro ano de vida é que o estilo musical particular da própria cultura começa a influenciá-las, pondo fim, desse modo, às suas expressões espontâneas e independentes da canção-de-Ur.

II. Alfonso X, o Sábio, os judeus e as *Cantigas de Santa Maria*

Alfonso X tornou-se rei de Castela e Leão em 1252, época em que o reino estava densamente povoado por judeus e muçulmanos, com menos hispanos-cristãos. Fazendo jus ao epíteto de *Sábio*, por sua imensa cultura – uma de suas maiores realizações é a coletânea de milagres realizados pela Virgem Santíssima, intitulada *Cantigas de Santa Maria* – e também por ter sido grande mecenas das letras e das artes,

SANTOS, Bento Silva (org.). *Mirabilia 20* (2015/1). *Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique*. Barcelona: *Institut d'Estudis Medievals*, UAB, Jan-Jun 2015, p. 44-65. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/arquitetura-sagrada-e-natureza-nas-cantigas-de-santa-maria> e, para o caso que aqui nos interessa, COSTA, Ricardo da, DANTAS, Bárbara. “A falsidade dos judeus é grande?: uma representação de judeus nas *Cantigas de Santa Maria* (séc. XIII)”. *In: Atas do X Encontro Internacional de Estudos Medievais (EIEM) da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) – Diálogos Ibero-americanos*. Brasília: ABREM/PEM-UnB, 2013, p. 507-514. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/falsidade-dos-judeus-e-grande-uma-representacao-de-judeus-nas-cantigas-de-santa-maria-sec>.

⁵ RIBEIRO, Antonio Celso. *Charles Baudelaire e Oiliam Lanna: Significantes Silêncios Lunáticos*. Dissertação de Mestrado. Pouso Alegre: UNIVÁS, 2006, p. 14.

⁶ ROLVSJORD, R. *Music as a poetic language. voices: a world forum for music therapy*. 2004. *Internet*, <https://normt.uib.no/index.php/voices/article/view/141/117>.

⁷ TAME, David. *O Poder oculto da música*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 250-251.

⁸ *Ur* é um prefixo alemão que significa original, primevo.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

Alfonso X procurou aproveitar os recursos intelectuais dos seus súditos para promover o “próprio Renascimento”.⁹

Os judeus proveriam os melhores recursos para essa empreitada. Contribuíam com profissionais e intelectuais e gozavam da generosidade do rei. Dentre as incumbências dadas aos judeus, administravam as finanças e coletavam impostos para os cristãos e muçulmanos ricos. Também eram excelentes médicos e, graças aos seus conhecimentos superior, científico e empresarial, lhes eram oferecidas posições de destaque, em detrimento dos cristãos, o que fazia com que sua presença fosse sentida profundamente pela população.

Todavia, mesmo havendo um consenso entre os historiadores de que os judeus estariam comparativamente bem sob o reinado de Alfonso X, Landman nos aponta que o tratamento diferenciado era na verdade somente um expediente para demonstrar que o fim de uma era de tranquilidade e intolerância religiosa estava se iniciando.¹⁰ De fato, os tratados legais do século XIII estipulados por Alfonso X apenas moderadamente são favoráveis à população judaica.

Por exemplo, a *Partida VII*, Título XXIV, Lei I¹¹ estabelecia que os judeus não deveriam causar tumultos e exercer seus ritos religiosos de maneira reservada. Eram proibidos de proselitismo sob pena de morte. Por fim, o título XXIV mostra que a necessidade dos judeus tanto na administração quanto nas finanças do reino não estava, na verdade, declarada no texto, mas colocada nas entrelinhas do mesmo, o que condizia com o princípio de que Alfonso X os protegia de maneira ambígua, uma vez que o texto legal os definia como *suspeitos de malignidade* (grifo nosso).¹²

De fato, isso fica mais do que subentendido já que a lei X de *As Sete Partidas* decretava que os judeus tinham que usar alguma marca distintiva para separá-los do resto da população.

⁹ KATZ, J. Israel; KELLER, John E. *Studies on the CANTIGAS DE SANTA MARIA: Art, Music, and Poetry*. Madison 1987, p. 235-236.

¹⁰ LANDMAN, Issac, ed. *The Universal Jewish Encyclopedia*. New York: Universal Jewish Encyclopedia, Inc. 10 vols. 1939, p. 689-690.

¹¹ SCOTT, Samuel P. (Tradução). *Las Siete Partidas*. New York: Commercial Press, 1931, p. 1433.

¹² FELDMANN, Sergio Alberto. *Exclusão e marginalidade no reino de Castela: O Judeu nas “Siete Partidas” de Alfonso X*. História: São Paulo, 28 (1), 2009, p. 600.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

III. A presença do judeu nas *Cantigas de Santa Maria*

Do total de 427 cantigas que chegaram até nós, a menção aos judeus aparece em trinta delas, com representação extremamente negativa. São representados como pessoas falsas, zombeteiras, traiçoeiras, avarentas, incrédulas, inimigos mortais de Cristo. Alfonso X, um rei católico, decerto expressa seus sentimentos pessoais em seus cânticos para a Virgem, mas também procura naturalmente agradar aos cristãos e ao clero. Nota-se um claro ato político, típico de um soberano que quer agradar seus súditos, pois privilegiava certos cargos e funções para os judeus e, ao mesmo tempo, denegria-os em suas *Cantigas*, atendendo aos anseios de seu povo em maldizer os judeus.

Existe a hipótese de que as *Cantigas de Santa Maria* possam ter sido compostas por outros autores: é sabido que o trovador Guiraut Requier (1254-1292) permaneceu por dez anos na corte de Alfonso X, e que, além de compor cantigas de louvor a Santa Maria, relatou que na corte de Castela de então

...se estaba colectando con un criterio riguroso las *Cantigas de Santa Maria*, el cancionero marial más copioso de toda la história. (...) desde comienzos de su reinado, Alfonso había iniciado una labor de promoción poética sin precedentes.¹³

Ajunta-se a isso o fato de que muitas das histórias narradas nas *Cantigas de Santa Maria* terem sido compiladas e modificadas para traduzir melhor as intenções daqueles que a utilizavam. Nesse sentido, citamos o exemplo narrado na *Cantiga 25* que será analisada nesse artigo: nela o judeu empresta dinheiro a um cristão e o engana. Porém essa mesma história é narrada por Jacopo de Varazze na *Legenda Aurea*, onde a vítima, desta feita, é o judeu.¹⁴

IV. A Polifonia discursivo-musical

Para compreendermos melhor o conceito de polifonia discursivo-musical, se faz necessário uma breve digressão sobre o conceito de polifonia linguístico-discursiva como aventado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). O conceito de *polifonia* – várias vozes – foi tomado emprestado da área musical por ser compatível com o pressuposto teórico construído pelo filósofo. Na Música, a palavra ‘polifonia’ surgiu

¹³ MONTOYA MARTINEZ, Jesús. *Composición, estructura y contenido del cancionero de Alfonso X*. Murcia: Ed. Real Academia Alfonso X, el Sabio, 1999, p. 21.

¹⁴ JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Aurea. Vidas de Santos* (trad.: Hilário Franco Junior). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 11.

pela primeira vez no final do século IX, na obra *Musica Enchiriadis – Manual de Música*. A mesma consiste em uma superposição de vozes ou, mais especificamente, superposição de melodias veiculadas pelas vozes de um coro.¹⁵

Com o empréstimo do termo pela análise do discurso e da pragmática, o mesmo passa a designar “uma importante dimensão da organização do discurso e também dos enunciados, ou seja, o fato de que eles podem expressar e combinar diferentes vozes”.¹⁶ Bakhtin chegou a esse termo ao estudar a obra literária de seu conterrâneo Dostoiévski (1821-1881). A partir da noção que é uma característica do romance ser *plurivocal*, constatou que, em Dostoiévski, essa noção estava ultrapassada: as vozes dos personagens apresentavam uma independência excepcional na estrutura da obra, “como se soassem ao lado da palavra do autor”.¹⁷

Assim, ao observar que as múltiplas consciências que surgiam no romance mantinham-se equipolentes e sem se subordinarem à consciência do autor, o que enfatizava o *caráter dialógico e aberto do universo artístico*, se deu conta da ‘inconclusividade’ presente na obra de Dostoiévski. Na trama construída pelo mesmo, não há superação dialética entre a multiplicidade de consciência que povoa os seus romances; os problemas e as contradições não se resolvem, mas continuam “irremediavelmente contraditórios”.¹⁸

Consequentemente, esses especiais procedimentos artísticos de construção do romance de Dostoiévski – a inconclusibilidade temática, a independência, imiscibilidade (os mundos que povoam os seus romances se combinam numa unidade de acontecimento, porém sem se misturarem) e equipolência das vozes – mostram uma estreita similitude com as características da polifonia medieval, o que justifica o emprego da metáfora por Bakhtin.

Como mencionado anteriormente, as primeiras menções sobre a polifonia, ou melhor, seus rudimentos, datam do século IX, no *Musica Enchiriadis*. A forma musical é o *organum* – canto popular onde a uma monodia (canto a uma só voz) é acrescentada uma segunda voz com ritmo idêntico ao da primeira (homofonia). Como eram escritas em forma de pontos, originou-se daí a palavra *contraponto*: ponto contra ponto. A partir do século XII,

¹⁵ LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polidonia no espaço discursivo da ópera*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, p. 26.

¹⁶ *Idem*, p. 26.

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 24.

¹⁸ *Idem*, p. 24.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

as vozes começaram a ganhar *independência rítmica*: a segunda voz passou, cada vez mais, a rebater nota por nota a melodia principal, em movimentos paralelos e contrários.

Com a *Escola de Notre Dame* (sécs. XII-XIII), em pleno período gótico, outras formas musicais polifônicas foram desenvolvidas, fato que incisivamente contestou a estrutura do *canto gregoriano* – monódico por excelência – para dar total compreensão do texto. Essas formas polifônicas, denominadas de *moteto* (de ‘mot’ – *palavra*), eram construídas de modo que as palavras eram determinantes das linhas melódicas. Em meado do século XIII, as vozes dos motetos ganham independência rítmica, melódica, estilística e semântica: numa mesma composição eram combinadas linhas melódicas diferentes, com textos em línguas diferentes, inclusive com a *mescla de caráter*. Por exemplo, uma linha melódica poderia fazer menção a um canto de louvor à Virgem Maria e outra linha poderia propagar as belezas de uma prostituta.

Nesse sentido, musicalmente falando, até então não havia uma preocupação com a genuinidade dos materiais. Um exemplo importante trata da canção secular francesa “L’homme armé” que serviu de base para mais de 40 missas intituladas “Missa L’homme armé”.¹⁹

Ao analisar a *Cantiga de Santa Maria* selecionada para esse trabalho, algumas coisas precisam ser levadas em consideração. Inicialmente avaliamos que a escolha de um poema, no caso, a composição de texto e música, passa pelas intenções do compositor. Portanto, aproximações da Música com os sentidos do texto podem e devem ser feitas.²⁰ Além disso, todos os modelos de análise musical baseiam-se tanto em formas de contração e de expansão do material melódico quanto nas irregularidades intervalares, harmônicas ou contrapontísticas, etc. No entanto, jamais se propuseram a investigar o lugar teórico desses conceitos que, em última análise, “descrevem o sentido”.²¹

É esse sentido que pretendemos desvelar no presente trabalho. Para compreendê-lo, proporemos que o mesmo nasce das relações dialógicas entre as frases melódicas, as diferentes vozes que ecoam na composição, as relações intertextuais diversas, etc. Entretanto, é oportuno notar que

(...) a detecção das conexões dialógicas visando à análise das manifestações polifônicas, tanto em Música quanto em Análise do Discurso, exige o conhecimento das fontes e a

¹⁹ *Internet*, https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_arm%C3%A9.

²⁰ LANNA, Oiliam José, *op. cit.*, p. 45.

²¹ TATTT, Luiz. “Musicando a semiótica”. São Paulo: Annablume, 1997.

contextualização dos elementos em jogo na heterogeneidade discursiva. Sem tal entendimento, não seria possível compreender, por exemplo, a ação renovadora da paródia.²²

Todo discurso está impregnado de outros discursos, de vozes que superpõem, que ocultam, que apontam para o passado e assim antecipam o futuro. A voz *alteritária* pode, por conseguinte, se integrar profundamente ao discurso e assim espalhar sentidos despercebidos, ou induzir a percepções contrárias do esperado. Nesse sentido, compositores como Schoenberg (1874-1951) nos revelam a herança recebida de Bach (1685-1750), de Mozart (1756-1791), de Beethoven (1770-1827), de Wagner (1813-1883) e de Brahms (1833-1897) na composição de um “novo” discurso musical.²³

Se aqui a polifonia discursivo-musical foi enfocada na direção do discurso para a Música, na contramão desse pensamento há uma interessante posição de Mário de Andrade (1893-1945) no Prefácio da *Pauliceia Desvairada*:²⁴ Sua proposição, denominada de “teoria engenhosa”, certamente pode fazer *o caminho de volta à música* e possibilitar a expansão da análise da polifonia em obras musicais.²⁵ A transposição do conceito de polifonia

²² LANNA, Oiliam José, *op. cit.*, p. 59. Lembramos que utilizamos o sentido de *paródia* como o praticado na Renascença: “adaptação mais ou menos livre de um modelo polifônico preexistente que se transformava em missa, o modelo sendo indiferentemente do mesmo autor ou tomado a um outro”. CHAILLEY, Jacques. *Cours d’histoire de la musique*. Vol. 1. Paris: Alphonse Leduc, 1967, p. 60.

²³ “... eu jamais me detive no que vi: eu o adquiri a fim de possuí-lo; eu o elaborei e expandi e isto me levou a fazer o ‘novo’. (...) Meu mérito é ter escrito uma música verdadeiramente nova que, do mesmo modo que nasceu da tradição, está destinada a tornar-se tradição”. LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, p. 22.

²⁴ “O autor faz um paralelo entre as texturas musicais e a versificação, ponderando que a poética não havia evoluído, a exemplo da música, no sentido de explorar as possibilidades da harmonia e da polifonia; não havia saído de sua fase melódica – o verso, melodia, “arabesco de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível”. Para Mario de Andrade, a distribuição, pelo poema, de palavras sem conexão imediata entre si e que não pertence a qualquer frase, faria com que estas ficassem ecoando, superpondo-se na memória do leitor, a exemplo dos sons da harmonia musical. Quando, ao invés, de palavras, frases inteiras, correspondentes às melodias, fossem submetidas ao mesmo processo, o efeito teria paralelo na polifonia em música. Tal efeito se daria através da ordenação da experiência pela memória, a compreensão final resultando de um todo que integraria estados sucessivos de consciência. É o leitor, portanto, que irá experimentar essas texturas discursivo-musicais na obra poética, ao articular os elementos composicionais” – LANNA, Oiliam José, *op. cit.*, p. 61.

²⁵ “Embora o termo polifonia tenha sido importado da musicologia, pela pesquisa linguístico-discursiva, as manifestações polifônicas, no domínio de origem, ficaram restritas à ocorrência da superposição de melodias. O que se busca, aqui, é uma compreensão mais aprofundada da polifonia, na ópera, partindo do pressuposto de que formas diversas de manifestações polifônicas – musical,



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

discursivo-musical se aplica com maestria e propriedade à análise da *Cantiga de Santa Maria*, como pretendemos demonstrar a seguir.

V. As *Cantigas de Santa Maria*

Há controvérsias sobre a autoria das *Cantigas de Santa Maria* e, por isso, ocasionam divergências entre os especialistas na obra. Entretanto, nos ateremos em especial ao trabalho de Canedo²⁶, que aponta em suas reflexões uma elucidativa explicação do conceito de *autoria* aplicado na época da composição *Cantigas*. Baseado em suas pesquisas e observações, escolhemos, nesse artigo advogar a autoria dos cantares marianos, pelo menos uma boa parte delas²⁷, ao rei Alfonso X. Da mesma forma que o texto podia ser original ou adaptado de outras fontes, a música também pode ter sofrido tratamento similar. As melodias provinham de várias fontes: sacra (canto ocidental, música litúrgica moçárabe) ou melodias populares de ambos lados dos Pirineus. Também havia melodias derivadas das canções trovadorescas provençais e outras de forte influência árabe. Os modos preferidos eram o Dórico e o Mixolídio. As melodias foram compostas ou adaptadas por músicos da corte e/ou pelo próprio rei, como é frequentemente reclamado.²⁸

Como já mencionado, 427 cantigas chegaram até nós e, desse número, 30 mencionam os judeus.²⁹ Cada uma delas possui uma imagem específica do judeu e atentaremos para trazer à luz da análise como essa imagem é refletida na linha melódica de cada cantiga. Para o presente artigo, selecionamos a cantiga 25, que julgamos possuir todos os recursos necessários para os objetivos desse artigo.

textual e resultante das interrelações texto/música – articulam-se nesse espaço discursivo.” – *Idem*, p. 62.

²⁶ CANEDO, Sérgio Antônio. *Formas e fórmulas de composição nas Cantigas de Santa Maria*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2005.

²⁷ Canedo afirma em sua tese: “Como se sabe, D. Afonso X, o Sábio, Rei de Leão e Castela, concebeu e de fato escreveu *cen câtares de miragres e de loores de Santa Maria*”. Op. Cit. p. 16.

²⁸ FILIPPOPOULOU, Leda. *The Cantigas de Santa Maria*. Sem data. Publicado em <http://www.bestmusicteacher.com/download/Filippopoulou Leda Cantigas de Santa Maria.pdf>

²⁹ <http://www.cantigasdesantamaria.com/index1.html>



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

V.1 Cantiga 25 - *Esta é como a imagen de Santa María falou en testimonio ontr' o crishão e o judén*

Essa cantiga, juntamente com as cantigas 27, 51, 85 e 312 tratam o judeu como avarentos, insensíveis e falsos. Na cantiga analisada, cujo título é *Pagar ben pód' o que dever*, relata mais um milagre realizado pela Virgem: um cristão pede dinheiro emprestado ao judeu que exige um fiador. O cristão oferece Jesus e a Virgem como co-signatários, aceito a contragosto pelo judeu. Feito o empréstimo, o cristão investiu o dinheiro e foi bem sucedido em seus negócios. Ao chegar o momento de devolver o empréstimo, o cristão se encontrava distante do judeu. Resolve então colocar o dinheiro numa arca, lançando-a ao mar e pede a Deus que dirija o dinheiro até o seu credor. A arca chega até o porto.

O judeu a vê e embora não sabendo que ela contem o seu próprio dinheiro, fica extremamente ansioso para resgatá-la. Envia seu servo ao mar, que falha na tentativa. Então ele próprio mergulha na água e depois de muita luta, consegue abrir a arca. Ao reconhecer seu dinheiro, ele decide escondê-lo embaixo da cama e não contar para ninguém. Na sequência, o cristão se encontra com o judeu e este lhe pergunta sobre o dinheiro. O cristão, angustiado por perceber que está sendo enganado, adverte que a Virgem que tudo vê, revelará a verdade. Se dirigem para dentro da igreja, onde a Virgem o acusa de falsidade. Envergonhado, o judeu se joga ao chão e se converte à fé cristã.

A forma de versificação predominante nas cantigas, essa inclusa é o *zéjel* – de origem árabe com rica combinação de rimas. Como nos lembra Canedo, o *zéjel* é, em última análise, também uma forma musical, o que faz com que a versificação das cantigas siga um padrão de excelência quando em comparação com outras obras do mesmo período. O texto é constituído por um refrão inicial e em seguida são apresentadas as *stanças* (versos) sempre em alternância com o refrão, ou seja, a forma tradicional do *virelai* medieval.

Cada cantiga possui uma configuração própria de rimas. A cantiga 25 possui um refrão de duas linhas e vinte *stanças* de oito linhas cada, com a seguinte configuração: A B c d c d A B A B.

Imagem 1

Refrão

Linhas 1 e 2

Linhas 3 e 4

Linhas 5 e 6

Linhas 7 e 8

Fragmento da Cantiga 25 com o refrão e a primeira *stanza*. *Internet*, <http://www.cantigasdesantamaria.com>.

5.2 Análise da relação entre as notas da melodia e o texto

A tessitura vocal é bem limitada e não ultrapassa o âmbito de uma oitava. A nota mais grave é o F3 e a mais aguda o F4.³⁰ Apesar desta disposição escalar, o modo

³⁰ A classificação numérica da escala acima segue o padrão brasileiro onde a nota lá do diapasão é o A3 = 440 Hz e o dó central o C3 = 262 Hz. Entretanto, a classificação praticada pelos países do hemisfério norte considera o lá do diapasão como A4 = 440 Hz e o dó central como C4 = 262.



empregado é o mixolídio em G. A linha melódica perfaz duas direções distintas, da região média para a aguda e retorna à região inicial ou desce à região mais grave. O ápice com a nota mais aguda ocorre por duas vezes, sempre nas linhas 2 e 4. A construção da melodia segue um padrão onde predomina graus conjuntos, com reminiscências do *cantochão* gregoriano. Consequentemente, os saltos intervalares ocorrem de modo escasso: um salto de quarta descendente na primeira linha do refrão e na quinta e sétima linha da *stanza*, que aliás são idênticas rítmica e melodicamente; um salto de terça descendente que ocorre nas linhas 2 e 4, justamente com a nota mais aguda e um salto de terça ascendente, entre as linhas 5 e 6, e 7 e 8 que são idênticas entre si.

A estrutura melódica da Cantiga 25 é muito simples: a melodia apresentada no refrão reaparece integralmente nas linhas 5, 6, 7 e 8 das *stanzas*. As linhas 1 e 2 apresentam um material temático, que embora derivado do material melódico do refrão, se mostra distintamente contrastante devido à mudança de direção da linha melódica. Aqui concordamos com Granda³¹ de que o fato da melodia das *stanzas* serem mais agudas que a do refrão, dão uma distinção aural bem nítida ao ouvinte, o que cremos ser um excelente recurso para enfatizar o texto.

Além disso, o fato de a melodia do refrão se repetir nas *stanzas* reforça a moral do refrão, ou seja, enfatiza o objetivo do refrão e expõe o texto conforme o objetivo do refrão. Simplificando, música e texto trabalham juntos. As linhas 3 e 4 são repetições textuais das linhas 1 e 2. Por possuir uma estrutura geral em forma de quadratura, com refrão e *stanzas* alinhadas em pares de linhas, percebemos com clareza a fórmula de pergunta/resposta através de um jogo de tensão harmônico-melódica que resulta na sensação de suspensão/conclusão.

Enquanto a palavra “cristão” aparece nove vezes na cantiga, a palavra “judeu” aparece 14 vezes no mesmo texto, e é musicada de maneira ascendente em 12 vezes com uma delas atingindo a nota mais aguda da tessitura conforme nos mostra a imagem 2:

Nessa classificação, a tessitura musical da cantiga analisada vai de F4 a F5. Para maiores informações sobre essa classificação, ver: <http://www.vibrationdata.com/piano.htm>.

³¹ GRANDA, Victoria C. *Marian devotion through music, lyric and miracle narrative in the Cantigas de Santa María*. Master of Arts. Department of Music, Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio, 2013, p. 35.

Imagem 2

a un ju-dêu foi sen le—zer E o ju-dêu lle di-ss'en—tôn:

O ju-dêu lle res—pôs a—ssi: Pois o ju-dêu es—t'ou-tor—gou,

fez o ju-dêu, a pou-cos di-as, quan-t'el a—o ju—dêu ren—der

un ju-dêu mui tós—te co—rri-a, E pois o ju-dêu es-to viu,

e o ju-dêu ben co-me fól Di-ss'o ju-dêu: "De—sso me praz:

do ju-dêu sa a—lei—vo—si-a, "A fal-ssi-da-de dos ju—dêus

é gran-d'; e tu, ju-dêu mal—di-to, Quan-d'es-t'o ju-dêu en-ten—deu,

Recortes da Cantiga 25 que mostra a relação música/texto com a palavra “judeu”.
 Internet, <http://www.cantigasdesantamaria.com>.

Aliás, essa mesma nota aguda será usada como clímax, no momento em que é descoberto a farsa do judeu pela Virgem e essa o acusa de falsidade *pela própria boca*: “*A falsidade dos judeus é grand’; e tu, judeu maldito, sabes que fuste receber teu aver, que ren non falía, e fuste a arc’ asconder so teu leito con felonía*”. Como podemos observar no fragmento melódico abaixo, as duas frases iniciais da fala da Virgem atingem os dois pontos máximos da melodia – com a nota E na sílaba *ju* e com a nota F em *tu*. Notemos que nesse momento ocorre uma debreagem actancial, onde a pessoa da Virgem intervem diretamente no enredo, o que reforça ainda mais a relação texto/música.

Imagem 3



“A fal-ssi-da-de dos ju——déus é gran-d’; e tu, ju—déu mal——di-to.

Fragmento da Cantiga 25 com a fala da Virgem na *stanza* XIX. *Internet*, <http://www.cantigasdesantamaria.com>.

Ao examinarmos a imagem 1, observamos a predominância na utilização de contorno melódico ascendente nesta cantiga, bem como a repetição de certos intervalos que teriam o propósito de chamar a atenção do ouvinte principalmente para o conteúdo do texto, pois como nos lembra Fernandes³²

Nada é mais estranho à mentalidade medieval que certo esteticismo do tipo “a arte pela arte”, ou a redução da obra literária a mero objeto de entretenimento e evasão. Ao contrário, o escritor daqueles tempos sentia-se imbuído da tarefa de instruir os leitores. Mesmo um simples conto de aventuras, afirma um poeta da segunda metade do séc. XII, é ocasião de oferecer ensinamentos ao público. “Não é sábio”, diz Chrétien de Troyes, “quem não difunde seus conhecimentos, se Deus lhe dá oportunidade de fazê-lo”.

Intuímos que o conceito de repetição e contorno melódico nas cantigas possuem o intuito de transmitir ensinamentos e ideologias ao ouvinte. Baseamos tais premissas nos estudos realizados por Boring³³ na década de 1930. Reforçamos a eficácia dos mesmos

³² FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. *Maravilhas e aventuras n’A Demanda do Santo Graal*. Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2010. *Internet*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/sinalesp.html>.

³³ BORING, Edwin G. *The physical dimensions of consciouness*. New York: The Century, Co., 1933.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

suportando-os através dos estudos de Jäncke³⁴, que oportunamente nos aponta que devido à sua quase ubiquidade, a música tem sido identificada como importante na construção de memórias autobiográficas e desta maneira propiciar julgamentos próprios e de outros. Partimos do princípio de que a) uma impressão sensorial é pequena em relação a uma outra que é maior e que aquela é maior em relação a uma outra que é menor; b) entendendo que o compositor, como nos aponta Boring, tem à sua disposição um domínio auditivo que ele aptamente denomina de “dimensões físicas de consciência”; c) o sentido musical surge de combinações de sons organizados em termos de altura, tempo, timbre, intensidade e localização espacial e d) o contorno melódico representa uma organização duração de altíssimo nível dos elementos de altura [*pitch*].

A manipulação dos materiais ao nível do contorno pode indicar mudanças de significado.³⁵ Uma melodia é capaz de ativar todo o sistema límbico, controlar as emoções e a memória e, juntamente com seus contornos, variações e repetições, se transformar em uma ferramenta para ativar a memória de longo prazo, comportando-se como um poderoso instrumento para não somente provocar ou evocar emoções, mas transmitir conhecimento, mesmo doutrinar, pois inculca valores e ideologias. Se concordamos com Teensma que Alfonso é um anti-semita intolerante nas *Cantigas de Santa Maria* e na vida real (ele cita as cantigas 2, 426, 415, 419, 27, 305, 5, 264, 149, 312, 109, 85, 108, 12, 6, 34, 286, 4, 25, 89, 107 e 208 para amparar sua posição)³⁶, então está justificada a quantidade de vezes que a palavra “judeu” aparece nessa obra, bem como a utilização dos intervalos ascendentes e o uso da região médio-aguda e aguda da tessitura vocal, como fator potencializante de fixação da palavra.

Por outro lado, ao observamos as escolhas intervalares para a palavra “cristão”, percebemos que o autor dá à mesma um tratamento quase semelhante ao que foi destinado à palavra “judeu”, incluindo o atingir do ápice na nota mais aguda da melodia. Vejamos: das nove vezes que a palavra “cristão” aparece, apenas quatro vezes o desenho melódico é ascendente, e na região média da tessitura vocal. Por cinco vezes, a palavra “cristão” aparece em desenho descendente, onde a palavra seguinte faz na maioria das vezes uma sequência melismática. O resultado sonoro é um enfraquecimento da palavra

³⁴ JÄNCKE, Lutz. *Music, memory and emotion*. Journal of Biology, 2008, 7:21 (doi: 10.1186/jbiol82). Internet, <http://jbiol.com/content/7/6/21>

³⁵ DOWLING, W. Jay; BARBEY, Aron; ADAMS. *Melodic and rhythmic contour in perception and memory*. In: S.W. Yi (Ed.). *Music, mind, and science* (pp. 166-188). Seoul: Seoul National, 1999. Internet, www.decisionneurosciencelab.org.

³⁶ TEENSMA, B.N. “Os judeus na Espanha do século XIII, segundo as CSM de Afonso X o Sábio”. Ocidente (Lisbon), LXXIX (1970), p. 84-102. In: SNOW, Joseph Thomas. *The poetry of Alfonso X, El Sabio: A Critical Biography*. London: Grant & Cutler, Ltd, 1977, p. 102.

emitida, decerto uma tentativa de imbuir um sentimento de humildade e fragilidade ao seguidor do Cristo, o que reforça a tese de Boring sobre a impressão sensorial já colocada anteriormente.

Nesse caso, o enfraquecimento da palavra “cristão” automaticamente reforça a intencionalidade projetada na palavra “judeu”, criando um sentimento de ironia e ao mesmo tempo forçando na memória do ouvinte “a palavra boa – *cristão* e a palavra má – *judeu*”. O único momento em que a palavra “cristão” recebe uma ênfase dramática na obra, é quando a mesma atinge a nota mais aguda uma única vez, na *stanza* XVIII já próximo do fim. Nesse trecho, o cristão suplica à santa que “a verdade seja dita sobre as más intenções do judeu”: “*Ai, Majestade de Déus, se esta paga fiz, rógo te que digas a verdade, per que tu faças parecer, do judéu as aleivosía, que contra mim cuida trager, do que lle dar non deveria*”.³⁷

Imagem 4

Di-sse -ll' o cris-chã-o: "Po—der

Diz o cris-chã-o: "Fas un ,prei-to:

E o cris-chã-o res—pon—di-a:

o cris-chã-o, e an-t'a gen-te

Poi-lo cris-chã-o a—ssi fis

O cris-chã-o, que non men—tir

O cris-chã-o di—sse: "Fi—el

o cris-chã-o: "Ai, Ma-jes—ta—de de Déus

e en sêu Fi—ll', e foi cris—chã-o:

Recortes da Cantiga 25 com a relação música/texto com a palavra “cristão”. *Internet*, <http://www.cantigasdesantamaria.com>.

³⁷ <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/25>

Completamos essa linha de argumentação com a inclusão da análise da relação entre a palavra e a disposição melódica do nome da Virgem no decorrer da cantiga. Inicialmente, o nome da santa aparece sob várias denominações: *Madre de Déus*, *Virgen*, *Santa María*, *Santa Moller*, *Madre muit' onrrada*, *Madre*, e *Majestade de Déus*. O nome da Virgem aparece dez vezes na cantiga, com a primeira menção – *Madre de Déus* – logo no refrão. O mesmo será repetido a cada *stanza*, e a última menção se dá por duas vezes na última *stanza*, o que sugere fortemente a devoção do autor da cantiga. O contorno melódico empregado para o nome da Virgem e suas variantes é predominantemente descendente, conforme podemos observar na imagem nº 5, o que enfraquece deliberadamente a sua presença na composição. Inferimos que esse comportamento, amparado pela interpretação dos textos das *Cantigas de Santa Maria*, enaltece o *status* de *humildade* da Virgem, o que realça a aparência do judeu como um ente perverso. Concomitantemente, contemplamos o desenho melódico descendente com o nome da Virgem como uma metáfora de sua divindade *que desce do Céu para a Terra* em auxílio de seus filhos.

Imagem 5

o que à Ma-dre de Déus fi-a. que fe-zo a Vir-gen sen par.

Je-so-Cris-t' e San-ta Ma-ri-a." Por-que sei que san-ta mo-llér

e vós, sa Ma-dre mui-t' on-rra-da," a Vir-gen, ma-dre do don-zél

o cris-chã-o: "Ai, Ma-jes-ta-di de Déus. En-tón di-ss' a Ma-dre de Déus.

en San-ta Ma-ri-a cre-eu da Vir-gen por nós to-da-vi-a.

Recortes da Cantiga 25 com a relação música/texto com nome da Virgem. *Internet*, <http://www.cantigasdesantamaria.com>.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

Ao papel do cristão, quando esse se equipara ao do judeu, em termos melódicos, inferimos que a intenção do autor seria a de enaltecer o cristão, ironizando por conseguinte, o judeu, ao colocar este no mesmo patamar que o cristão. Por fim, o nome da Virgem também atinge o ápice, alcançando a nota mais aguda da partitura. Isso ocorre na frase *Madre muit' onrrada* – o que nos reforça a tese de alta devoção à Virgem.

Conclusão

No presente artigo tivemos a oportunidade de observar a relação estreita entre o texto e a música na Cantiga de Santa Maria nº 25. Tanto o texto quanto a música são enunciados que não somente dialogam entre si, mas revelam as várias vozes encravadas em seus tecidos discursivos. Inferimos, desde o ponto de vista da construção da melodia, que tanto a Virgem quanto o judeu e o cristão atuam em igualdade de forças para relegar ao ouvinte uma postura ideológica advogada por Alfonso X.

A música é um dispositivo facilitador para a transmissão de conhecimento devido à sua grande capacidade de estimular a memória de longo prazo, bem como ativar as emoções do indivíduo, por sua intensa atividade no sistema límbico do mesmo. Observamos que sua atuação nas cantigas como mantenedora das tradições da corte de Alfonso X contribuiu para que as mesmas atravessassem os séculos e chegassem até nós com um frescor inegável.

A polifonia discursivo-musical pode ser observada no tratamento melódico dado à presença do judeu, do cristão e da Virgem. No entanto, essa semelhança de procedimentos estruturais na relação melodia/texto, que consideraríamos como verdadeiros oxímoros, irá apontar o discurso por detrás da menção dos sujeitos aqui tratados, desvelando ao interlocutor, formas de expressão como a ironia, a humildade, o absurdo (a imagem da Virgem falando, por exemplo). Como apontado anteriormente, as múltiplas vozes surgem de aparentemente um mesmo discurso musical, utilizando notas e intervalos semelhantes para povoar os sentidos diversos, o bem e o mal e as intencionalidades de seu autor.

Assim também é desvelado o sentimento anti-semita de Alfonso X, comprovado pela adaptação e modificação da história dessa cantiga originalmente publicada por Jacopo de Varaze em “Legenda Aurea” no ano de 1260 da era cristã. Nessa publicação, que é anterior à cantiga nº 25, o judeu é quem se torna vítima de um cristão mal intencionado. As palavras são escoantes e os sentidos são postos à deriva. Porém,



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

nada morre de maneira absoluta: todo sentido festeja um dia seu renascimento³⁸, o que faz com que as cantigas se tornem mais atuais do que nunca.

Fontes

CASSON, Andrew D. "Cantigas de Santa Maria for Singers". *Internet*, <http://www.cantigasdesantamaria.com>
L'HOMME armé. *Internet*, https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_arm%C3%A9.
JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Aurea. Vidas de Santos* (trad.: Hilário Franco Junior). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- _____. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BORING, Edwin G. *The physical dimensions of consciounes*. New York: The Century, Co., 1933.
- CANEDO, Sérgio Antônio. *Formas e fórmulas de composição nas Cantigas de Santa Maria*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2005.
- CHAILLEY, Jacques. *Cours d'histoire de la musique*. Vol. 1. Paris: Alphonse Leduc, 1967.
- COSTA, Ricardo da, DANTAS, Bárbara. "A falsidade dos judeus é grande?: uma representação de judeus nas *Cantigas de Santa Maria* (séc. XIII)". In: *Atas do X Encontro Internacional de Estudos Medievais (EIAM) da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) – Diálogos Ibero-americanos*. Brasília: ABREM/PEM-UnB, 2013, p. 507-514. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/falsidade-dos-judeus-e-grande-uma-representacao-de-judeus-nas-cantigas-de-santa-maria-sec>.
- COSTA, Ricardo, DANTAS, Bárbara. "Ao som do passarinho?: o monge e o tempo nas *Cantigas de Santa Maria* (séc. XIII)". In: TEIXEIRA, Igor Salomão (org.). *Reflexões sobre o medievo IV: Estudos sobre hagiografia medieval*. São Leopoldo: Oikos, 2014, p. 123-133. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/ao-som-do-passarinho-o-monge-e-o-tempo>.
- COSTA, Ricardo, DANTAS, Bárbara. "A arquitetura sagrada e a Natureza nas *Cantigas de Santa Maria*". In: SANTOS, Bento Silva (org.). *Mirabilia 20* (2015/1). *Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique*. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals, UAB, Jan-Jun 2015, p. 44-65. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/arquitetura-sagrada-e-natureza-nas-cantigas-de-santa-maria>.
- COSTA, Ricardo da, DANTAS, Bárbara. "Bondade, Justiça e Verdade. Três virtudes marianas nas *Cantigas de Santa Maria* e no *Livro de Santa Maria*, de Ramon Llull". In: SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 2* (2015/1). *El Poder de la Imagen. Ideas y funciones de las representaciones artísticas*. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals, UAB, Jan-Jun 2015, p. 84-103. *Internet*, <http://www.ricardocosta.com/artigo/bondade-justica-e-verdade-tres-virtudes-marianas>.

³⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 414.



COSTA, Ricardo da, SALVADOR GONZÁLEZ, José María (coords.). *Mirabilia 21* (2015/2)
Medieval and early modern Iberian Peninsula Cultural History (XIII-XVII centuries)
Cultura en la Península Ibérica Medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)
Cultura na Península Ibérica Medieval e Moderna (séculos XIII-XVII)

Jun-Dez 2015/ISSN 1676-5818

- DOWLING, W. Jay; BARBEY, Aron; ADAMS. *Melodic and rhythmic contour in perception and memory*. In: S. W. Yi (Ed.). *Music, mind, and science* (pp. 166-188). Seoul: Seoul National, 1999. Internet, www.decisionneurosciencelab.org.
- FELDMANN, Sergio Alberto. *Exclusão e marginalidade no reino de Castela: O Judeu nas "Siete Partidas" de Alfonso X*. História: São Paulo, 28 (1), 2009.
- FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. "Maravilhas e aventuras n'A Demanda do Santo Graal". In: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2010. Internet, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/sinalesp.html>.
- FILIPPOPOULOU, Leda. *The Cantigas de Santa Maria*. Internet, http://www.bestmusicteacher.com/download/Filippopoulou_Leda_Cantigas_de_Santa_Maria.pdf.
- GRANDA, Victoria C. *Marian devotion through music, lyric and miracle narrative in the Cantigas de Santa María*. Master of Arts. Department of Music, Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio, 2013.
- JÄNCKE, Lutz. *Music, memory and emotion*. Journal of Biology, 2008, 7:21 (doi: 10.1186/jbiol82). Internet, <http://jbiol.com/content/7/6/21>.
- KATZ, J. Israel; KELLER, John E. *Studies on the CANTIGAS DE SANTA MARIA: Art, Music, and Poetry*. Madison, 1987.
- KRISTEVA, Julia. "Une poétique ruinée". In: BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 5-27.
- LANDMAN, Issac, ed. *The Universal Jewish Encyclopedia*. New York: Universal Jewish Encyclopedia, Inc. 10 vols. 1939, p. 689-690.
- LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polidonia no espaço discursivo da ópera*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- MONTOYA MARTINEZ, Jesús. *Composición, estructura y contenido del cancionero de Alfonso X*. Murcia: Ed. Real Academia Alfonso X, el Sabio, 1999.
- PIANO keyboard. *Classificação das oitavas*. Internet, <http://www.vibrationdata.com/piano.htm>.
- RIBEIRO, Antonio Celso. *Charles Baudelaire e Oiliam Lanna: Significantes Silêncios Lunáticos*. Dissertação de Mestrado. Pouso Alegre:UNIVÁS, 2006.
- ROLVSJORD, R. *Music as a poetic language. voices: a world forum for music therapy*. 2004. Internet, <http://www.voices.no/mainissues/mi40004000138.html>.
- SCOTT, Samuel P. (Tradução). *Las Siete Partidas*. New York: Commercial Press, 1931.
- SNOW, Joseph. *The poetry of Alfonso X, el sabio*. London: Grant & Cutler, Ltd, 1977.
- TAME, David. *O Poder oculto da música*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- TATTI, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.
- TEENSMA, B. N. "Os judeus na Espanha do século XIII, segundo as CSM de Afonso X o Sábio". In: *Ocidente* (Lisbon), LXXIX (1970), p. 84-102.