

Daniel Soares da Costa

**A INTERFACE MÚSICA E LINGUÍSTICA COMO
INSTRUMENTAL METODOLÓGICO PARA O
ESTUDO DA PROSÓDIA DO PORTUGUÊS ARCAICO**

Araraquara
2010

Costa, Daniel Soares da

A interface música e linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico / Daniel Soares da Costa. – 2010

200 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Gladis Massini-Cagliari

1. Língua portuguesa - História. 2. Linguística. I. Título.

Daniel Soares da Costa

**A INTERFACE MÚSICA E LINGUÍSTICA COMO
INSTRUMENTAL METODOLÓGICO PARA O
ESTUDO DA PROSÓDIA DO PORTUGUÊS ARCAICO**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Araraquara
2010

Daniel Soares da Costa

A INTERFACE MÚSICA E LINGUÍSTICA COMO INSTRUMENTAL METODOLÓGICO PARA O ESTUDO DA PROSÓDIA DO PORTUGUÊS ARCAICO

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Banca Examinadora

Orientador(a): Prof.^a Dra. Gladis Massini-Cagliari

Examinador(a) 1

Nome: Prof.^a Dra. Gisela Collischonn

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Examinador(a) 2

Nome: Prof.^a Dra. Flaviane Romani Fernandes Svartman

Instituição: Universidade de São Paulo

Examinador(a) 3

Nome: Prof.^a Dra. Rosane de Andrade Berlinck

Instituição: Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP

Examinador(a) 4

Nome: Prof.^a Dra. Marcia Valeria Zamboni Gobbi

Instituição: Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP

Araraquara, 20 de agosto de 2010.

Dedico este trabalho aos meus pais, Antonio Soares da Costa e Maria Terezinha Lenotti da Costa, que sempre apoiaram minhas decisões e contribuíram com suas palavras sábias nos momentos de agonia e hesitação.

Também dedico esta tese à minha querida orientadora, Prof.^a Dra. Gladis Massini-Cagliari, por me mostrar o melhor caminho para o meu desenvolvimento acadêmico e por me proporcionar o prazer de poder ter desenvolvido um trabalho que une duas grandes paixões da minha vida: a Música e a Linguística.

Agradecimentos

Inicio esses agradecimentos ressaltando a importância da figura do orientador no desenvolvimento de um trabalho dessa grandeza. É ele quem quebra as nossas fronteiras intelectuais, mostrando-nos novos horizontes dentro do aprendizado científico. Sou grato. Grato a Deus por ter colocado, em meu caminho acadêmico, a fantástica pessoa que é Gladis Massini-Cagliari. Fantástica por seu talento, seu companheirismo e sua indiscutível competência como orientadora. Agradeço a ela, também, pelos dez anos de orientação que permitiram que aquele garoto da graduação pudesse se tornar um cientista da língua.

Agradeço ao CNPq, que financiou o meu projeto, proporcionando-me todo o conforto para executar, com calma e concentração, todas as etapas de produção desta pesquisa e de redação desta tese, além de me permitir a participação nos inúmeros congressos, seminários, simpósios, oficinas, palestras, enfim, todo tipo de evento que faz parte da vida acadêmica de uma maneira geral.

Agradeço às professoras que compuseram a Banca Examinadora do meu Exame de Qualificação, a Prof.^a Dra. Rosane de Andrade Berlinck e a Prof.^a Dra. Cristina Martins Fargetti, que fizeram observações muito valiosas e pertinentes, contribuindo para o bom desenvolvimento do meu trabalho e para uma redação mais clara e objetiva das hipóteses aqui discutidas.

A todos os professores que leram o meu trabalho nas Sessões de Debates proporcionadas pelo Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Língua Portuguesa da FCL, cujas contribuições parciais, ao longo desses quatro anos, ajudaram-me a controlar a ansiedade relativa ao desenvolvimento das ideias do projeto, permitindo executá-lo de maneira mais sóbria e consciente.

Um agradecimento especial ao Departamento de Linguística e à Seção de Pós-Graduação, que sempre atenderam às minhas solicitações com toda a atenção e eficácia.

Agradeço, também, com carinho muito especial, a Amaraí Iraina da Silva que, além de ter me acompanhado desde o Mestrado até o presente momento, dando-me forças nos diversos momentos de dificuldade por que passei nesses seis últimos anos, contribuiu imensamente com suas dicas de informática, as quais facilitaram muito a organização e contagem dos dados dessa pesquisa.

E agradeço aos meus amigos de faculdade, companheiras de orientação, amigos fora da faculdade, por estarem sempre me apoiando e contribuindo com sua valiosa opinião sobre

os meus trabalhos e, acima de tudo, pela sua amizade em si, sem a qual a minha vida não faria o menor sentido.

...é tudo tão real...mas nada normal.

(Victor Chaves)

Resumo

Esta tese de doutorado tem por objetivo confirmar a possibilidade de uma conexão entre a música e a linguística no desenvolvimento de uma nova metodologia para o estudo da prosódia de línguas mortas ou de períodos anteriores de línguas vivas. Tal metodologia baseia-se, resumidamente, na observação das proeminências musicais de textos poéticos musicados, na observação das proeminências linguísticas do texto dos poemas, junto com a observação da estrutura métrica dos mesmos.

Sendo assim, partiu-se da ideia de que o tempo forte do compasso musical (o primeiro tempo) marca preferencialmente uma proeminência no nível linguístico, podendo servir de base para a localização das sílabas tônicas das palavras do texto, o que poderia fornecer pistas para o estudo do acento lexical de palavras em línguas que já não possuem falantes, nem registros orais.

O *corpus* utilizado na pesquisa que sustenta essa tese constitui-se de um recorte das cem primeiras *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, tomadas a partir das suas versões transcritas por Anglés (1943) para a notação musical atual. Os dados foram coletados por meio da elaboração de fichas de análise, as quais mostram, de maneira clara, as coincidências entre proeminências nos níveis musical e linguístico.

Vale ressaltar que foram coletadas trinta e oito mil e dezoito palavras, por meio das quais foi possível analisar a atribuição do acento lexical nas três pautas prosódicas existentes no português arcaico (oxítonas, paroxítonas e proparoxítonas), além e abrimos uma discussão a respeito da tonicidade de monossílabos e o *status* prosódico de clíticos; também foi possível analisar a ocorrência do acento secundário, uma das maiores contribuições deste trabalho para a descrição da prosódia dessa língua.

Dialogando com os trabalhos de Massini-Cagliari (1995, 1999, 2005) e Costa (2006), a respeito da atribuição do acento lexical no português arcaico, e Collishonn (1994), a respeito do acento secundário no português brasileiro, pudemos verificar que metodologia desenvolvida nesta tese trouxe contribuições significativas para a descrição do componente fonológico do português arcaico, pois permitiu a análise do padrão prosódico proparoxítono e também da atribuição do acento secundário nessa língua.

A análise dos dados foi feita dentro do arcabouço teórico fornecido pelas teorias fonológicas não-lineares, com um foco especial na Teoria Métrica Paramétrica, mais especificamente na versão de Hayes (1995).

Palavras-chave: Português Arcaico, *Cantigas de Santa Maria*, Fonologia, Prosódia, Teoria Métrica, História da Língua Portuguesa, sílaba, ritmo, acento primário, acento secundário, clíticos.

Abstract

This thesis aims to confirm the possibility of a connection between Music and Linguistics on the development of a new methodology applied to the study of the prosody of dead languages or ancient periods of living languages. This methodology is based on the observation of musical prominences of poetic texts with musical notation, and on the observation of linguistic prominences of the texts, considering their metrical structure.

There is a great probability of the musical stresses (the first beat of the measure) to coincide with the stressed syllable of the words. This fact provides clues for the study of lexical stress in past periods of the language.

The *corpus* used for this research is composed by the first hundred *Cantigas de Santa Maria*, which were compiled by Alfonso X and transcribed for the contemporary musical notation by Anglés (1943). The data were collected by means of the elaboration of boards which show the coincidences between prominences at musical and linguistic levels.

It is important to point out that thirty eight thousand and eighteen words were collected; this fact enabled the analysis of the attribution of the lexical stress in Medieval Portuguese. Moreover it was possible to discuss the prominence grade of monosyllables and to analyze the occurrence of secondary stresses, maybe the largest contribution of this research in the description of the prosody of that language.

Dialoguing with previous researches such as Massini-Cagliari (1995, 1999, 2005) and Costa (2006) - regarding the attribution of the lexical stress in Medieval Portuguese - and Collishonn (1994) - regarding the secondary stress in Brazilian Portuguese - we could verify that the methodology developed in this thesis brought significant contributions for the description of the Medieval Portuguese phonological component as it allowed the analysis of all the prosodic patterns which exist in the language.

The data was analysed from the Non-Linear Phonology theoretical approach, especially the Parametrical Metrical Phonology - Hayes (1995).

Keywords: Medieval Portuguese, *Cantigas de Santa Maria*, Phonology, Prosody, Parametrical Metrical Phonology, Portuguese History, syllable, rhythm, lexical stress, secondary stress, monosyllables.

Lista de figuras

- Figura 1.1** Espanha no tempo de D. Afonso X, 26
- Figura 1.2** O Algarve e a fronteira andaluza, 26
- Figura 1.3** A fronteira de Múrcia, 27
- Figura 1.4** O Livro das CSM cura o rei da sua enfermidade, 29
- Figura 1.5** Iluminura que acompanha a CSM 74, 32
- Figura 1.6** Recorte do primeiro quadro da iluminura que acompanha a CSM 74, 33
- Figura 1.7** Iluminura que encabeça o Prólogo B nas CSM, 41
- Figura 1.8** Stemma de Mettmann, 56
- Figura 1.9** Stemma de Ferreira, 57
- Figura 2.1** Modos rítmicos, 74
- Figura 2.2** Refrão da CSM 73, 78
- Figura 2.3** Duas primeiras linhas da estrofe da CSM 73, 79
- Figura 2.4** Duas últimas linhas da estrofe da CSM 73, 79
- Figura 2.5** Primeira estrofe e refrão da cantiga “Ondas do mar de Vigo”, de Martín Codax, 79
- Figura 2.6** Salmo gregoriano, 80
- Figura 4.1** Cantiga de Santa Maria nº X – *Rosa das rosas...* – Fac-símile To, 105
- Figura 4.2** Transcrição da CSM 10, 106
- Figura 4.3** CSM XXXVIII – Fac-símile E, 107
- Figura 4.4** Transcrição da CSM 38, 108
- Figura 4.5** Primeira linha da transcrição da CSM 38, 109

Lista de tabelas

- Tabela 4.1** Quantificação das coincidências entre proeminências musicais e linguísticas referentes à análise da CSM 38, 115
- Tabela 5.1** Quantificação geral de coincidências entre proeminências musicais e linguísticas, 121
- Tabela 5.2** Palavras de acordo com a pauta acentual linguística, 121
- Tabela 5.3** Proparoxítonas com e sem proeminência musical na tônica, 127
- Tabela 5.4** Proparoxítonas de acordo com a quantidade proeminências musicais em suas sílabas, 128
- Tabela 5.5** Casos de acento secundário, 133
- Tabela 5.6** Acento secundário, descontados os casos de adjacência, 134
- Tabela 5.7** Relação de alguns monossílabos tônicos em posição de PM e fora dela, 138
- Tabela 5.8** Quantificação geral dos monossílabos tônicos em relação à sua ocorrência em posição de proeminência musical ou fora dela, 140
- Tabela 5.9** Relação de alguns monossílabos átonos em posição de PM e fora dela, 140
- Tabela 5.10** Quantificação geral dos monossílabos átonos em relação à sua ocorrência em posição de proeminência musical ou fora dela, 141
- Tabela 5.11** Ocorrência de clíticos no *corpus*, 142
- Tabela 5.12** Relação das paroxítonas com as proeminências musicais, 143
- Tabela 5.13** Relação das palavras paroxítonas em que a sílaba tônica e a postônica final aparecem em posição de proeminência musical, 146
- Tabela 5.14** Relação das palavras paroxítonas e oxítonas em que a sílaba pretônica (adjacente à tônica) e tônica aparecem em posição de proeminência musical, 151
- Tabela 5.15** Relação das palavras paroxítonas com proeminência musical na postônica final, porém sem proeminência musical na tônica, 154
- Tabela 5.16** Relação das palavras com proeminência musical na pretônica adjacente à tônica, porém sem proeminência musical na tônica, 155

Lista de quadros

Quadro 1.1 Subperiodização do PA, 23

Quadro 5.1 Palavras possivelmente proparoxítonas, 123

Lista de abreviaturas e símbolos

A>	altitude maior
A<	altitude menor
A=	altitude igual
C	consoante
Co	coda
CSM	Cantigas de Santa Maria
E	Códice dos Músicos – El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo
F	Códice de Florença
L>	longitude maior
L<	longitude menor
L=	longitude igual
NP	desinência número-pessoal
Nu	núcleo
O	onset
PA	Português Arcaico
PM	proeminência musical
R	rima
RJT	Restrição da Janela de Três Sílabas
s	forte
T	Códice rico ou Códice das histórias – El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo
To	Códice de Toledo
V	vogal
VT	vogal temática
w	fraco
Σ	pé
<>	elemento extramétrico
σ	sílaba; sílaba sem especificação de quantidade
∪	sílaba leve
–	sílaba pesada
x	batida forte, sílaba proeminente do pé
.	batida fraca, sílaba não-proeminente do pé
μ	mora
[]	forma de base

Sumário

Introdução, 15

1 *As Cantigas de Santa Maria* e o Português Arcaico, 21

1.1 O Português Arcaico e sua delimitação temporal, 21

1.2 D. Afonso X, o rei Sábio, 25

1.3 *As Cantigas de Santa Maria*, 28

1.3.1 A questão da autoria e os temas tratados nas CSM, 34

1.3.2 As fontes dos milagres marianos e a estrutura dos poemas, 42

1.3.3 As CSM e a arte gótica, 46

1.3.4 Os manuscritos remanescentes, 47

1.3.5 O plano de produção do *Livro*, 52

1.3.6 A interrelação entre os manuscritos, 55

1.4 Considerações finais, 57

2 A música nas *Cantigas de Santa Maria*, 59

2.1 A música nos códices conservados, 59

2.2 A composição das CSM, 61

2.3 Origens e influências musicais, 63

2.4 A notação musical das CSM, 70

2.4.1 O ritmo, 72

2.4.2 A melodia, 75

2.5 Considerações finais, 81

3 Embasamento teórico, 82

3.1 A fonologia não-linear, 82

3.2 Acento, 83

3.3 A Teoria Métrica, 85

3.3.1 As grades parentetizadas, 88

3.3.2 O estabelecimento dos parâmetros e a construção dos pés, 91

3.3.3 A extrametricidade, 94

3.3.4 Pés degenerados, 94

3.3.5 Transformações métricas, 94

3.4 Considerações finais, 96

4 Metodologia e levantamento de dados, 97

4.1 Sobre a metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999), 97

4.2 Uma nova proposta metodológica, 100

4.3 Elaboração das fichas de análise, 107

4.4 Considerações sobre a nova metodologia, 115

4.5 Considerações finais, 119

5 Análise dos dados, 120

5.1 Dados quantitativos gerais referentes à análise das cem primeiras CSM, 120

5.2 Análise dos dados coletados, 122

5.2.1 Análise da pauta acentual de supostos proparoxítonos, 122

5.2.2 Análise das coincidências entre proeminências musicais e sílabas pretônicas e o acento secundário, 133

5.2.3 Análise das coincidências entre proeminências musicais e monossílabos, 137

5.2.4 Paroxítonas e oxítonas do PA nas cem primeiras CSM, 143

5.3 Considerações finais, 155

6 Acento lexical no português arcaico - análise fonológica, 157

6.1 Pauta paroxítona, 157

6.2 Pauta oxítona, 163

6.3 Pauta proparoxítona, 170

6.4 Monossílabos, 178

6.5 Acento secundário, 179

6.6 Considerações finais, 187

Conclusão, 188

Referências, 193

Apêndice, CD anexo

Introdução

O objetivo principal desta tese de doutorado é desenvolver uma nova proposta metodológica que une a Música e a Linguística na busca de dados sobre a ocorrência de acentos (lexicais ou prosódicos) em línguas que não possuem mais falantes e nem registros orais. A ideia que serve de suporte para esta metodologia é a de que os tempos fortes dos compassos musicais podem indicar a localização de sílabas tônicas no texto dos poemas, em textos poéticos musicados, fornecendo pistas para a descrição e a análise do acento e do ritmo da língua em que são compostos esses textos.

A metodologia anterior, inaugurada no Brasil por Massini-Cagliari (1995, 1999), com a qual a autora fez um estudo do acento lexical do Português Arcaico¹ (de agora em diante PA), por meio da focalização de itens lexicais que aparecem na posição de proeminência principal nos versos (posição de rima poética) das cantigas profanas, mostra-se limitada em relação à determinação do padrão prosódico de itens lexicais que aparecem em outras posições nos versos. Torna-se necessário, então, encontrar uma ferramenta metodológica que permita verificar a ocorrência de acentos prosódicos em outros lugares na extensão do verso, uma vez que é apontada por estudiosos, como Michaëlis de Vasconcelos (1912-13[s/d], p. 62), Teyssier (1987, p. 24), desde a tradição filológica oitocentista, a existência de outros padrões acentuais, como o caso de proparoxítonas, que não apareceram em posição de rima poética, no trabalho de Massini-Cagliari (1995, 1999), relativo às cantigas profanas, nem no trabalho de Costa (2006), que utiliza a mesma metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999), porém aplicada ao estudo do acento lexical nas cantigas religiosas.

Nesse sentido, como será mostrado na seção 4.2, Massini-Cagliari (2008a) aponta que uma análise em paralelo da notação musical e do texto poético de cantigas trovadorescas pode constituir um instrumento auxiliar para a análise do acento e do ritmo do PA. Essa mesma autora, analisando uma das *Cantigas de Santa Maria* (de agora em diante CSM), verifica que sílabas tônicas de polissílabos e monossílabos tônicos caem no início do compasso musical

¹ Optamos pelo rótulo “português arcaico”, para nos referirmos ao período linguístico focalizado nesta tese, em detrimento de “galego-português”, uma vez que o grupo em que nossa pesquisa está inserida (*Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro* - registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq) o denomina assim e tem como objetivo, a longo prazo, descrever o componente fonológico do português (e não do galego), estabelecendo um percurso de suas possíveis mudanças fonológicas do seu período mais remoto ao mais atual. Além disso, de acordo com Massini-Cagliari (2005, p. 16) “na época trovadoresca, essas duas línguas não se diferenciavam (ou pouco se diferenciavam) – o aspecto mais importante é que essas variedades (?) eram reconhecidas pelos falantes da época como sendo a ‘mesma’ língua”.

(posição mais proeminente) num percentual de 58.3%, apontando, também, para diversas possibilidades de análise que podem ser feitas por meio da aplicação de uma metodologia desse tipo (MASSINI-CAGLIARI, 2008a).

Em outro artigo, Massini-Cagliari (2008b), analisando a CSM 100, sob a mesma perspectiva metodológica empregada nos trabalhos anteriormente citados, analisa fenômenos como a paragoge e o ritmo (no que diz respeito à questão da possibilidade de localização de acentos secundários).

A autora também testa a aplicação dessa metodologia em outras cantigas de tipos diferentes. Em Massini-Cagliari (2008c), temos a comparação do ritmo das cantigas religiosas, visto pela análise da CSM 70, com dois exemplares de cantigas profanas (uma cantiga de amigo e uma cantiga de amor) que sobreviveram com sua notação musical.

Por fim, em Massini-Cagliari (2008d), por meio da análise da estrutura musical e linguística de algumas CSMs, temos considerações sobre a paragoge, a silabação, o ritmo (questões sobre acento secundário e constituintes prosódicos mais altos), o *status* prosódico de clíticos e a existência de palavras proparoxítonas em PA.

Além desses trabalhos, há o trabalho de Costa (2007),² em que, por meio da análise de cinco CSMs, nas suas versões transcritas para a notação musical atual, feitas por Ferreira (1986), o autor observa que o tempo mais forte dos compassos musicais marca a sílaba tônica da palavra, no texto do poema, em aproximadamente 80% dos casos analisados naquele *corpus*.

Em Costa (2008), além da análise de cinco CSMs que tiveram suas pautas musicais transcritas por Ferreira (1986) para a notação musical atual, e da observação da predominância de coincidências de proeminências musicais com sílabas tônicas do texto, o autor também trata de questões de silabação envolvendo a distinção de ditongos e hiatos (inclusive em casos de vogais idênticas), além de casos de ocorrência de acentos secundários em palavras do PA.

Por último, encontramos, no trabalho de Costa (2009), a análise das dez primeiras CSMs, tomadas a partir da edição das partituras feita por Anglés (1943) para a notação musical atual. Nesse trabalho é feita uma breve descrição dos procedimentos metodológicos adotados para a coleta de dados com a nova metodologia que confronta as proeminências musicais e linguísticas.

² Trabalho apresentado em forma de comunicação no 55º *Seminário do GEL*, com o título “Da notação musical às proeminências da fala: uma proposta metodológica para o estudo do ritmo linguístico das Cantigas de Santa Maria de Afonso X”, no ano de 2007.

Além dos trabalhos de Massini-Cagliari (2008a, 2008b, 2008c e 2008d) e Costa (2007, 2008 e 2009), citados anteriormente, outros trabalhos, anteriores a esses, já apontavam para a necessidade de conjunção entre música e texto para o estudo da acentuação, tanto no nível musical quanto linguístico. Dentre esses trabalhos, destaca-se o de Ferreira (1986), em que o autor aponta para a necessidade de se observar, também, as sílabas do texto, para se estipular a acentuação musical nas transcrições das cantigas, além de mostrar que, nas cantigas de amigo, “a correlação entre os acentos estróficos e os apoios melódicos significa que as acentuações regulares funcionavam como pilares da construção poético-musical” (FERREIRA, 1986, p. 173); já em Ferreira (2005), o autor afirma que, nas cantigas de amigo, os acentos da música estão em relação direta com os acentos do poema.

Portanto, resumidamente, esta nova metodologia, que vem sendo apontada nos trabalhos citados, baseia-se na observação de proeminências no nível musical, junto com a observação de prominências no nível linguístico e a observação da estrutura métrico-poética de poemas medievais musicados. Por meio dela, podemos observar se o ritmo e a melodia da música desses poemas fornecem pistas para a localização dos acentos lexicais e prosódicos no texto.

O objetivo desta tese é, portanto, desenvolver mais detalhadamente esta metodologia, aplicando-a sobre um *corpus* mais significativo, tanto em termos de qualidade, como em termos de quantidade de textos e partituras, com a finalidade de avaliar a sua eficácia em relação ao estudo da prosódia do PA, focalizando questões de acento e de ritmo.

Para isso, adotamos como *corpus* desta pesquisa as *Cantigas de Santa Maria* de D. Afonso X, o Rei Sábio de Leão e Castela, tomadas a partir da sua interpretação e transcrição para a notação musical atual feitas por Anglés (1943). Analisamos as cem primeiras CSMs, aplicando a metodologia aqui explicitada, a qual une a observação da música das cantigas com o texto dos poemas. Com os dados coletados através da aplicação desta metodologia, analisamos a atribuição do acento no PA.

É válido ressaltar que a maior contribuição da proposta metodológica desenvolvida nesta tese é a possibilidade de localizarmos acentos lexicais ou prosódicos por toda a extensão dos versos dos poemas das cantigas, o que não era possível com a metodologia anterior de Massini-Cagliari (1995, 1999), já que essa metodologia focalizava apenas as palavras que aparecem fazendo a rima poética nos versos, uma vez que, através da contagem das sílabas poéticas e os critérios de metrificação da época, é nessa posição que se pode ter absoluta certeza de qual é a sílaba tônica das palavras que aí aparecem.

Essa maior abrangência no campo de análise que a nova metodologia nos trouxe possibilitou encontrarmos possíveis padrões prosódicos que ainda não tinham sido encontrados nos estudos anteriores, no caso, palavras proparoxítonas, que não apareceram em posição de rima poética. Além disso, pudemos observar a ocorrência de acentos em outros níveis prosódicos, permitindo a observação dos limites de ocorrência de acentos secundários e a observação de constituintes prosódicos mais altos. Soma-se a esse tipo de análise, também, a discussão de questões relativas à silabação, tonicidade de monossílabos (distinção entre tônicos e átonos, *status* prosódico de clíticos) e a determinação da proeminência principal de palavras que não tenham ocorrido em posição de rima nos trabalhos anteriores.

Portanto, a relevância desta pesquisa reside, principalmente, na descrição de fenômenos prosódicos de um período passado da língua, sobre o qual não se tem registros orais – fato ainda pouco explorado em relação ao tratamento da história do português, sendo que pouco se sabe a respeito da prosódia do PA – além do desenvolvimento e da aplicação de uma nova proposta metodológica que serve como instrumento auxiliar para a obtenção de dados relativos à prosódia dessa língua.

O grupo de pesquisa ao qual a presente tese está vinculada, o Grupo *Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro* (coordenado pela Prof.^a Dra. Gladis Massini-Cagliari, com sede na FCL/UNESP – Araraquara e registrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa – Lattes/CNPq) tem produzido alguns estudos do português na sua fase medieval.³ No entanto, de um modo geral, no panorama dos estudos desenvolvidos sobre a estrutura fonológica do PA até o momento, pode-se considerar que, com exceção dos trabalhos do grupo acima referido, até mesmo em trabalhos mais recentes sobre esse período da língua portuguesa, não é possível encontrar tais informações. Para finalizar esta introdução, faremos, a seguir, uma descrição, de maneira resumida, do conteúdo contemplado por cada seção desta tese de doutorado.

Na primeira seção, fazemos uma contextualização a respeito das CSM, com a delimitação temporal do PA e as diversas discussões a respeito da sua subperiodização, seguida de uma descrição detalhada das CSM, mostrando a maneira como foram compostas (o plano de composição afonsina), bem como a descrição física dos códices em que estão

³ Ver Fonte (2010), sobre o sistema vocálico do português arcaico; Prado (2010), estudo comparativo sobre processos morfofonológicos na formação de nomes deverbais no português arcaico e no português brasileiro; Borges (2008), sobre a estrutura morfofonológica das formas futuras nas Cantigas de Santa Maria; Costa (2006), sobre o acento lexical nas *Cantigas de Santa Maria*; Somenzari (2006), sobre geminação em português arcaico; Massini-Cagliari (2005), sobre acento, fenômenos de silabação e de sândi; Biagioni (2002), Pinheiro (2004) e Somenzari (2002), sobre estruturação silábica; Zucarelli (2002), sobre ditongação e hiatização; e Granucci (2001), sobre redução vocálica nas posições átonas.

conservadas, as características poéticas e temáticas das cantigas, questões sobre a sua autoria e a interrelação entre os manuscritos.

A seção 2 traz um estudo sobre a música conservada nos manuscritos das CSM, fazendo considerações sobre suas origens e influências musicais. Tratamos também da questão do ritmo e da melodia das cantigas, mostrando algumas de suas características (como a composição dentro dos modos rítmicos franceses, por exemplo), apontando, também, a opinião de musicólogos e estudiosos sobre esse assunto.

A terceira seção traz o embasamento teórico que será o suporte para a análise dos dados obtidos na pesquisa, mostrando, também, o contexto que deu origem à fonologia não-linear e os estágios de evolução da teoria métrica até chegar à versão das grades parentetizadas de Hayes (1995). Mostramos, além disso, a conceitualização do acento e a sua inserção dentro do modelo teórico de Hayes (1995), passando pela formalização das grades parentetizadas, a construção dos pés e a descrição das regras que permeiam essa teoria.

A descrição detalhada da metodologia aqui desenvolvida é feita na seção 4. Nela, fazemos uma descrição da metodologia anterior de Massini-Cagliari (1995, 1999) – que serviu de base para a proposição da nova metodologia – além da apreciação sobre os trabalhos publicados da mesma autora e de outros autores a esse respeito. Mostramos, também, nessa seção, os procedimentos adotados, além de apontamentos sobre a elaboração das fichas de análise (mostrando um exemplo completo de ficha) e considerações sobre as possíveis contribuições da nova metodologia.

Na quinta seção, mostramos um quadro geral com os dados quantitativos referentes à análise das cem primeiras CSM, no que diz respeito à observação das coincidências entre proeminências musicais e linguísticas. Além disso, procedemos com a análise desses dados, discutindo, também, as dificuldades de análise encontradas. Por fim, apresentamos a nossa análise do acento do PA, através das CSM, tendo como modelo de análise a teoria métrica paramétrica de Hayes (1995).

Por fim, na sexta seção, procedemos com a análise fonológica do acento no PA, tendo como embasamento teórico a Teoria Métrica, na versão de grades parentetizadas de Hayes (1995), estabelecendo comparações, quando necessário, com os dois trabalhos anteriores a respeito da atribuição do acento lexical nessa língua, a saber, o de Massini-Cagliari (1995, 1999), o primeiro a analisar a atribuição do acento lexical no PA, empregando, em cantigas profanas, uma metodologia que focaliza as palavras em posição de final de verso (palavras que fazem a rima poética), e o de Costa (2006) que, utilizando a mesma metodologia de

Massini-Cagliari (1995, 1999), desenvolveu a análise do acento no PA, tendo como *corpus* as CSM, em busca de casos de palavras que não puderam ser contemplados nas análises dessa autora e que poderiam aparecer nessas cantigas, uma vez que elas apresentam um vocabulário mais extenso e mais rico do que as cantigas profanas.

Anexo a esta tese colocamos um CD contendo um apêndice em que constam todas as palavras que apareceram marcadas com uma ou mais proeminências no nível musical, separadas de acordo com a sua pauta acentual (oxítonas, paroxítonas, proparoxítonas, monossílabos tônicos e monossílabos átonos). Vale ressaltar que é mantido, nessas palavras, o colorido (estabelecido pelo sistema de cores explicitado na subseção 4.3) das sílabas marcadas com proeminência musical.

Os resultados obtidos por meio da pesquisa que sustenta esta tese foram bastante satisfatórios, pois foi possível confirmar que as proeminências musicais coincidem com proeminências linguísticas na maioria dos casos, uma vez que, somando-se as coincidências entre proeminências musicais e sílabas tônicas de palavras ou monossílabos tônicos, obtém-se um percentual de 63,32%.

A análise dos dados também nos permitiu concluir que nada mudou em relação aos parâmetros métricos da atribuição do acento em PA, em comparação às duas pesquisas anteriores sobre esse mesmo tema, a de Massini-Cagliari (1995, 1999) e Costa (2006).

Por outro lado, várias contribuições puderam ser feitas em relação ao estudo da prosódia do PA. Dentre estas contribuições destaca-se a análise da pauta acentual proparoxítona, a qual não foi contemplada nos trabalhos de Massini-Cagliari (1995, 1999) e Costa (2006), uma vez que, em posição de rima poética, aparecem apenas palavras oxítonas e paroxítonas nas cantigas medievais.

Além disso, também foi possível uma análise sobre o acento secundário no PA, algo inédito nas pesquisas sobre a prosódia dessa língua, já que, até então, não havia uma metodologia que pudesse localizar com segurança proeminências secundárias em sílabas pretônicas.

Outras contribuições que podem ser citadas são a análise de casos de palavras que geram dúvidas sobre seu *status* prosódico no PA, como por exemplo, a questão da silabação de encontros vocálicos, além da discussão sobre o *status* prosódico dos clíticos e a localização de sílabas tônicas em palavras até então desconhecidas nas pesquisas da área.

1 As *Cantigas de Santa Maria* e o Português Arcaico

Nesta seção, trataremos do *corpus* utilizado para a realização desta pesquisa, focalizando a composição das CSM e a língua em que foram compostas, o PA. Nesse sentido, iniciaremos com a delimitação temporal desse período linguístico; em seguida, faremos considerações gerais sobre as CSM, *corpus* utilizado neste trabalho, tratando de questões relativas aos tipos de cantigas que aparecem nessa coleção, à sua autoria, à sua temática e à estrutura dos poemas. Além disso, será feita uma descrição relativa às características físicas dos manuscritos, bem como ao projeto de composição do Livro em homenagem à Virgem Maria, mostrando a sua organização e a interrelação entre os manuscritos remanescentes.

1.1 O Português Arcaico e sua delimitação temporal

De maneira geral, denomina-se o período histórico da língua portuguesa compreendido entre os séculos XIII e XV como Português Arcaico. No entanto, não é possível afirmar com absoluta segurança quando começa e termina o período linguístico do PA. Apesar disso, há consenso entre os historiadores da língua e os filólogos em situar o seu início no século XIII – por ser nesse momento que a língua portuguesa já aparece documentada pela escrita – e o seu final por volta do século XV (MATTOS E SILVA, 2001, p. 15).

Podemos afirmar, então, que a língua denominada PA, objeto de estudo nesta tese, só pode ser encontrada em textos escritos. No entanto, há indícios de que já haveria manifestações em português na linguagem oral, antes dessa data; porém, como não existem mais falantes de PA e, naquela época, não havia recursos tecnológicos que possibilitassem registros em áudio, não é possível resgatar informações a respeito dessa língua no período anterior aos registros escritos.

Marcam o início da história da escrita da língua portuguesa o *Testamento de Afonso II*, de 1214, e a *Notícia do Torto*, escrita entre 1214 e 1216. Além desses dois documentos, também podemos citar como documentos contemporâneos, escritos em PA, a cantiga de amigo intitulada *Cantiga da Ribeirinha* e a cantiga de amor conhecida como *Cantiga da Garvaia*, produzidas provavelmente entre 1185 e 1212, pois foram inspiradas em Maria Pais Ribeiro, a Ribeirinha, amante de D. Sancho I, detentor da coroa nesse período (MATTOS E SILVA, 2001, p. 16).

Já para Tavani (1988, p. 41), o texto poético mais antigo escrito em PA seria de 1196, uma cantiga de escárnio, identificada pelo seu primeiro verso *Ora faz ost' o senhor de Navarra*, de Joam Soares de Paiva. Supostamente essa cantiga teria sido composta na mesma época dos eventos históricos que aparecem no poema.

Outra opinião que deve ser considerada a respeito da datação do documento mais antigo escrito nessa língua é a de Souto Cabo (2003, p. 330) que afirma, depois de sucessivas pesquisas sobre o assunto, que os primeiros registros escritos do galego-português pertencem à segunda metade do século XII.

O autor ressalta a importância do documento intitulado *Pacto de Gomes Pais e Ramiro Pais*, concluindo que esse documento possui uma qualidade linguística situada no mesmo nível da qualidade linguística do *Testamento de Afonso II* e da *Notícia do Torto*. No entanto, suas pesquisas apontam o enquadramento cronológico da redação desse texto entre os anos de 1169 e 1173, o que o colocaria como o documento mais antigo escrito em galego-português (SOUTO CABO, 2003, p. 371-372).

O que se pode perceber é que o início do período do PA pode ser delimitado com certa segurança, tendo como base os indícios apontados anteriormente. Já a delimitação do final desse período torna-se mais complicada, uma vez que não há um levantamento cronológico de características linguísticas que possa opor o português antigo ao moderno. O que se faz é considerar fatores extralinguísticos para marcar o fim do período do PA (MATTOS E SILVA, 2001, p. 16).

Em relação a esses fatores extralinguísticos, são apontados, por Mattos e Silva (2001, p. 17), o surgimento do livro impresso, nos fins do século XV; a expansão imperialista portuguesa no mundo, que possibilitou o contato com novas línguas e culturas, o que pode ter refletido de alguma forma no processo de variação e mudança da língua portuguesa; e o surgimento da gramática, com Fernão de Oliveira, em 1536, e João de Barros em 1540, considerada um “aparelho pedagógico que, juntamente com as cartilhas, que se multiplicaram daí por diante, darão conformação explícita a um futuro ‘dialeto’ que se tornará a base para o ensino” (MATTOS E SILVA, 2001, p. 17).

Em relação à subperiodização do PA, pode-se dizer que há certa discrepância entre os estudiosos. No entanto, de maneira geral, é denominado de *pré-literário* o tempo que precede o período arcaico, podendo ser subdividido em *pré-histórico* e *proto-histórico*. *Pré-histórico*, quando os traços da futura variante românica ainda não podem ser detectados, e *proto-*

histórico quando esses traços já aparecem em documentos escritos (MATTOS E SILVA, 2001, p. 15).

Vejamos como são as propostas de subperiodização do PA, de acordo com vários estudiosos sobre o assunto, por meio do quadro 1.1, abaixo, que sintetiza essas várias propostas de periodização:

Época	Leite de Vasconcelos	Silva Neto	Pilar V. Cuesta	Lindley Cintra
Até s. IX (882)	Pré-histórico	Pré-histórico	Pré-literário	Pré-literário
Até +- 1200 (1214-1216)	Proto-histórico	Proto-histórico		
Até 1385/1420	Português arcaico	Trovadoresco	Galego-português	Português antigo
Até 1536/1550		Português comum		Português pré-clássico
Até s. XVIII	Português moderno	Português moderno	Português clássico	Português clássico
Até s. XIX/XX			Português moderno	Português moderno

Quadro 1.1 Subperiodização do PA, proposta por Castro (1988, p. 12, *apud* MATTOS E SILVA, 2001, p. 19).

De acordo com a leitura que se pode fazer do quadro acima, Leite de Vasconcelos designa o período temporal em questão apenas como *português arcaico*, diferentemente de Silva Neto, que o divide em *período trovadoresco*, até 1385/1420, e o *período do português comum* até 1536/1550. Lindley Cintra designa o período compreendido do século XIII às primeiras décadas do XV como *português antigo*, e o período das primeiras décadas do XV até as primeiras décadas do XVI como *português médio*. Essa mesma delimitação temporal é feita por Pilar Vasquez Cuesta, porém com os nomes de *galego-português* e *português pré-clássico*.

Essas subdivisões não se baseiam na produção literária apenas, mas também na hipótese de uma possível diferenciação dialetal da língua falada, constituída de duas fases. Na primeira fase, período compreendido até 1350, o galego-português se apresentaria com certa unidade linguística, de acordo com o que pode ser percebido na documentação escrita; e, na segunda fase, poder-se-ia perceber a distinção linguística entre o galego e o português (MATTOS E SILVA, 2001, p. 19).

Maia (1997[1986]) confirma essa hipótese de diferenciação de duas fases na história do galego e do português, por meio da análise de um *corpus* de 168 documentos não-

literários, escritos entre os séculos XIII e XVI (1255 a 1516), demonstrando que há uma fase comum galego-portuguesa e outra em que as duas áreas se definem.

Messner (2002) critica a posição de alguns autores em relação a essa separação temporal, na qual se prega ter havido um tipo de cesura na história da língua portuguesa no ano de 1350. Sua crítica baseia-se no fato de tais autores tomarem como base a literatura, mais especificamente a lírica galaico-portuguesa, para fazer a delimitação do período de evolução da língua. Segundo o autor, não se devem tomar, como base para delimitação de um período de evolução de uma língua, fatores extralinguísticos. Somente pistas linguísticas podem dizer, com certeza, quando a língua deixou de ser latim e passou a ser PA, e quando passou de PA para o português moderno. Vejamos o que o autor nos diz a esse respeito:

E isso, sublinho eu, é importante: denominam uma época com critérios não apropriados, não lingüísticos, em vez de dizer que o pouco material lingüístico conservado só fazia ver fenômenos que eu depois, na minha proposta, resumi com a denominação de “polimorfismo”. (MESSNER, 2002, p. 103)

Além disso, o autor ainda critica o fato de que o que os demais autores fazem a respeito da delimitação temporal do PA e a sua subperiodização é apenas repetir o que outros autores já haviam dito, sem se aprofundarem mais sobre o assunto ou trazerem novidades a esse respeito.

[...] pode ver-se o que foi escrito sobre a periodização por autores como Leite de Vasconcelos, Serafim da Silva Neto, Pilar Vázquez Cuesta, Lindley Cintra, Paul Teyssier, Evanildo Bechara, Clarinda Maia, Ivo Castro, Dieter Messner e Jaime Ferreira da Silva. Quase todos seguem o mesmo esquema, sem oferecer novidades, sem basear-se em estudos próprios, repetindo o que outros já disseram, com exceção de dois, Bechara e Messner. (MESSNER, 2002, p. 101)

No entanto, cabe ressaltar aqui que a nossa intenção é apenas a de situar o leitor com relação ao período da língua focalizado por esta tese. Não pretendemos entrar na discussão a respeito das discrepâncias dos autores em relação à periodização do PA. Nossa intenção é apenas fornecer uma visão geral sobre esse período linguístico.

Partiremos, agora, para considerações a respeito do *corpus* em si. Cabe aqui dizer que a lírica profana engloba mais de 1700 composições com cerca de 160 autores diferentes,

situada entre o final do século XII e meados do século XIV (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 36).⁴

Os testemunhos que apresentam a lírica profana galego-portuguesa são constituídos do *Cancioneiro da Ajuda*, do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, do *Cancioneiro da Vaticana*, do *Pergaminho Vindel* (fólio contendo sete cantigas de amigo de Martim Codax), do *Pergaminho Sharrer* (fólio que contém fragmentos de sete cantigas de amor de D. Dinis), de um volume miscelâneo da Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 7812) contendo os cinco *Laís de Bretanha*, um volume miscelâneo da Biblioteca Nacional de Madri (MS 9249), contendo uma tenção entre Afonso Sanches e Vasco Martins de Resende, e das páginas 9-11 do volume miscelâneo da Biblioteca Pública Municipal do Porto (MS 419) que contém a mesma tenção entre Afonso Sanches e Vasco Martins de Resende (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. XXI-XXII).

Em relação às cantigas religiosas, podemos dizer que datam do final do século XIII; são as *Cantigas de Santa Maria* de D. Afonso X, o Sábio, rei de Leão e Castela, para as quais reservamos uma subsecção inteira (cf. subsecção 1.3).

Portanto, podemos dizer que o período da língua focalizado neste trabalho é o período de tempo em que foram compiladas as CSM, isto é, de 1270 a 1284, ano em que morreu D. Afonso X, rei desde 1252 (BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 1993a, p. 36).

1.2 D. Afonso X, o rei Sábio

D. Afonso X, rei de Leão e Castela, nasceu em Toledo, em 1221. Como era filho de D. Fernando III, apelidado de “o Santo”, e de Beatriz de Suábia, recebeu o reino aos trinta anos de idade, como herança, devido à morte do pai. Seu reinado durou de 1252 até 1284, ano da sua morte, ocorrida em Sevilha. Teve doze filhos com as várias mulheres que teve em sua vida (LEÃO, 2007, p. 18, 19).

Quando subiu ao trono, D. Afonso X contava com trinta anos de idade e uma certa experiência política e militar; era conhecido como um homem refinado e culto, ambicioso por ter acesso a todo tipo de saber e incentivador de poetas e artistas em geral (GONZÁLES JIMENEZ, 1999, p. 2).

⁴ Encontramos, em Massini-Cagliari (2007), uma explanação sobre os cancioneros medievais galego-portugueses, além de uma coletânea de treze cantigas medievais, em diversas edições de épocas diferentes, e reproduções fotográficas de cantigas dos manuscritos originais.

Pode-se dizer, também, que o seu reino estendia-se da Galiza até Aragão, em toda a faixa norte, e da Galiza até o sul, na faixa litorânea, além das áreas de território muçulmano, tal como Badajós, Sevilha, Córdoba, Múrcia entre outras áreas tomadas dos mouros nas lutas da Reconquista, processo de retomada de terras anteriormente pertencentes aos cristãos, as quais estavam sob domínio muçulmano desde o século VIII (LEÃO, 2007, p. 18-19). A seguir apresentamos, por meio das figuras 1.1, 1.2 e 1.3, o território da Espanha no tempo de Afonso X, para podermos ter uma ideia do espaço que abrangia o seu reino.



Figura 1.1 Espanha no tempo de D. Afonso X (O'CALLAGHAN, 1998, p. xiv)

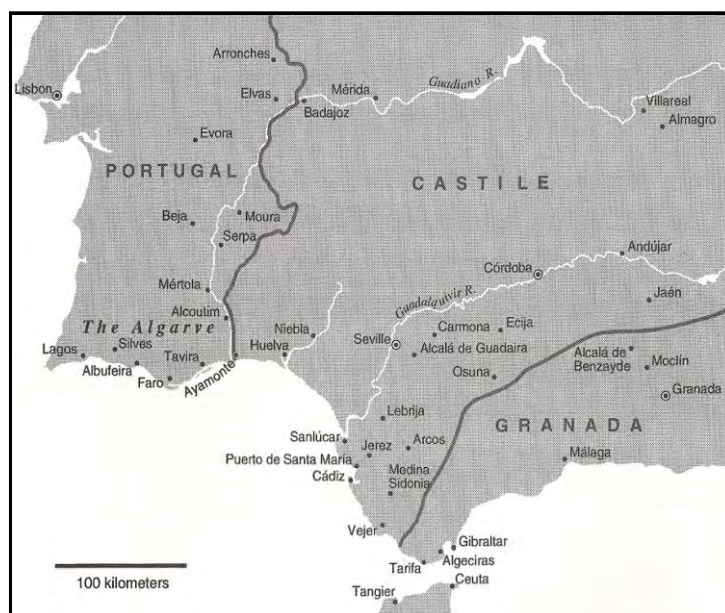


Figura 1.2 O Algarve e a fronteira andaluza (O'CALLAGHAN, 1998, p. xv)

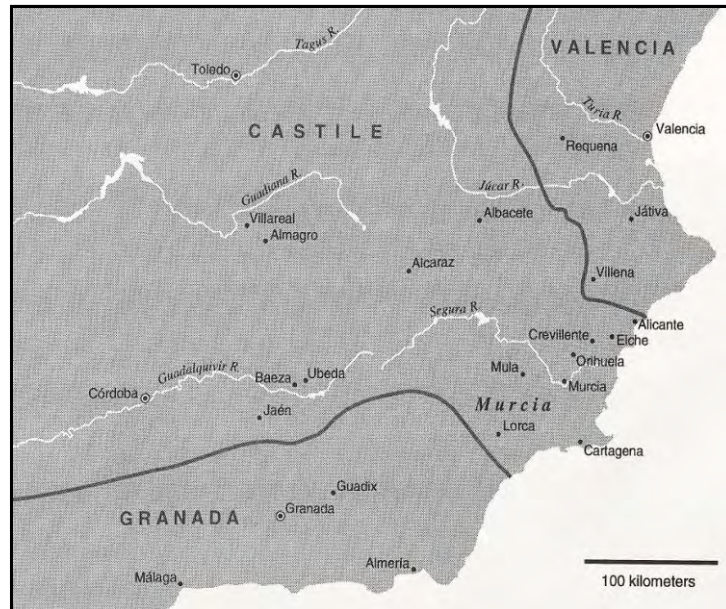


Figura 1.3 A fronteira de Múrcia (O'CALLAGHAN, 1998, p. xvi)

De acordo com Snow (1999, p. 162), o reinado de D. Afonso X foi marcado por constantes preocupações político-militares, o que tornou sua vida um pouco turbulenta; e a atividade de construção de um livro em homenagem à Virgem Maria pode ser considerada uma atividade em que o rei buscava refúgio e tranquilidade para restaurar as suas forças.

D. Afonso X era um homem muito estudioso, por isso era chamado de o “Rei Sábio”. Além de ter escrito obras com o próprio punho, ainda traduziu diversas obras pessoalmente e planejou, supervisionou e revisou tantas outras (como é o caso das CSM), num tipo de trabalho cooperativo sob sua direção (LEÃO, 2007, p. 19, 20).

Para Gonzáles Jimenez (1999, p. 1), o rei Sábio foi o monarca mais universal e brilhante da Idade Média hispânica, devido à amplitude de suas conexões políticas e também da sua a cultura, o aspecto renovador de suas leis e a sua generosidade nas empresas artísticas e culturais.

Podem ser creditadas a Afonso X obras de cunho jurídico, histórico, científico, escritas em prosa e em castelhano. Porém, também há o seu lado literário com obras poéticas, escritas em galego-português, divididas nas vertentes profana, da qual fazem parte as suas cantigas de amor, de escárnio e de mal dizer, e religiosa, da qual fazem parte as CSM, que são 420 cantigas feitas em homenagem à Virgem Maria (LEÃO, 2007, p. 21).

Segundo o que nos diz Gonzáles Jimenez (1999, p. 7, 10), dois graves problemas marcaram o final do reinado de D. Afonso X: a rebelião nobiliária de 1272 e a questão da sucessão em 1275, ocasionada por D. Sancho (um dos filhos de D. Afonso X) que, sentindo-se ameaçado em seus direitos (depois da morte de D. Fernando de La Cerda, que seria o

primeiro sucessor) e temendo que o rei mudasse as disposições sucessórias, brigou com o pai e organizou uma rebelião que terminou com a suspensão de D. Afonso X em suas funções de rei, em 1282. Depois disso, D. Afonso X amaldiçoou D. Sancho e o deserdou.

Ainda na opinião desse autor, o reinado de D. Afonso X foi esplendoroso, porém cheio de dificuldades. Trata-se de uma época de importantes mudanças no reino, de modo que se pode dizer que D. Afonso X introduziu, de forma decidida, em Castela, o que os historiadores chamam de o Estado Moderno, o que demonstra que o rei, além de ter sido um grande intelectual, foi também um grande político (GONZÁLES JIMENEZ, 1999, p. 15).

1.3 As Cantigas de Santa Maria

As CSM são um conjunto de 420 cantigas feitas sob as ordens de D. Afonso X, em homenagem à Virgem Maria, com o intuito de louvá-la ou narrar feitos atribuídos a ela como milagres. Elas estão divididas em dois tipos: cantigas de *miragres* e cantigas de *loores*.

As cantigas de *miragres*, como o próprio nome sugere, têm a função de narrar milagres alcançados por uma figura central que atua como protagonista. De acordo com Fidalgo (2002, p. 21), uma narrativa de milagre se caracteriza pelo desenvolvimento de uma ação unitária que leva a um ensinamento moral explícito; a narrativa vem encabeçada por um título sintetizador que mostra justamente o ponto chave da ação, antecipando ao leitor/ouvinte o que lhe será contado logo em sequência.

As cantigas de *miragres* são a maioria do conjunto, somando um total de 356 cantigas, e tratam de ações milagrosas feitas pela Virgem, em relação a alguma enfermidade que fora curada, ou a algum socorro prestado, ou no caso da ajuda nas tomadas de decisão do Rei D. Afonso X (BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 1993b, p. 143). No entanto, vale ressaltar, conforme nos diz Leão (2007, p. 23), que não se exclui totalmente os traços de lirismo laudatório das cantigas de *miragres*, principalmente nos refrões, apesar de elas terem um caráter predominantemente narrativo.

Já as cantigas de *loores* possuem um caráter mais lírico, exercendo a função de louvar a Virgem Maria como mediadora, interventora e auxiliadora. Com exceção de uma introdução e duas cantigas-prólogo, as cantigas de *loores* somam o restante da coleção (BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 1993b, p. 143). Nessas cantigas normalmente aparece o “rei-trovador” diante da Virgem Maria, numa postura de humildade, exaltando-lhe as suas qualidades e oferecendo-lhe a sua devoção (LEÃO, 2007, p. 28).

Na CSM 209, temos um exemplo de uma cantiga de *miragre*, em que é contado um evento histórico ocorrido com D. Afonso X, em Vitória, em 1275, em que o rei encontrava-se bastante enfermo, com riscos de morrer e todos os remédios indicados tinham sido ineficazes. Então o rei resolve pedir que lhe trouxessem o livro das CSM e o colocassem sobre o seu estômago. Como num passe de mágica, o livro curou instantaneamente o rei. Vejamos, por meio da figura 1.4, abaixo, a representação desse milagre na iluminura que acompanha a cantiga em questão.



Figura 1.4 O Livro das CSM cura o rei da sua enfermidade (O'CALLAGHAN, 1998, ilustração nº 10)

Esse tipo de relato pessoal de graças concedidas ao rei é um recurso didático para mostrar às pessoas que a devoção à Maria pode trazer muitos benefícios para as suas vidas (SNOW, 1999, p. 164).

A figura da Virgem Maria como executora de milagres aparece no Ocidente devido à expansão do cristianismo, que pretendia substituir, por um Deus único, os diversos deuses das religiões politeístas, sobrepondo, assim, os ritos cristãos aos ritos pagãos. Sendo assim, a exaltação de Maria tinha a finalidade de substituir todas as divindades femininas pagãs por uma só, a mãe do único Deus verdadeiro que, tal como esse, também deveria ser objeto de culto. Portanto, a “*Mai de Deus converteuse na mai de todos, invocada por paladíns, cabaleiros e trovadores*” (FIDALGO, 2002, p. 24).

De acordo com Leão (2007, p. 83-84) esse culto à Virgem Maria surgiu nos séculos XI e XII, na Europa Ocidental, tendo uma grande explosão no século XIII. Foi a partir daí que começaram a surgir várias catedrais e santuários em sua homenagem, bem como ladainhas cantadas, coleções de milagres e mistérios celebrando Maria. As narrativas, de uma maneira geral, misturam fatos históricos, lendas antigas do folclore pagão e criações pessoais, que foram registradas na escrita por clérigos ligados aos santuários. As primeiras coleções foram feitas em latim.

Além disso, de acordo com Castro (2006, p. 133), “a condição de Maria não ser uma deusa por natureza contribuiu para o fortalecimento de seu culto, isto é, por Ela ser humana a população a sentiu mais próxima de si e a elegeu com mais fé”.

Essas cantigas de *miragres* alternam-se em duas partes, conforme o que podemos ver nas palavras de Fidalgo (2002, p. 96).

a. Unha máxima moralizante duns poucos versos (de dous a catro pólo xeral) que condensa a ensinanza que debe quedar ben impresa no espírito de quen escoita e que, a tal fin, se repite insistentemente ó longo de todo o relato que virá a continuación, facendo as veces de refrán.

b. Os argumentos cós que se demostra a veracidade ou, mellor ainda, a eficacia da idea directriz adiantada. Esta argumentatio adopta a aparência do relato duns feitos “reais” que exemplifican a máxima proposta

Dito con outras palabras, unha cantiga redúcese, en liñas xerais, a refrán moralizante e narración exemplar, modelo compartido con outras obras contemporâneas nas que se pretende transmitir valores de tipo moral. (FIDALGO, 2002, p. 96)

Sendo assim, podemos dizer que todas as CSM de carácter narrativo começam por uma máxima (refrão), condensando o sentido do poema e orientando a sua leitura, como se fosse um tipo de conselho dado pelo rei aos seus ouvintes. Esse conselho será reiterado a cada

estrofe ao longo de toda a narrativa, fazendo com que o ouvinte não se esqueça, em nenhum momento, do verdadeiro significado daquilo que está ouvindo (FIDALGO, 2002, p. 97-99).

Apesar de a língua materna do rei D. Afonso ser o castelhano, todas as CSM são escritas em galego-português, já que o rei considerava a Galiza como a pátria tradicional do lirismo e via, nessa língua, a excelência poética, uma vez que, além das CSM, também a utilizou para compor cantigas e amor e cantigas satíricas (LEÃO, 2007, p. 38).

Leão (2007, p. 149-150) nos mostra que eram três línguas vernáculas que, naquela época, tinham a preferência dos poetas para a sua criação artística. Trata-se do galego-português, no mundo ibero-românico; o provençal, no domínio galo-românico, e o toscano, no âmbito ítalo-românico. Portanto, era comum que muitos trovadores deixassem suas línguas maternas de lado para utilizarem uma dessas três línguas de prestígio artístico.

Massini-Cagliari (2005, p. 21-22) discute se seria legítimo considerar uma escrita em galego-português feita por castelhanos como uma manifestação daquele período ancestral do português. Nesse sentido, a autora afirma que alguns estudiosos apontam para a possibilidade de D. Afonso X ter sido falante nativo de galego-português, já que o rei passou boa parte da sua infância na Galícia, entre 1223 - 1231, ou seja, dos dois aos nove anos, isto é, bem na fase de aquisição da língua materna.

As CSM também possuem as suas respectivas partituras musicais com a indicação das melodias que devem ser cantadas sobre os poemas; além disso, existem, em dois dos manuscritos em que sobreviveram, várias *iluminuras* acompanhando as cantigas. Essas *iluminuras* são desenhos em miniatura que, de maneira geral, representam o conteúdo que está sendo narrado na cantiga em que estão anexos. Vimos um exemplo desse tipo de *iluminura* na figura 1.4, que retrata o milagre narrado na CSM 209.

De acordo com Corti (1999, p. 301), esse tipo de ilustração era comum nos livros da Idade Média e tinha a função de mostrar o conteúdo dos livros sacros aos iletrados ou comover o contemplador, evocando episódios da História Sagrada. Sendo assim, pode-se dizer que, se as imagens apresentam-se agrupadas em uma determinada sequência cronológica, elas têm uma função narrativa, pois contam uma história.

Para exemplificarmos mais detalhadamente esse tipo de ilustração feita pelas *iluminuras*, tomemos a CSM 74, comparando a sua paráfrase em prosa, feita por Leão (2007, p. 25), apresentada a seguir, com a respectiva *iluminura* dessa cantiga na sequência.

Um pintor, sustentado por elevados andaimes, pintava uma igreja, não se sabe se o alto das paredes ou se o próprio teto. Ocorre que pintava a Virgem em toda a sua beleza (*muy fremosa*), ao passo que pintava sempre o demônio mais feio que qualquer outra coisa (*e ao demo mais feo d'outra ren pintava el sempre*). O demo então aparece ao pintor e lhe pede satisfações. O artista lhe retruca que não poderia agir de outra forma com alguém que só fazia o mal. Irritado, o demônio começa a tramar a morte do pintor, esperando uma ocasião oportuna. E certo dia em que o pintor pintava a Virgem muito bela, o demo levanta na igreja tamanho vendaval que tudo deita por terra, inclusive os andaimes de sustentação, sob os pés do artista. Este clama pela Virgem, que imediatamente o socorre. Do pincel, que apenas toca a parede ou o teto, pende agora no ar o corpo do pintor, imponderável. Ao ouvir o grande barulho da queda do madeirame, o povo curioso acorre das imediações. E o que vêem *as gentes* maravilhadas? Vêem o demônio mais negro do que piche (*o demo mais negro ca pez*) fugir derrotado da igreja, enquanto o corpo do pintor se sustenta no ar, pendente de um frágil pincel, cuja ponta apenas toca a pintura. Então, por isso, todos se põem a dar louvores à Mãe de Nosso Senhor, que sempre vem valer aos seus na grande aflição: (LEÃO, 2007, p. 25, grifos da autora)

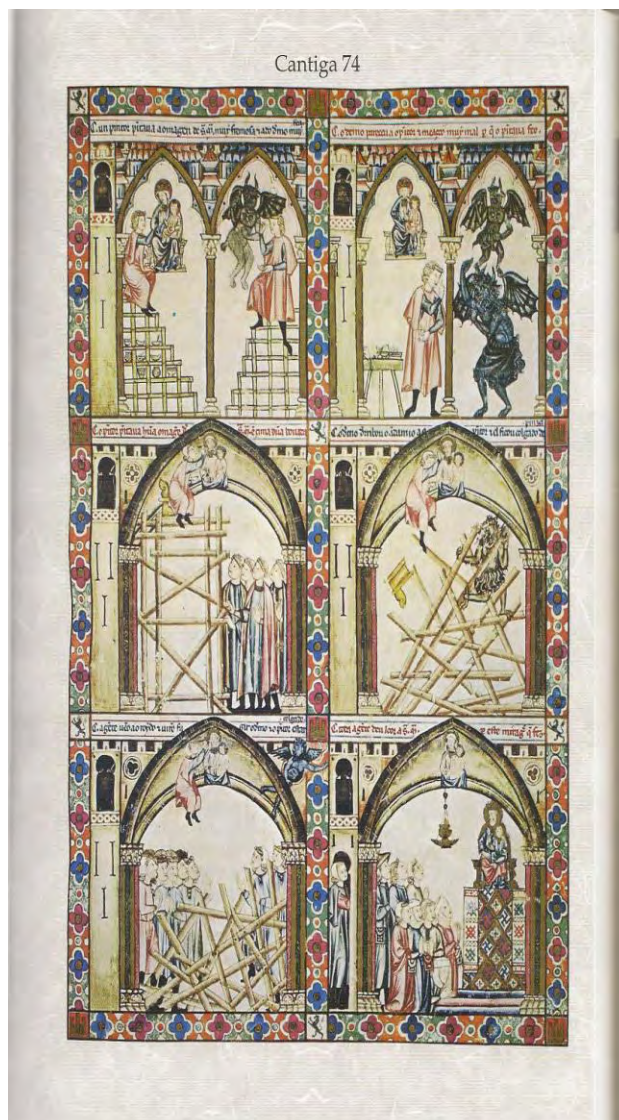


Figura 1.5 Iluminura que acompanha a CSM 74 (LEÃO, 2007, p. 33)

Podemos observar, pela comparação da figura 1.5 com o texto parafraseado da CSM 74, que a iluminura apresenta os pontos principais do milagre narrado em seis pequenos quadros acompanhados por uma legenda resumitiva no topo de cada quadrinho. Observando a figura 1.6, abaixo, um recorte do primeiro quadro dessa iluminura, podemos ver com maiores detalhes a legenda e a riqueza da ornamentação da mesma.

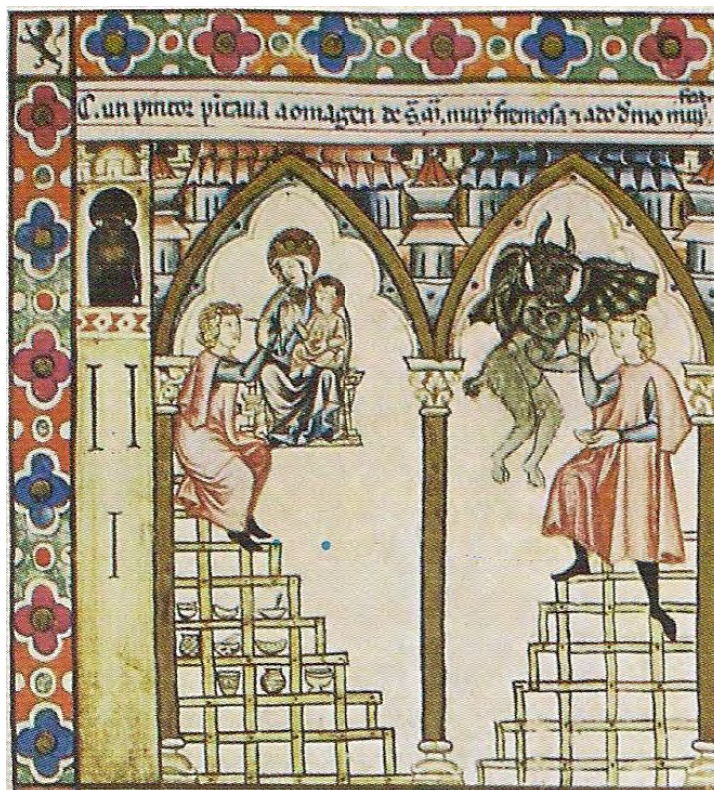


Figura 1.6 Recorte do primeiro quadro da iluminura que acompanha a CSM 74 (LEÃO, 2007, p. 33)

Note-se a legenda colocada na parte superior do quadrinho e também a beleza da ornamentação da moldura do quadro, que apresenta um dos símbolos do reino de D. Afonso X, o leão, colocado no canto superior esquerdo.

Podemos concluir, então, que a apresentação de um milagre em uma CSM se dá por meio de três narrativas que se complementam. Trata-se, primeiramente, de uma narrativa textual com uma certa extensão, contando os episódios que levaram à realização do milagre, escrita em versos; em seguida, observa-se uma narrativa por meio de imagens dispostas em uma página, dividida em seis quadros; e, por fim, uma breve narrativa textual, que resume os fatos ocorridos, colocada em forma de legenda na parte de cima de cada quadro da figura.

Para Parkinson (1998a), as CSM representam o maior monumento literário do período medieval, dada a sua riqueza nas áreas da poesia, da música e da pintura, constituindo fontes

importantíssimas para a história da métrica, do galego-português antigo, da música, da arte, da religião, enfim, da cultura geral daquela época.

1.3.1 A questão da autoria e os temas tratados nas CSM

A autoria das CSM é atribuída ao Rei D. Afonso X, o Rei Sábio de Leão e Castela. No entanto, de acordo com Scarborough (1999, p. 331) o significado da palavra “autor”, durante a Idade Média, tinha acepções diferentes das que se atribuíram a ele na literatura postrecentista. Dentro dessa perspectiva, poder-se-ia dizer que todos os participantes na construção de uma obra podem ser considerados como compositores dela. Portanto, a identificação da autoria das CSM está mais ligada ao fato de ter sido o rei o grande mentor do projeto de produção de um livro de cantigas em homenagem à Virgem Maria do que ao fato de ter atuado como o compositor de todas as cantigas em si.

A esse respeito, Canedo (2005, p. 66) diz o seguinte:

Assim, o soberano ditava a um redator o que pensava, e também 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 o coordenar a execução do projeto. Nesse sentido, parece-nos, não há como desconhecer que D. Afonso é, desde já, um verdadeiro autor.

Ferreira (2007b, p. 117), ressalta a importância do repertório das CSM para o conhecimento da música ibérica do século XIII e analisa o papel de D. Afonso X como compositor baseando-se nas informações do colaborador e biógrafo do rei, frei Juan Gil de Zamora.

Para esse autor, o fato de D. Afonso X ter sido autor de mais de quarenta cantigas trovadorescas de temática profana constitui um forte indício de que ele, além das regras de composição poética, também dominava a linguagem da composição musical, uma vez que a criação trovadoresca tem obrigatoriamente uma componente musical. Portanto, é de se pensar que o rei também tenha atuado como autor de texto e música de um número indeterminado de cantigas e não apenas orientado e avaliado a sua produção (FERREIRA, 2007b, p. 118-119).

O autor ainda levanta a hipótese de que não seria impossível imaginar que o rei pudesse ter composto a coleção toda ou a maioria das cantigas, uma vez que, para isso, seria necessário que ele tivesse composto, em média, uma cantiga por mês ao longo dos vinte anos que se levou na elaboração da coleção como um todo. De qualquer forma, o projeto de

elaboração das CSM era um projeto pessoal do rei e, dada a importância da pessoa D. Afonso X, as contribuições das diversas pessoas que provavelmente trabalharam na execução desse projeto se diluem na assinatura real (FERREIRA, 2007b, p. 119).

Nesse sentido, de acordo com Mettmann (1986, p. 17), a observação das cantigas como um todo, o levantamento de matizes estilísticos e a observação do ritmo dos seus versos indicam que uma boa parte da obra foi mesmo composta por um mesmo autor. No entanto, divergências em outras partes em relação a traços estilísticos indicam que também existiram outros autores.

Mettmann (1986, p. 18), analisando as diferenças estilísticas nas cantigas, diz que a quantidade de autores não pode ultrapassar o número de seis e que é importante fazer uma análise comparativa da língua, do estilo e da técnica de metrficação para se chegar aos agrupamentos de cantigas que podem ser atribuídas a um mesmo autor.

Além de a variação existente em relação ao valor artístico das CSM ser um forte indício de que elas não poderiam ter sido compostas por uma mesma pessoa, é muito pouco provável que o Rei tivesse tempo hábil para a execução de tamanha empresa, já que, como rei, teria muitas outras coisas com que se preocupar e muitos outros compromissos a cumprir. No entanto, provavelmente o rei teve uma participação direta na criação de algumas cantigas, pois também fora poeta. Resta saber, então, qual parte da elaboração do *Livro* pode ser atribuída como composição direta do próprio rei (METTMANN, 1986, p. 17).

Mettmann (1986, p. 18) atribui ao Rei D. Afonso X a autoria daquelas cantigas em que ele fala em primeira pessoa. São cantigas que tratam geralmente de desejos de vitória do rei em batalhas contra os mouros; tratam também da cura a enfermidades sofridas por ele; da sua proteção contra inimigos ingratos ou traidores; acontecimentos alegres ou dolorosos da sua vida; dificuldades políticas, mostrando seus êxitos ou até mesmo seus fracassos; e também fatos relacionados à sua intimidade. A título de ilustração, observemos os exemplos a seguir.

- (1.1) E al te rog' ainda que lle queyras rogar
que do diab' arteiro me queira el guardar,
que punna todavia pera om' enartar
per muitas de maneiras, por faze-lo peccar,
e que el me dé siso que me poss' amparar
dele e das sas obras, com que el faz abrar
mui mal a queno cree e pois s'en mal achar,
e que contra os mouros, que terra d'Ultramar
têen e en Espanna gran pat'a meu pesar,
me dé poder e força pera os en deitar.

(3ª estrofe da CSM nº 401, Mettmann, 1989, p. 304)

- (1.2) Ben vennas, Mayo, e con alegria;
poren roguemos a Santa Maria
que a seu Fillo rogue todavia
que el nos guarde d'err'e de folia.

Ben vennas, Mayo.

Ben vennas, Mayo, e con alegria.

Ben vennas, Mayo con toda saude,
por que roguemos a de gran vertude
que a Deus rogue que nos senpr'ajude
contra o dem'e dessi nos escude.

Ben vennas, Mayo, e con alegria.

(1ª e 2ª estrofes da CSM nº 406, Mettmann, 1989, p. 316)

- (1.3) Ca hũa door me fillou [y] atal
que eu ben cuidava que era mortal,
e braadava: "Santa Maria, val,
e por ta vertude' aqieste mal desfaz."
Muito faz grand' erro, e en torto jaz...

E os fisicos mandavan-me põer
panos caentes, mas nono quix fazer,
mas mandei o Livro dela aduzer;
e poseron-mio, e logo jov' en paz,
Muito faz grand' erro, e en torto jaz...

Que non braadei nen senti nulla ren
da door, mas senti-me logo mui ben;
e dei ende graças a ela poren,
ca tenno ben que de meu mal lle despraz.
Muito faz grand' erro, e en torto jaz...

(trecho da CSM nº 209, Mettmann, 1988, p. 260)

(1.4) E ar aja piadade
de como perdi meus dias
carreiras buscand' e vias
por dar aver e herdade
u verdade' e
lealdade
per ren nunca puid' achar,
mais maldad'e
falssidade,
com que me cuidan matar.
Muito deveria...

(última estrofe da CSM nº 300, Mettmann, 1989, p. 98)

Os exemplos 1.1 e 1.2 mostram duas cantigas em que o tema tratado é o desejo de vitória do rei em batalha contra os mouros. Já o exemplo 1.3 mostra um trecho da cantiga 209, em que aparece o tema da cura milagrosa de uma enfermidade grave sofrida pelo monarca. E, no exemplo 1.4, é desenvolvido o tema da preocupação do rei com a ingratidão, a traição e a falsidade.

Trata-se de cantigas emparelhadas devido à temática e expressões repetidas. Em síntese, pode-se dizer que a grande maioria dos temas das CSM se resume a socorro a enfermidades ou perigos, punição a delinquentes, culto à virtude da Virgem. Algumas fazem relatos concisos de fatos e outras narram lendas de ação complicada semelhantes às formas novelescas (METTMANN, 1986, p. 13).

Já Leão (2007, p. 27) nos mostra que os temas tratados nas cantigas de *miragres* constituem uma fonte muito valiosa de caráter histórico, uma vez que podemos encontrar nessas cantigas informações sobre doenças e calamidades da época; fatores relacionados a vícios, tais como o jogo e a prostituição; informações sobre os ofícios realizados e também as formas de lazer da época; as crenças e religiões; a vida cotidiana e o imaginário popular; enfim, valiosas informações sobre a cultura ibérica na Idade Média de maneira geral.

Para O'Callaghan (1998, p. 2-5), o fato de as CSM relatarem eventos ocorridos durante o reino de D. Afonso X e mostrarem a intervenção da Virgem Maria na vida do rei revelam coisas sobre a própria personalidade e espiritualidade do rei, apresentando, em muitas delas seus sentimentos em relação à deslealdade da sua nobreza, bem como suas doenças frequentes e seu medo do fogo do inferno e da danação eterna. Esses fatores fazem dessa obra um instrumento importantíssimo de conhecimento da própria biografia de D. Afonso X, bem como uma fonte inestimável para o estudo do seu reinado.

Essa variedade de temas abordados nas CSM provoca a aproximação do leitor/espectador/ouvinte com a obra, pois tal vastidão de exemplos de fatos relacionados à vida cotidiana facilmente toca a subjetividade do receptor, causando a sua identificação com o que lhe está sendo apresentado (CASTRO, 2006, p. 69).

Outro recurso utilizado para atribuir veracidade aos fatos narrados nas cantigas é a definição e identificação dos lugares onde os milagres ocorreram; essa estratégia passa a impressão de que houve uma testemunha ocular do fato relatado (CASTRO, 2006, p. 81-82).

Fidalgo (2002, p. 103) apresenta sete tipos de temas encontrados nas CSM:

- 1) *A Virxe acorre ós seus devotos en perigo, no cativerio, na enfermidade, contra xudeus e mouros.*
- 2) *Milagres que exaltan as virtudes cristiás (devoción, caridade, castidade, pobreza, oración, penitencia).*
- 3) *Milagres que reprenden vícios e pecados.*
- 4) *A Virge en defensa de santuários e igrexas marianas.*
- 5) *Personalización de animais, imaxes e obxectos.*
- 6) *Aparición da Virge em soños e visións.*
- 7) *Cantigas de carácter autobiográfico.*

A temática dos mouros aparece várias vezes nas CSM, mais especificamente, segundo Corti (1999, p. 314), em quarenta e duas ocasiões. Na maioria das vezes essas cantigas versam sobre os conflitos entre os cristãos e os mouros e, em umas poucas, eles são apenas citados. Além disso, pode-se notar que ora é atribuído a eles um valor moral negativo, como no exemplo 1.5, abaixo, ora eles são citados de maneira positiva, honrando a Virgem Maria, como podemos ver no exemplo 1.6, em que um mouro se converte ao ver os seios da imagem da Virgem se tornarem em carne e verteram leite.

- (1.5) Foron mui corrend', e tod' en derredor
lles poseron fogo, non vistes mayor;
e ardeu o **mouro falso traedor**,
mais ficou a dona como quen está
Quen na Virgen santa muito fiará...

(14ª estrofe da CSM 186, Mettmann, 1988, p. 209, grifo meu)

(1.6) Adur pod' esta razon
toda o mour' encimar,
quand' à omagen enton
viu duas tetas a par,
de viva carn' e d' al non,
que foron logo mãar
e deitar
leite come per canudos.
Porque ajan de seer...

Quand' esto viu, sen mentir,
começou muit' a chorar,
e un crerigo vïir
fez, que o foi batiçar;
e pois desto, sen falir,
os seus crischãos tornar
fez, e ar
outros bês connosçudos.
Porque ajan de seer...

(7ª e 8ª estrofes da CSM 46, Mettmann, 1986, p. 173)

Já Fidalgo (2002, p. 64-65) não acredita que todas as cantigas que aparecem escritas em primeira pessoa nas CSM tenham sido todas compostas pelo rei. A autora não descarta a possibilidade de que o rei tenha escrito algumas das cantigas, uma vez que também era trovador, no entanto, acredita que o número de cantigas que ele escreveu seja menor do que o que os outros estudiosos costumam lhe atribuir.

Para essa autora, a intervenção do rei na obra das CSM não deve ter ido muito além da supervisão, ordenação, seleção do material e correção dos resultados. Ela nos diz que o rei é autor no sentido de que foi ele quem indicou a intenção do livro, podendo, também, ter dirigido a confecção da obra, dado instruções aos poetas referentes à maneira como ele gostaria que o livro fosse escrito; poderia até mesmo ter ditado algumas passagens, corrigido a língua e o estilo.

Em relação às cantigas que falam de coisas ocorridas ao próprio rei, certamente este deve ter marcado o tom (no sentido semântico, e não musical) com que ele gostaria que essas cantigas fossem compostas, principalmente aquelas referentes a fatos relacionados ao seu reinado. Segundo a autora,

Pretender pasar de aí a intervención do rei nos seus escritos parece esaxerado, tendo en conta o volume da súa obra, a extensión desta, a existencia probada de colaboradores para outros proxectos, a actividade de reputados trobadores na súa corte, e o propio concepto de autor imperante ó longo da Idade Media. (FIDALGO, 2002, p. 64)

De acordo com Parkinson (1998a, p. 185), não foi D. Afonso X quem fez o cancionero mariano, mas quem ordenou a sua feitura. Para tal exercício, certamente fez-se necessária a constituição de uma equipe organizada com tradutores, para traduzir os vários relatos de milagres atribuídos à Virgem; poetas, para compor os versos com base nesses relatos; bem como músicos, para criar melodias para os versos compostos; desenhistas, pintores, para a ornamentação dos manuscritos com as iluminuras; e, por fim, copistas, para reproduzir os manuscritos.

Sendo assim, pode-se imaginar que existiu um *Scriptorium* de D. Afonso X, destinado à produção das CSM. O *Scriptorium*, segundo o que nos diz Montoya Martínez (1999, p. IX), significava tanto o lugar onde o copista medieval trabalhava, quando os próprios trabalhadores e o seu método de trabalho. Normalmente o *Scriptorium* era localizado nos mosteiros ou nos palácios, reunindo diversos tipos de trabalhadores, tais como copistas, escribas, chanceleres, tabeliães, entre outros.

Para Snow (1999, p. 159), a equipe que D. Afonso X tinha à sua disposição era composta por talentos representativos das diversas artes, vindos de muitos outros países, e sua intenção era renovar a herança histórica, jurídica, científica e literária dos séculos anteriores, tornando-a acessível e enriquecendo as terras do seu reino e também do mundo europeu do século XIII.

Segundo o autor, o rei seria um chefe de equipe que, junto com os especialistas, organiza a coleta de materiais de trabalho, bem como grupos de tradutores, copistas, miniaturistas, músicos, artesãos, entre outros. Caberia também ao rei ler os manuscritos, avaliando seus desenhos, corrigindo ou acrescentando algo, para depois aprová-los. Podemos ver essa atividade por meio da figura 1.7 abaixo.



Figura 1.7 Iluminura que encabeça o Prólogo B nas CSM (LEÃO, 2007, p. 13)

Nesta figura vemos Afonso no ato de ensaiar uma das cantigas; ele aparece no centro da miniatura, flanqueado por umas pessoas que escrevem o que o rei lhes dita e por outros, com instrumentos, que ensaiam as toadas para poder cantá-la.

Outros estudiosos atribuem certo caráter teológico à autoria das CSM, comparando a elaboração do livro em homenagem à Virgem Maria com a elaboração da Bíblia. Da mesma forma que não foi Deus quem escreveu pessoalmente a Bíblia, mas quem ordenou autores secundários a escreverem o que ele queria que ali constasse, não foi Afonso X quem teria escrito cada uma das CSM, tendo sido, no entanto, o grande idealizador desse projeto que serve de referência até hoje para estudos a respeito da sua época. De acordo com Montoya Martínez (1999, p. 35): *“Esta concepción, que él pone de manifesto en repetidas ocasiones, hay que aplicarla aqui. Y sean muchos o pocos los cantares que él compusiera, no le puede negar la autoria principal, desde este punto de vista teológico”*.

É interessante notar que a “assinatura” do rei está presente na obra das CSM, apresentando-se das mais diversas formas. Aparece nos prólogos e também nas várias imagens do rei D. Afonso X; no número de vezes em que o pronome “eu” foi empregado, além da representação dos símbolos do seu reino, o leão e o castelo, nas ilustrações marginais que enquadram as iluminuras (CASTRO, 2006, p. 186)

Em síntese, podemos afirmar que o Rei Afonso X é o autor principal das CSM, no sentido de que, além de atuar como trovador mesmo, foi o idealizador e financiador do projeto de construção de um livro de cantigas em homenagem à Virgem Maria. No entanto, uma empresa de tamanha magnitude só seria possível com a colaboração de artistas e trabalhadores de diversos ramos, os quais são considerados como os autores secundários da

obra. De acordo com Montoya Martínez (1999, p. 281), esses autores secundários eram pagos ou recebiam algum tipo de recompensa, tais como doações de casas e terras, conforme o que pode ser comprovado em muitos testemunhos de documentos relacionados a Afonso X, nos quais aparecem nomes de vários sábios, gramáticos, jurisconsultos, poetas e músicos.

1.3.2 As fontes dos milagres marianos e a estrutura dos poemas

Outra questão a ser discutida aqui é a das fontes de onde foram retirados os milagres narrados pelas CSM. Fidalgo (2002, p. 27) diz que as primeiras coleções de narrativas de milagres atribuídos à Maria foram compiladas na Inglaterra, no século XI, e na França, no século XII, devido ao grande crescimento do culto à Virgem a partir da introdução da festa da Imaculada Conceição.

A diversidade dos temas tratados nas cantigas nos leva a acreditar que as fontes, sejam elas diretas ou indiretas, de que Afonso X dispunha para a composição das mesmas, eram muitas e muito variadas. Ainda assim, podemos distinguir três grupos temáticos.

O primeiro grupo é constituído de cantigas compostas com base em milagres atribuídos à Virgem Maria que são conhecidos e divulgados por todo o Ocidente cristão, sendo que essas lendas são transmitidas em coleções latinas como o *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais e o *Liber Mariae* do frei Gil de Zamora (METTMANN 1986, p. 11).

No segundo grupo, temos cantigas baseadas em lendas relacionadas a santuários da Península, como o de Montserrat, Terena, Santa Maria do Porto, Santa Maria de Salas e Santa Maria de Vila Sirga, conforme podemos ver nos exemplos 1.7 e 1.8 a seguir.

- (1.7) E ar dizer-ll' outro nome, de que an gran desconorto
os mouros, porque lle chaman Santa Maria del Porto,
de que vem a nos gran dano e a vos fazen y torto.
e atal feito com' este deve ser escarmentado."
Sabor á Santa Maria, de que Deus por nos foi nado...

(9ª estrofe da CSM nº 328, Mettmann, 1989, p. 161)

- (1.8) Ca eu tal erro fezesse escontra a Gloriosa,
yndo pera a ssa casa. Non te tées por astrosa
de tal cousa demandares?" Ela foi en vergonnosa,
e ata en Vila-Sirga non llo ar ouv' enmentado.
O que a Santa Maria serviço fezer de grado...

(9ª estrofe da CSM nº 355, Mettmann, 1989, p. 221)

No exemplo 1.7, temos uma menção ao santuário de Santa Maria do Porto, na CSM 328 e, no exemplo 1.8, é citado o santuário de Santa Maria de Vila Sirga, na CSM 355.

No terceiro grupo, situam-se aquelas cantigas, já mencionadas anteriormente, em que são feitos relatos de acontecimentos milagrosos sucedidos ao próprio Rei ou a pessoas da sua família, ou do seu séquito (cf. exemplos de 1.1 a 1.3).

Para Leão (2007, p. 40), muitas das histórias ou lendas de milagres atribuídos à Virgem Maria devem ter vindo da tradição oral, recolhidas por eruditos em coleções copiadas e traduzidas de um país para outro.

Já Fidalgo (2002, p. 37) levanta a hipótese de que alguns dos livros consultados, pelo rei ou pelos seus colaboradores, como fontes inspiradoras para a escrita das cantigas, poderiam não se referir necessariamente ao culto mariano, mas teriam vindo de campos diversos como a cultura clássica pagã ou as culturas orientais. Além disso, a autora ainda atribui parte dessa inspiração aos conhecimentos pessoais dos próprios colaboradores de D. Afonso X ou às histórias contadas ou vividas por guerreiros nas campanhas militares no Oriente. Portanto, estabelecer as fontes diretas das CSM não é tarefa muito fácil.

Além disso, fazem parte das CSM, no que diz respeito à temática, poemas parafraseados encontrados em outras obras. De acordo com Leão (2007, p. 22), há, no livro, vinte e cinco poemas dos *Milagros de Nuestra Señora*, originalmente escritos em castelhano arcaico, de Gonzalo de Berceo; sessenta poemas dos *Miracles de Nostre Dame*, ou *Les miracles de la Sainte Vierge*, escritos em francês antigo, de Gautier de Coincy; e trinta e oito poemas, escritos em anglo-normando, pelo clérigo Adgar e publicados sob o título *Marienlegenden*. Trata-se, então, de uma intertextualidade temática, porém com uma realização técnica diferente e original em todos os casos.

Em relação à estruturação dos poemas, podemos dizer que, nas cantigas de *loores*, o Rei e os seus colaboradores não seguiram modelos concretos; e os temas, epítetos, imagens e comparações destas cantigas possuem antecedentes paralelos na literatura referente à Virgem Maria já produzida anteriormente (METTMANN, 1986, p. 14). São 61 cantigas, pouco mais de dez por cento do total, que celebram, por meio de versos de grande beleza e emoção, Maria como auxiliadora, mediadora e procuradora. Essas cantigas são colocadas nas dezenas, ou seja, a primeira é a de número 10, a segunda é a de número 20, e assim por diante. Vejamos nos exemplos 1.9 e 1.10, abaixo, amostras de trechos de cantigas de *loor*.

(1.9) [O]utrossi loar devemos
a por que somos onrrados
de Deus e ar perdoados
dos pecados que fazemos;
ca tẽemos
ca devemos
por aquesto lazerar,
mas creemos
e sabemos
uqe no pod'ela guardar.
*Muito deveria
ome sempr' a loar
a Santa Maria
e seu ben rezõar*

(2ª estrofe da CSM nº 300, Mettmann, 1989, p. 97)

(1.10) Tu es alva dos alvares,
que faze-los peccadores
que vejan os seus errores
e connoscan as folia,
que desvia
d'aver om'o que devia,
que perdeu por sa loucura
Eva, que tu, Virgen pura,
cobraste porque es alva.
Virgen Madre groriosa...

(2ª estrofe da CSM nº 340, Mettmann, 1989, p. 187)

Há também temas como súplicas, rogos, incitações para se louvar Maria, explicações do porquê de se amar Maria, a oposição do amor mundano ao amor de Maria e muitos outros temas de elevação da Virgem.

Como os trovadores não seguiram um determinado molde para a elaboração das cantigas de *loores*, estas apresentam uma grande diversificação métrica e se apropriam das temáticas tradicionais com destacada originalidade, fazendo com que cada uma constitua uma pequena obra-prima poética (Leão, 2007, p. 135).

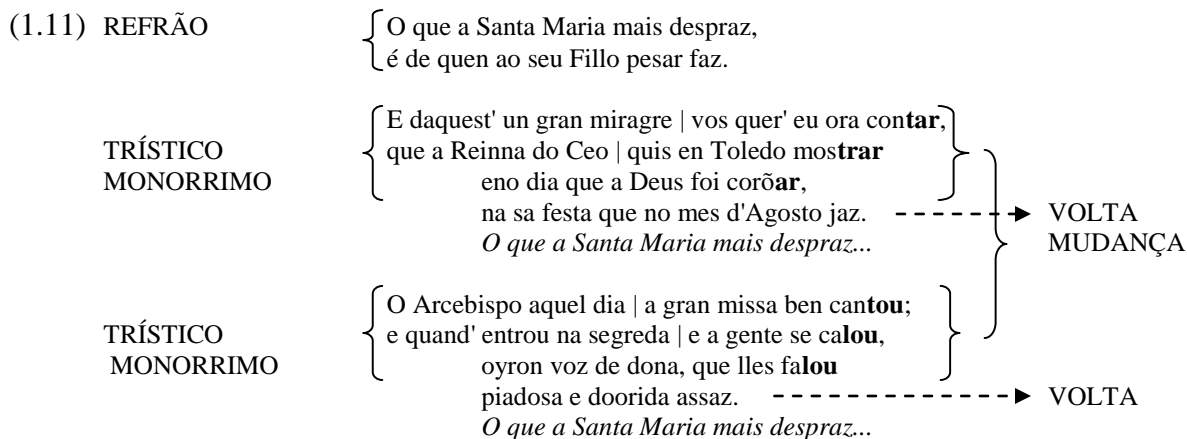
Já em relação às cantigas de *mirages*, nota-se a predominância da forma *virelai*, constituída de um refrão que precede a estrofe inicial e contém a lição que deve ser aprendida com o relato daquela cantiga, isto é, contém a ideia principal, a qual nos é colocada inicialmente na forma de um provérbio ou uma sentença, que será glosada na primeira estrofe e, ao final de cada estrofe, o refrão é repetido. Geralmente, as três primeiras estrofes são

introdutórias, indicando o local e a época referente ao milagre relatado, ou nomeando as pessoas envolvidas e indicando a fonte da história narrada (METTMANN, 1986, p.13).

No entanto, Leão (2007, p. 38) nos diz que o modelo versificatório seguido, na maioria das cantigas, é o *zéjel*, composição de origem moçárabe, que surgiu, alguns séculos antes, em Córdoba; a estrutura do *zéjel*, na sua forma mais simples, segundo a autora, coincide com a do *virelai* (LEÃO, 2007, p. 136). Em relação a tal estrutura, a autora nos diz que

Na sua forma básica, o *zéjel* se constitui de um refrão com dois versos rimados, seguido de estrofes de quatro versos, compostas cada uma de um trístico monorrimo com rimas diferentes de estrofe para estrofe (a “mudança”), mais um quarto verso que rima com o refrão (a “volta”). (LEÃO, 2007, p. 38-39)

No exemplo 1.11, abaixo, temos um exemplo de cantiga que apresenta a forma do *zéjel* explicitada pela autora.



(1ª e 2ª estrofe da CSM nº 12, Mettmann, 1986, p. 89)

Estas cantigas somam um total de 356, possuindo, conforme vimos anteriormente, um valor artístico desigual, com traços estilísticos muito divergentes, devido, provavelmente, às diversas mãos que as compuseram.

El valor artístico de las cantigas narrativas es muy desigual, lo que, en parte, se puede explicar por la pluralidad de autores. Al lado de composiciones donde el encanto de las leyendas es reforzado por una narración hábil y vivaz e la soltura de los diálogos (véase por ejemplo la ctg. 64), hay otras que, como queda dicho, son productos de serie u obra de um poeta de poco talento. (METTMANN, 1986, p. 14)

Todas as cantigas possuem uma estrutura de composição muito rígida. Isso quer dizer que a quantidade de sílabas poéticas por verso, o tipo de verso e o esquema de rimas estipulado para a primeira estrofe de uma determinada cantiga é seguido em todas as demais estrofes dessa cantiga.

Trata-se, portanto, de uma versificação muito sofisticada, devido à combinação dos metros, a estruturação das estrofes e a disposição das rimas, o que afasta as CSM da simplicidade estrutural das cantigas dos cancioneiros profanos de uma maneira geral. Essas cantigas também apresentam um vocabulário muito rico, uma vez que as suas temáticas não se restringem à tópica amorosa das cantigas de amigo e de amor, tratando de diversos temas representativos da vida na Península Ibérica da Idade Média.

1.3.3 As CSM e a arte gótica

Castro (2006), em sua tese de doutoramento, estabelece um paralelo entre as CSM e os princípios da arte gótica, comprovando, por meio da análise do texto e dos diversos fatores que envolveram a composição do livro das cantigas (a autoria, o tom fantástico das histórias, a preocupação da interação com o leitor/ouvinte, a ornamentação das iluminuras, entre outros) que as CSM são uma obra de caráter gótico, pois apresentam diversos pontos em comum com esse estilo, mais conhecido na arquitetura e nas artes plásticas. Segundo o autor,

todas as idéias [...] associadas à escolástica podem ter correspondência nas CSM, o que lhes atribuiria imediatamente o caráter de obra de arte gótica: o cuidado inegável e dedicado à métrica dos versos e às rimas que não se repetem de uma estrofe para outra; a argumentação de testemunhos (orais, escritos ou de corpo presente), garantindo a veracidade dos milagres relatados, unindo fé e razão; a compartimentação lógica e explanatória das iluminuras e das ementas de cada cantiga cuidando da clareza dos fatos; as divisões e subdivisões das cantigas, primeiramente em dez grupos de dez, concluindo cada nove milagres com um louvor e subdividindo cada cinco com uma narrativa mais extensa. A esses traços estilísticos, acrescenta-se a contemporaneidade do inquieto século XIII. (CASTRO, 2006, p. 40, 41)

O autor ainda nos aponta algumas semelhanças entre o processo de criação das CSM e o processo de construção e as características de uma catedral gótica.

As catedrais góticas representavam, nas imagens esculpidas nas suas paredes ou iluminadas nos seus vitrais, uma grande diversidade populacional e suas crenças fantásticas, assim como as CSM também apresentam, no seu texto, uma enorme variedade de povos,

etnias, religiões, classes sociais, e também narram acontecimentos fantásticos nos quais há a interferência da Virgem Maria (CASTRO, 2006, p. 43-44).

Como vimos anteriormente, de acordo com o que nos dizem os vários estudiosos citados neste trabalho, D. Afonso X exerceu, além do papel de trovador propriamente dito, um papel de coordenador e supervisor do projeto de construção do livro das CSM. Sendo assim, pode-se dizer que o rei atuou como uma espécie de mestre de obras da construção do monumento literário que refletiria a grandiosidade da sua fé e do seu reinado; isso também ocorria na construção das catedrais que envolvia, além da presença de um coordenador/supervisor, o trabalho de vários artífices, para construir uma obra cuja grandiosidade inspirasse a fé e a aproximação com Deus e enchesse de orgulho e admiração as comunidades que as ergueram (CASTRO, 2006, p. 44).

Outro ponto ressaltado por esse autor, que aproxima as CSM das obras de arte de estilo gótico, são as gravuras que acompanham o texto nos códices das cantigas. De acordo com o autor, nelas aparecem construções que apresentam arcos ogivais (características das catedrais góticas) bem como casas com traços típicos do estilo gótico (CASTRO, 2006, p. 53).

Também vale ressaltar que, por meio das CSM, D. Afonso X tinha a intenção de passar uma imagem sua para o receptor. Desse modo, o rei constrói um modelo de trovador, consciente de que é pecador, e é por meio desse modelo que ele quer ser reconhecido pelas pessoas. Portanto, o Afonso trovador é uma personagem criada que proporciona ao rei uma visão distanciada de si mesmo e uma aproximação com as pessoas comuns (CASTRO, 2006, p. 190-193).

Para Snow (1999, p. 163), a imagem do rei que aparece aí é a de um Afonso idealizado, baseado no seu desejo de ser reconhecido como um servo leal, devoto, religioso, imagem essa que não se encontra em nenhuma outra obra que tenha sido produzida sob o mecenato desse rei.

1.3.4 Os manuscritos remanescentes

As CSM sobreviveram em quatro códices remanescentes: o Códice de Toledo (To); o Códice Rico de El Escorial (T); o Códice de Florença (F) e o Códice dos músicos de El

Escorial.⁵ Abaixo, apontamos as cotas e as siglas utilizadas para referência a esses manuscritos (cf. PARKINSON, 1998b, p. 86-nota 3).

E: El Escorial, Real Monasterio de san Lorenzo, MS B.I.2 (*códice dos músicos*);

T: El Escorial, Real Monasterio de san Lorenzo, MS T.I.1 (*códice rico* ou *códice das histórias*);

F: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, 20 (*códice de Florença*);

To: Madrid, Biblioteca Nacional, MS 10.069.

De acordo com Schaffer (1999, p. 140), a análise do conjunto das CSM, no que diz respeito à descrição dos seus manuscritos e à datação dos mesmos, torna-se difícil devido a alguns fatores. Segundo a autora, faltam descrições completas dos códices, inclusive descrições paleográficas dos textos e também da notação musical; além disso, nenhum dos manuscritos conserva a inscrição presente nos fólios iniciais (chamada colofão) onde, normalmente, se colocava a datação da obra; também não é possível saber, com certeza, de que maneira e quando o manuscrito To chegou à Biblioteca da Catedral de Toledo, qual dos manuscritos escorialenses pertenceu à Biblioteca de Isabel e como o manuscrito F foi parar nas mãos de Juan Lucas Cortés e, depois, na Biblioteca Palatina.

Apesar disso, apresentaremos, a seguir, a título de ilustração, uma breve descrição de cada um dos manuscritos das CSM.

O Códice de Toledo (To) contém cem cantigas, entre cantigas de *miragres* e cantigas de *loores*; além de um Prólogo, no início, que indica as intenções e a finalidade do *Livro*, e uma *Pitiçon* final, com um rogo que D. Afonso X faz à Virgem; há, também, cinco cantigas das *Festas de Ano da Virgem Maria* e cinco cantigas das *Festas de Nosso Senhor*. De acordo com o que se pode depreender de algumas rubricas explicativas, encontradas em algumas folhas de To, foram acrescentadas à coleção mais dezesseis cantigas de *miragres*, a mando do rei, após a transcrição das 100 cantigas. Portanto, são 128 cantigas contidas no Códice de Toledo (FERREIRA, 1994, p. 59). Esse códice primeiramente estava na Biblioteca da Catedral de Toledo e foi levado para a Biblioteca Nacional de Madri em 1869 (O'CALLAGHAN, 1998, p. 8).

⁵ As CSM estão distribuídas nesses códices de acordo com um projeto de composição que será explicitado na subseção 1.3.5. No entanto, deve-se ressaltar que o número total de cantigas não é obtido pela somatória do número de cantigas de cada códice, uma vez que há a repetição de algumas cantigas em um, dois ou até três códices, devido ao seu plano de composição.

Quanto à sua estrutura física, podemos dizer que a sua encadernação é de pele vermelha com fechos de metal. Ele contém 160 folhas de pergaminho avitelado, nas dimensões de 315 milímetros de altura por 217 de largura. Quanto à parte textual, o espaço escrito mede 225 milímetros de altura por 151 de largura, dividido em duas colunas de 27 linhas cada, escrito em letra gótica francesa do século XIII. A escrita da coluna alterna entre tinta vermelha e preta a cada quatro versos. As letras iniciais de cada verso são vermelhas, para versos de tinta preta, e azuis para versos de tinta vermelha. Já a primeira letra da cantiga é colorida de vermelho e azul (METTMANN, 1986, p. 25).

Esse códice é uma cópia da coleção original, provavelmente feita em princípios do século XIV, sendo o mais novo dos quatro manuscritos conservados (FIDALGO, 2002, p. 53). Já de acordo com O'Callaghan (1998, p. 9), esta cópia deve ter sido produzida entre 1270 e 1280, sendo que o original teria sido feito entre 1264 e 1276.

Em relação ao Códice T, podemos dizer que possui um total de 193 cantigas. É conhecido com *códice rico*, devido ao cuidado com que foi feito e à riqueza do seu material. Segundo Massini-Cagliari (2005, p. 71), “é conhecido como *códice rico*, dada a riqueza do material com que foi feito, o cuidado e o capricho de suas notações musicais e das letras das cantigas e a riqueza e beleza das suas miniaturas”.

Snow (1999, p. 161) compara esse códice a um “edifício” literário desenhado e construído por um “arquiteto-poeta” e nos diz que o esmero com que foi feito dá a entender que este constituiria a oferenda de D. Afonso X para a Virgem Maria.

Esse códice foi trazido de Sevilha para o Escorial sob as ordens de Felipe II no século XVI (O'CALLAGHAN, 1998 p. 9). Ele é composto de 256 folhas de pergaminho avitelado, com as dimensões de 485 milímetros de altura por 326 milímetros de largura. O texto é escrito em letra francesa do século XIII e está dividido em duas colunas de 44 linhas cada. A sua encadernação é feita de tábua forrada com couro, possuindo uma única folha de guarda. As letras capitais e iniciais são adornadas e alternam em vermelho e azul. Há alguns comentários explicativos de cada cantiga, alguns quase apagados por causa do manuseio, que chegam somente até a cantiga XXV. Esse manuscrito possui 1257 miniaturas do tamanho de 334 milímetros de altura por 230 de largura, para as miniaturas de página inteira; e a dimensão de 109 milímetros por 100 para as miniaturas de compartimento; há também, algumas figuras de pé de página que possuem 65 milímetros de altura (METTMANN, 1986, p. 29).

Tratando, agora, do Códice de Florença (F), podemos dizer que ele possui 104 cantigas, divididas entre cantigas de louvores (cantigas de *loores*) e de milagres (cantigas de *miragres*) de Nossa Senhora e encontra-se na Biblioteca Nacional de Florença. A sua encadernação é feita com tábua de madeira coberta de pele com frisos dourados. É composto de 131 folhas de pergaminho nas dimensões de 456 milímetros de altura por 320 de largura. De acordo com Mettmann (1986), essas dimensões deveriam ser maiores, pois as folhas foram cortadas na parte inferior. O autor chega à conclusão, por meio da paginação que restou, de que deveriam ser pelo menos 166 folhas.

As cantigas estão dispostas, nesse códice, geralmente em duas colunas; mas há casos em que aparecem em três colunas ou até mesmo em uma só. A sua escrita é em letra gótica francesa do fim do século XIII, começando sempre abaixo das pautas musicais, cujas notas não foram escritas nesse pergaminho, havendo apenas o pentagrama. A letra inicial maiúscula é muito decorada em diversas cores e desenhos como ocorre com os manuscritos italianos e franceses da época. O título e o refrão são escritos com tinta vermelha e as estrofes com tinta preta. As iniciais dos versos também alternam, como nos outros manuscritos, em azul e vermelho.

Esse códice também possui miniaturas decorativas e explicativas de cada cantiga. No entanto, algumas páginas, nas quais deveriam aparecer essas miniaturas, não estão acabadas, sendo que algumas delas apresentam apenas a parte dos quadrinhos terminada; em outras páginas, apenas o friso foi pintado e os quadrinhos foram traçados; também há casos em que as miniaturas foram apenas desenhadas, porém não foram pintadas (METTMANN, 1986, p. 32-33).

Dois fatores levam os estudiosos a identificarem este códice como sendo, junto com o códice T, parte constitutiva de dois volumes de uma tentativa de edição luxuosa das cantigas. São eles o fato de esse códice também apresentar uma luxuosa decoração e os espaços em branco em que deveriam aparecer ilustrações ou partituras musicais, além do fato de que, dentre os poemas que o constituem, apenas quatro aparecem em To e nenhum aparece em T. Supõe-se que este volume tenha sido copiado depois 1280, talvez depois da morte do rei em 1284 (O'CALLAGHAN, 1998, p, 10).

Por fim, relacionando-nos ao Códice dos Músicos (E), podemos dizer que também foi transferido de Sevilha por Felipe II, tendo sido copiado provavelmente depois de 1282 (O'CALLAGHAN, 1998, p, 10). Ele contém 420 cantigas distribuídas em 361 folhas de pergaminho avitelado. Esse manuscrito possui 6 folhas de guarda de 402 milímetros de altura

por 274 de largura. O texto é escrito em letra francesa do século XIII em duas colunas de 92 milímetros de largura com 40 linhas cada. O tamanho da caixa do texto varia entre 303 ou 309 milímetros de altura por 198 de largura. As iniciais maiúsculas são em azul com enfeites em vermelho, medindo, em média, 126 milímetros de altura por 58 de largura. Também há a alternância das iniciais dos versos em azul e vermelho e a maiúscula inicial da primeira cantiga possui pontos de ouro. A sua encadernação é de papelão forrado com pele escura. Uma miniatura da largura da coluna, ou seja, 92 milímetros, e com 80 milímetros de altura aparece a cada dez cantigas; nela, há ilustrações de músicos tocando violas de arco, tuba, tímpanos ou outros instrumentos (METTMANN, 1986, p. 27).

Schaffer (1999, p. 143) aponta que cada um dos códices marianos apresenta intervenções posteriores de diversa ordem. O manuscrito de Toledo, além de apresentar várias notas, emendas e adições marginais, escritas em castelhano e em português, também apresenta, em algumas letras iniciais, a ampliação dos seus traços; já no manuscrito E, nota-se a presença de traços e notas que não condizem com a sua época de produção; o manuscrito F apresenta um rótulo em castelhano, e tentativas de pintura de miniaturas em quadros em branco; e, por fim, códice T apresenta, dentre os quatro, o maior número de comentários posteriores à sua produção, tratando-se de prosificações em castelhano no pé da página das primeiras composições, além de uma versão de uma festa de Cristo e uma série de legendas em castelhano, cuja letra é de época posterior.

Em síntese, e de maneira geral, os manuscritos apresentam: página dividida em duas colunas; letra gótica redonda em preto ou vermelho para o texto em geral, destacando-se as letras iniciais de cada verso com uma tinta diferente da tinta do restante do texto; as letras maiúsculas alternam entre vermelho e azul, sendo que a primeira letra da cantiga é bastante decorada; os títulos e epígrafes também são em tinta vermelha.

Esse tipo de estrutura, segundo Schaffer (1999, p. 135), indica uma organização sistemática e hierárquica da informação na obra das CSM. E, além disso, o capricho com que foram confeccionados os manuscritos, o material utilizado, a sua dimensão, a riqueza das suas ilustrações mostram um “*desexo de perduración no tempo e de gozo visual tan intenso como o que se poderia acadar por canal auditivo*” (FIDALGO, 2002, p. 89).

1.3.5 O plano de produção do *Livro*

Para Mettmann (1986, p. 24), a elaboração do livro de cantigas em homenagem à Virgem Maria se deu em três fases. Em primeiro lugar, uma coleção de cem cantigas teria sido feita provavelmente no período de 1270-1274; depois disso, no período de 1274-1277, procurou-se duplicar o número de cantigas, na elaboração de um códice ilustrado (T); e, por fim, numa terceira fase, provavelmente no período de 1277-1282, duplicou-se novamente o número chegando a mais ou menos quatrocentas cantigas. Segundo Mettmann (1986), então, os códices marianos de Afonso X foram produzidos num período de mais ou menos trinta e dois anos. Já para Schaffer (1999, p. 140), a produção dos manuscritos das CSM envolve um período de provavelmente vinte e cinco anos.

Castro (2006, p. 51) atribui as várias ampliações por que passou a obra das CSM ao encantamento do próprio Afonso X por sua obra poética, que o influenciou de tal modo que, depois de cumprido o plano inicial da composição de cem cantigas, o rei não se deu por satisfeito e se aventurou nas duplicações seguintes desse projeto.

A estruturação do Códice de Toledo é feita da seguinte maneira: a cada 9 cantigas de *miragres*, a décima é de *loor*; há, portanto, 89 cantigas de *miragres* nesse códice. Além disso, a cantiga de número 1 trata das Sete Alegrias da Virgem e a cantiga de número 50 é sobre as Sete Dores da Virgem (METTMANN, 1986, p. 22).

Segundo Mettmann (1986, p. 10) é provável que os autores das cantigas as escrevessem em folhas soltas chamadas *rótulos* [r] que, posteriormente, eram corrigidas, ordenadas e copiadas.

Esse fato de as cantigas serem inicialmente escritas em folhas soltas está relacionado, de acordo com Fidalgo (2002, p. 87), ao fato de as cantigas serem escritas para serem cantadas. Além disso, o intuito era entreter um público, a princípio restrito, capaz de apreciar a música e a poesia. Sendo assim, a autora levanta a possibilidade de algumas cantigas terem circulado – antes de serem acabados os códices tal como se apresentam hoje – de maneira separada ou em pequenos grupos, sendo cantadas pelos jograis.

Além disso, essa estrutura da coletânea de cantigas, feita de modo que as décimas cantigas sejam de um tipo diferente, estabelece uma simbologia relacionada com a estruturação do Rosário, em que uma oração diferente, que é o Pai Nosso, é feita para cada dez rezas de Ave Maria. Segundo Fidalgo (2002, p. 70, nota 98), o “*rosario é o obxecto particular da devoción mariana, de aí o desexo de utilizar o cancionero como metáfora do*

rosario”. Tal estrutura foi provavelmente inspirada na obra *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, que possui uma estrutura semelhante (METTMANN, 1986a, p. 10).

A intenção de duplicar o número de cantigas da primeira coleção (To) e também confeccionar um códice ilustrado deu origem ao Códice Rico (T). Na confecção desse códice, além de a sua estrutura estabelecer um diálogo simbólico com o Rosário, passou-se a dar destaque também para cada cantiga que aparece com final 5 (ou seja, as de número 5, 15, 25, e assim por diante), atribuindo-se a estas um número maior de ilustrações miniaturizadas e também um tamanho maior. Trata-se, então, de uma reordenação do material que constituía a primeira coleção, além da composição de novas cantigas (METTMANN, 1986, p. 22).

Segundo O’Callaghan (1998, p. 9), o texto do prólogo e da petição foram corrigidos nesse códice, eliminando qualquer referência a um número específico de poemas, o que indicaria que este não seria ainda a obra que fecharia o projeto de D. Afonso X. Além disso, há nesse códice aproximadamente duzentas miniaturas de página inteira, o que justifica a sua beleza e o seu nome de *códice rico*. O autor ainda nos diz que ele deve ter sido escrito depois de 1271, talvez no começo da década de 1280.

Pode-se perceber que os números 5, 10 e 50 têm um grande valor simbólico em relação à devoção à Maria no conjunto das CSM. O número 5, além de representar o número de Pai Nossos que são rezados no terço do rosário, indica o número de letras do nome Maria. Já o número 10 indica o número de Ave Marias que são rezadas para cada Pai Nosso e o número 50, produto dos outros dois números, indica o número total de Ave Marias que são rezadas no terço do rosário.

Além da adição de novas cantigas, que não aparecem em To, para dobrar o número, outras diferenças podem ser observadas nessa primeira reorganização do trabalho de composição das CSM. A ordem de algumas cantigas não foi mantida na transferência de To para T; além disso, há cantigas que não foram transferidas de To para T, mas que aparecem nas ampliações posteriores, o manuscrito F e o manuscrito E, ou não aparecem mais em nenhuma das outras coleções (PARKINSON 1988, p. 91).

Os especialistas no assunto afirmam que o Códice de Florença (F) e o Códice Rico (T) foram elaborados ao mesmo tempo. Para Mettmann (1986, p. 22), o códice F seria um complemento inacabado do códice T.

Parkinson (2000, p. 245-246) aponta características sobre o *layout* comuns a esses dois códices, as quais levam à conclusão de que eles sejam códices irmãos. Dentre essas características, pode-se apontar o fato de que cada cantiga é seguida de uma página inteira de

miniaturas. Além disso, as cantigas denominadas “quintas” (de números 5, 15, 25, e assim por diante), de tamanho maior, possuem duas páginas de miniaturas cada. Outro fator é que nunca há mais de uma cantiga anotada em cada página; além disso, a rubrica, o texto, a música e as miniaturas de uma mesma cantiga se restringem a um conjunto determinado de páginas. As pautas musicais nos dois códices ocupam, normalmente, 3 linhas e o texto tem normalmente 44 linhas e, embora as dimensões dos dois códices sejam um pouco diferente, o espaço útil é o mesmo, isto é, o espaço disponível é utilizado o mais completamente possível.

Com a intenção de se dobrar novamente o número de cantigas da coleção mariana, chegando a 400, surgiu o Códice dos Músicos (E), com uma apresentação bem mais modesta do que T e F, seguindo a ordem numérica de T.

De acordo com Mettmann (1986, p. 22), há, nesse códice, algumas cantigas repetidas, mais especificamente sete cantigas de *miragres* (as cantigas de número 373, 387, 388, 394-397). Segundo o autor, as pessoas que trabalhavam no projeto de composição das coleções necessitavam de 359 cantigas de *miragres* para fazer essa segunda dobra no número de cantigas, mas, ao final da confecção de E, provavelmente ainda faltavam algumas; sendo assim, a solução encontrada por essas pessoas para solucionar esse problema foi a repetição de algumas cantigas.

Ao contrário de T e F, em que as cantigas que apareciam em posições com final 5 eram realçadas (as “quintas”, de acordo com PARKINSON, 2000, p. 259), o realce, em E, é dado às cantigas de *loores*, por meio da presença de uma miniatura encabeçando cada uma dessas cantigas.

A elaboração dos manuscritos ocorreu em três fases, portanto. Primeiramente, a elaboração de cem cantigas; depois, houve uma duplicação do número de cantigas e consequente reorganização; e, por fim, uma nova duplicação, com a intenção de se chegar a quatrocentas cantigas. Podemos, então, resumir o conteúdo total desse projeto de elaboração de uma coleção de cantigas em homenagem à Virgem Maria com as palavras de Mettmann (1986, p. 24):

Descontando las nueve cantigas que en el manuscrito E se presentan repetidas, la colección se compone de la manera siguiente: Poema introductorio (A), Prólogo (B), 356 milagros (352 en E, tres adicionales en To [404, 406, 407] y uno en F [408]), 41 cantigas de loor, que corresponden a los números 1, 10, 20, 30, etc., hasta 400; diez cantigas que contienen peticiones a la Virgen, alabanzas y expresiones de gratitud (401, 402, 403, 406, 409, 414, 418, 420-422); cinco Festas de Santa Maria (411, 413, 417, 419), con un prólogo (410); cinco Festas de Jesu-Cristo. Esto da un total de 420 composiciones.

1.3.6 A interrelação entre os manuscritos

Sabemos que foram feitas cópias posteriores dos códices originais, e que as fontes de coleta de cantigas, nas diversas ampliações que foram feitas, são diversas, o que dificulta o estudo da relação dessas cópias com os seus originais e dos manuscritos entre si (SCHAFFER, 1999, p. 135).

Além disso, a datação exata dos manuscritos remanescentes, bem como dos seus originais, é uma questão muito complexa de se resolver por diversos motivos. De acordo com Schaffer (1999, p. 136), a datação de um manuscrito medieval era feita, normalmente, através de uma inscrição, nos fólios iniciais ou finais, na qual aparecia o nome do autor, o lugar em que a obra foi publicada e a data de sua publicação; tal inscrição recebe o nome de colofão.

A dificuldade para a determinação da data exata de produção/publicação reside no fato de que muitos manuscritos medievais se apresentam sem os fólios iniciais ou finais, perdidos talvez por descuido, desgaste, ou danos causados por reencadernações. Ainda assim, há também os casos em que os fólios estão presentes, porém não apresentam o colofão ou, quando apresentam, não é possível saber se as datas que aí aparecem se referem à produção da cópia ou à elaboração do manuscrito original. Sendo assim, podemos concluir que, para o cálculo da data exata de produção de um manuscrito, faz-se necessário levar em consideração evidências internas e externas do mesmo.

Dessa forma, a interrelação entre os manuscritos é algo que tem gerado muita polêmica entre alguns estudiosos. Mettmann (1986) e Ferreira (1994) propuseram diferentes *stemmas*⁶ para explicar a interrelação entre os códices.

⁶ “ ‘stemma codicum’ ou estema = representação gráfica das relações existentes entre os vários testemunhos da tradição manuscrita. Trata-se das relações de parentesco, como numa verdadeira árvore genealógica, que representa a filiação de uma família.” (SPAGGIARI, 2004, p. 33)

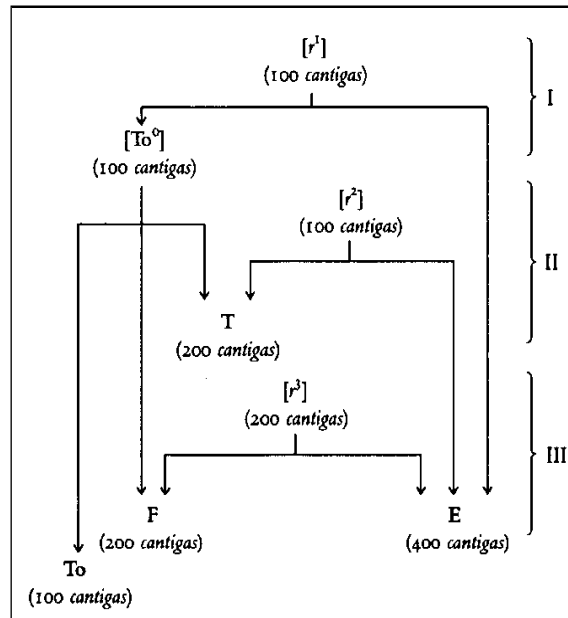


Figura 1.8 Stemma de Mettmann (1986, p. 23)

Pode-se notar, a partir do *stemma* apresentado na figura 1.8 que, para Mettmann (1986, p. 22), as cantigas eram, primeiramente, escritas em folhas soltas, chamadas de *rótulos* ([r1], [r2] e [r3], no *stemma* mostrado na figura acima). A coleção [To0], que seria a fonte para as cantigas que compõem o códice To e partes de F e T, teria se originado de [r1]. Além disso, de acordo com a figura, [r2] continha cem cantigas e complementava T e E; já [r3] continha duzentas cantigas e complementava F e E; por fim, nota-se que o códice E também se servia de cantigas do rótulo [r1].

Ferreira (1994, p. 64) não concorda com essa interrelação proposta por Mettmann (1986), já que, por meio da análise desse *stemma*, pode ser inferido que To dependia de uma versão ultracorrigida do rótulo original [r1]; além disso, ele teria organizado o *stemma* de modo a favorecer a escolha do códice E como base para a sua edição das CSM.

Mettmann, surprisingly, infers from these conclusions that the copyist of E used, for the first hundred cantigas, the original rotuli while those of To and T/F had access to a corrected version of the original. For this reasoning to be complete, Mettmann would have to suppose that To depends on an ultracorrected version of the original, but he stops short of this absurd, yet entirely logical consequence. His proposed stemma allows him to justify both the prominence of E in his edition and the selective acceptance of variants from To and T/F. (FERREIRA, 1994, p. 64)

Ferreira (1994) propõe o seguinte *stemma*, mostrado na figura 1.9, partindo da análise das anomalias do *layout* dos códices:

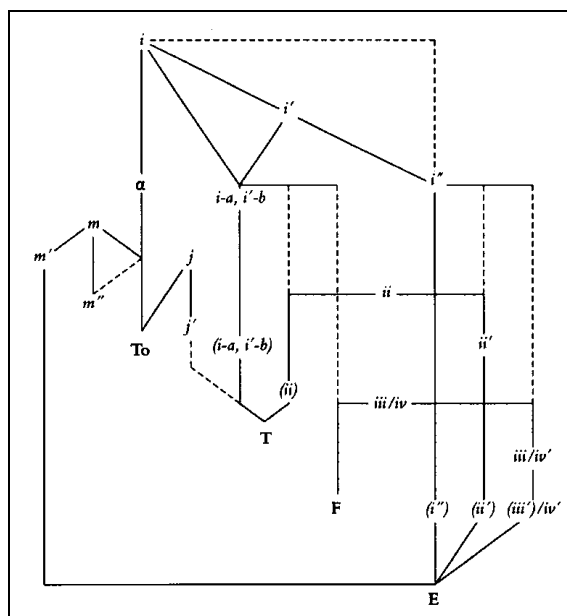


Figura 1.9 Stemma de Ferreira (1994, p. 69)

O autor diz que o numeral romano *i* representa a coleção original de cem cantigas que teria sido escrita em rótulos individuais, folhas perdidas ou numa subcoleção, contendo de uma a uma dúzia de cantigas cada. Essa coleção *i* foi copiada em To, junto com o apêndice *m* - que seria uma cópia de outros originais - e *j*, representando o texto primitivo.

Já em relação ao códice T, por meio do *stemma* acima, pode-se notar que o seu copista tinha dois tipos de material à sua disposição: os grupos *a* e *b*, derivados de fólhos copiados de *i* e reorganizados de acordo com um novo plano numerológico e codicológico; e o restante de suas cantigas teria vindo de uma segunda coleção de originais, representada por *ii*.

Em relação ao manuscrito F, o autor nos diz que, para a sua composição, foi feito uso de poucas cantigas das coleções de originais *i* e *ii*, sendo que a maior parte delas foi baseada em originais vindas de um terceiro grupo *iii*. Por fim, o autor mostra, através da proposição do seu *stemma*, que a cópia do manuscrito E foi baseada em cópias de *i''* - que já seria uma cópia baseada em *i* - e, também, em *m'*, cópia do apêndice *m* (FERREIRA, 1994, p. 68, 70).

1.4 Considerações finais

O *corpus* desta pesquisa é constituído pelas *Cantigas de Santa Maria* de D. Afonso X, que são um monumento literário riquíssimo para o estudo do português arcaico e da cultura geral da época medieval. O objetivo principal desta tese é perscrutar, por meio da análise de sua música e do texto de seus poemas, pistas relativas à prosódia do PA. Dessa forma, um

bom conhecimento sobre o período linguístico em questão, e também sobre as características das CSM – no que diz respeito à sua autoria, à temática, à estrutura de seus poemas e aos manuscritos – torna-se de fundamental importância, uma vez que pode ajudar a dirimir dúvidas que poderão surgir com a análise dos dados. Além disso, o conhecimento sobre a composição dos poemas e sua estrutura é, conforme veremos na seção 4, um dos fatores que contribuem para a constituição da metodologia aplicada nesta pesquisa.

2 A música nas Cantigas de Santa Maria

Nesta seção, apresentaremos um estudo sobre a música conservada nos manuscritos das *Cantigas de Santa Maria*, apontando algumas de suas características mais salientes e mostrando também a visão de musicólogos e estudiosos em relação a esse tema. Um capítulo desse tipo torna-se imprescindível, uma vez que o foco principal desta tese é a sustentação de uma proposta de uma nova metodologia baseada na interface música/linguística.

2.1 A música nos códices conservados

Conforme já foi apresentado na seção 1 desta tese, as CSM estão conservadas em quatro códices (cf. subseção 1.3.4). O mais antigo dos quatro é o códice de Toledo (To), contendo 100 cantigas (somando-se as de *miragres* com as de *loores*), além de um prólogo e uma petição final, mais 5 cantigas *das Festas de Ano da Virgem Maria* e 5 cantigas *das Festas de Nosso Senhor Jesus Cristo*, somadas a 16 cantigas de *miragres* que foram acrescentadas à coleção, após a transcrição das cem primeiras cantigas, totalizando 128 cantigas.

No entanto, tal consideração (de este manuscrito ser o mais antigo dos quatro) só pode ser feita do ponto de vista da datação da composição das cantigas contidas nele, pois, em relação ao manuscrito em si, as evidências mostram que se trata de uma cópia tardia do manuscrito original.

Essa afirmação é feita por Anglés (1958), levando em consideração a notação musical. O autor diz que a notação musical tinha como notas fundamentais, na época em que foram compostas as cem primeiras cantigas, a longa e a breve (♩ ♪) e que este manuscrito apresenta a breve e a semibreve (♩ ♪) como notas fundamentais. Como essa característica - de se apresentar a breve e a semibreve como notas fundamentais - só aparece a partir do século XIV, conclui-se que o códice To é uma cópia do códice original (ANGLÉS, 1958, p. 141-142).

Por outro lado, Ferreira (2007a, p. 308) trata da probabilidade de esta datação ser inversa, ou seja, de o códice de Toledo ser anterior aos códices escorialenses. O autor apóia-se também em Parkinson (2000), que levanta a possibilidade de este manuscrito ser de fato o original de Afonso X.

Em relação ao códice T, ou *códice rico*, podemos dizer que ele é composto por 193 cantigas e que é o mais luxuoso dos códices devido ao capricho com que foram feitas as suas notações musicais e também à beleza das miniaturas que o adornam.

Analisando a sua notação musical, Anglés (1958) afirma que este é o mais antigo dos códices conservados. Um fato interessante em relação a esse manuscrito é que, em algumas cantigas, ocorre a cópia da música em várias estrofes e, às vezes, com grafias diferentes. Esse fato serve para o estudo do ritmo das CSM em geral, já que a repetição de notas diferentes em estrofes diferentes pode indicar a equivalência de duração dessas notas, uma vez que as estrofes das cantigas possuem sempre a mesma métrica (ANGLÉS, 1958, p. 144-145).

Já para Wulstan (2000, p. 34), um trabalho comparativo sobre as inconsistências de notação presentes nos três manuscritos (To, E e T) pode elucidar dúvidas em relação à leitura da notação quanto ao ritmo, verificando se as passagens em que há dúvida quanto ao ritmo se repetem no mesmo manuscrito, em outras cantigas, ou em outros manuscritos.

Wulstan (2000, p. 33) diz que a notação musical usada pelos escribas das CSM é dividida em dois tipos básicos: um que se refere aos manuscritos E e T, tendo a breve como unidade básica de tempo; e outro que opta pela semibreve como unidade básica de tempo, referindo-se ao manuscrito To, sendo que este tipo de notação é mais atual em relação à notação utilizada nos manuscritos E e T, corroborando, assim, a afirmação de Anglés (1958) de que o manuscrito To é uma cópia do manuscrito original.

Além disso, pode-se notar que, no manuscrito To, com sua notação, a distinção dos modos rítmicos⁷ é mais clara, o que, para Wulstan (2000, p. 34), torna esse manuscrito mais confiável do que os manuscritos E e T, no que diz respeito à notação musical. Segundo o autor, ou o manuscrito To se aproxima mais do original, ou quem o transcreveu tinha um conhecimento mais apurado sobre a transcrição musical da época. No entanto, Ismael Fernández de la Cuesta é contrário a essa opinião, dizendo que os códices escorialenses possuem uma notação musical quase franconiana (relativo a Franco de Colônia⁸), muito

⁷ **modos rítmicos**: “O conceito medieval pelo qual os padrões rítmicos, todos em métrica tripla, eram definidos e sistematizados. Aplicando-se sobretudo à música dos sécs. XII e XIII, foram definidos por Johannes de Garlandia (c.1240): ele relacionou seis modos, cada um com padrão rítmico particular (ou *ordo*). Esses padrões serviram de base para grande parte da antiga polifonia.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 612)

⁸ **Franco de Colônia** (*fl* meados do séc. XIII): “Teórico alemão. [...] escreveu, provavelmente c. 1280, o tratado *Ars cantus mensurabilis*, que lida de um modo prático com todas as questões e gêneros principais da música do séc. XIII, com ilustrações adequadas e atualizadas. Sua grande contribuição reside no tratamento da notação, porque contém o primeiro esboço importante de um conceito que doravante tornou-se fundamental à música ocidental: a de que durações distintas deveriam ser representadas por formas diferenciadas de notas (não apenas por contextos diferentes, como até então). Este sistema se manteve, com algumas modificações, durante os dois

precisa em relação ao ritmo e que o códice To é, dos três, o que representa o ritmo de maneira menos fiel (FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 1999, p. 353).

O códice F contém 104 cantigas entre cantigas de *loores* e de *mirages*. Este códice não contém a música; há, no início, alguns pentagramas traçados, mas se encontram vazios, sem as notas.

O códice E contém 420 cantigas, porém 413 melodias, se descontarmos as repetidas. A sua notação musical, segundo Anglés (1958), é perfeita, e as cantigas de *loor*, conhecidas como *décimas* (a décima cantiga, a cada nove cantigas de *mirages*, é uma cantiga de *loor*), contêm melodias de grande beleza e variedade rítmica, apresentando um valor maior que as demais, tanto no que diz respeito ao seu aspecto métrico-poético quanto ao seu aspecto musical (ANGLÉS, 1958, p. 145-146).

Em relação às cantigas profanas, isto é, à poesia lírica galego-portuguesa, sabe-se que, excetuando-se as cantigas de amigo de Martin Codax contidas no *Pergaminho Vindel*, em nenhuma outra foi preservada a música que as acompanhavam. De acordo com Ramos (1995, p. 703), o *Pergaminho Vindel* é o “único documento que conserva música em cantigas profanas, e é composto apenas pelas sete cantigas de amigo de Martin Codax, seis das quais apresentam notação musical, inscrita em pentagrama por dois copistas diferentes, como agora se provou”. Esta afirmação de Ramos (1995) foi, provavelmente, emitida antes da descoberta do *Pergaminho Sharrer*, que contém 7 cantigas de D. Dinis, com notação musical (cf. FERREIRA, 2005). Mesmo com a recente descoberta de Harvey Sharrer, o acervo de partituras de cantigas profanas, quando comparado ao de religiosas, é diminuto.

2.2 A composição das CSM

É ponto assente entre os especialistas que a composição das CSM não pode ser atribuída a uma só pessoa, no caso, o rei, que teria outras coisas mais com que se preocupar. Além disso, a análise dos matizes estilísticos aponta para, pelo menos, seis autores diferentes para o texto das cantigas (METTMANN, 1986, p. 18).

séculos seguintes. Franco, portanto, é considerado o principal idealizador do sistema padrão de notação musical.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 342)

Ribera e Hague (1929, p. 223)⁹ afirmam que não se pode relacionar às cantigas o selo de um único estilo pessoal, mas sim há a impressão de que havia muitos compositores que seguiam as mesmas tradições em períodos diferentes, dependendo das condições sociais e das suas necessidades.

No entanto, se pensarmos no todo relativo às cantigas, imaginamos que o rei tinha à sua disposição - além de poetas - músicos, trovadores, jograis e pintores-desenhistas. Anglés (1958, p. 120) afirma que:

Para a redacción de su monumento musical, las cantigas, además de literatos que supieran escoger y señalar las colecciones marianas en latín y en vulgar más corrientes en Europa, contó el rey sábio con una legión de músicos, trovadores, juglares, cantores e instrumentistas [...] tuvo también que tener buenos copistas para la música, en el sentido que fueran técnicos verdaderos en la notación mensural de su tiempo.

Ferreira (2007b, p. 119), analisando o papel autoral de D. Afonso X nas CSM, diz que a variedade musical dessas cantigas é grande, demonstrando diversos estilos, o que pode sugerir diversas autorias. Além do mais, também são encontrados casos de melodias emprestadas de outros repertórios, o que era comum no meio trovadoresco do qual faz parte D. Afonso X. O autor ainda sugere que o papel autoral do rei tenha sido mais restrito no âmbito musical do que no poético, devido a esses empréstimos melódicos. Sendo assim, para ele, as melodias que se distinguem do idioma estilístico comum são as candidatas mais prováveis a melodias afonsinas.

No entanto, não é tarefa fácil identificar melodias próprias de um determinado compositor medieval, uma vez que ele pode ter recorrido a estilos diversos. Segundo Ferreira (2007b, p. 121-122), a tarefa de identificação da autoria de melodias

[...] é difícil, já que marcas de autoria individual só muito dificilmente se encontram nas melodias medievais. Preferências estruturais, uso de fórmulas típicas, auto-citação melódica, são algumas das possíveis pistas deixadas por um autor; a maior parte da monodia medieval permanece, porém, opaca a este tipo de indagação. Para além do mais, um compositor podia recorrer a diversos estilos, consoante os géneros praticados e a evolução da sua própria capacidade inventiva. As probabilidades de sucesso na busca de um estilo musical próprio de Afonso X são, assim, modestas, o que pode explicar o esquecimento desta questão por parte dos musicólogos.

⁹ Ribera e Hague (1929) corresponde à tradução e condensação feita por Eleanor Hague da obra de Ribera (1922).

Esse autor analisa as cantigas escritas em primeira pessoa, nas quais a voz do poeta (teoricamente o próprio rei) diz que fez *cobras* (estrofes, texto) e *son* (música, melodia) e conclui que o estilo dessas cantigas se difere daquelas em que o eu-lírico afirma que fez apenas “*un cantar*” sem uma referência explícita à música, o que o leva a concluir que essas cantigas foram realmente compostas pelo monarca, uma vez que elas mostram um traço estilístico excepcional certamente derivado de um mesmo molde criativo (FERREIRA, 2007b, p. 128-130).

Partindo da hipótese de que essas cantigas em primeira pessoa foram realmente compostas por D. Afonso X e analisando os seus traços estilísticos no que diz respeito à música, Ferreira (2007b, p. 134) conclui que o perfil do rei como compositor “se enquadra parcialmente na escola trovadoresca europeia (sendo a influência francesa importante, especialmente no domínio da organização rítmica)”, além de se perceber traços da cultura andaluza, conforme veremos mais detalhadamente na subseção 2.3 a seguir.

2.3 Origens e influências musicais

Da leitura da bibliografia sobre a música das CSM, podemos apontar, em relação à sua riqueza melódica e rítmica, como uma de suas justificativas, o intercâmbio artístico que havia entre a Espanha e alguns países europeus, principalmente a França – que era o centro de onde se irradiavam as formas musicais religiosas e profanas – com quem estava unida musicalmente desde o século IX.

Segundo Ferreira (2005, p. 84), “a lírica cortês galego-portuguesa nasceu da confluência das tradições literárias occitana (isto é, em *langue d’oc* - vulgarmente dita “provençal” – falada no Sul de França) e galega” (FERREIRA, 2005, p. 84).

Dentro desse intercâmbio, merecem destaque dois lugares em que se produzia música com certa intensidade: a Catedral de Toledo, na Espanha, cuja construção começou no reinado de Afonso X, e a Catedral de Notre-Dame, na França, sendo que aquela pode ser considerada, de acordo com Anglés (1958, p. 90), em termos musicais, como uma sucursal desta.

Embora fossem praticados três tipos de música na Idade Média (o canto litúrgico, o canto popular e a música trovadoresca cortesã), a cultura musical da Espanha, na época do reinado de Afonso X, é, de maneira geral, de cunho sagrado, e essas catedrais desempenharam um papel ativo em relação à cultura musical polifônica da época (ANGLÉS, 1958, p. 89-90).

Gerardo V. Huseby (in: “Coloquio”, transcrição das discussões ocorridas no Simpósio X, organizada por FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 1999, p. 356-357) afirma que o aspecto estrutural das melodias das CSM coincide com procedimentos técnicos comuns à tradição do cantochão¹⁰, apresentando fenômenos paralelos à música litúrgica ou não litúrgica, o que o leva a acreditar que, na corte afonsina, havia clérigos com formação musical rigorosa, especialistas na notação mensural (fenômeno musical em implantação na Europa ocidental naquela época).

No entanto, alguns musicólogos apontam alguns traços que aproximam algumas CSM das canções populares. Para Anglés (1958, p. 99), o repertório das cantigas afonsinas apresenta alguns modelos de cantigas que lembram cantigas de cunho popular, as canções de gesta¹¹, conhecidas desde o século XIII até hoje na Espanha.

El repertorio de las cantigas alfonsíes, como hemos indicado, ofrece algunos modelos típicos que bien pudieran recordar otras tonadas perdidas de los cantares de gesta y de otros poemas narrativos sobre temas de la antigua poesía heroicopular. [...] En el repertorio musical de las cantigas aparecen muchas melodías que en el siglo XIII eran ya populares y que ofrecen analogías muy pronunciadas con otras cantadas aún hoy día en varias regiones de España.

Essa é mais uma das características interessantes da música das CSM, uma vez que ela preserva traços ricos de toadas populares dos tempos antigos. Anglés (1958, p. 129) afirma que, se compararmos as melodias das CSM com melodias de cantigas do folclore hispânico ou da canção polifônica daquele tempo, encontraremos exemplos de *conductus*¹², *seqüências*¹³, *motetos*¹⁴, *rondós*¹⁵ e *virelais*¹⁶, *tropos*¹⁷, etc.

¹⁰ **cantochão**: “O canto monofônico e em uníssono, originalmente sem acompanhamento, empregado em liturgias cristãs. A palavra refere-se particularmente aos repertórios com textos latinos, i.e., os das principais liturgias cristãs ocidentais (AMBROSIANO, GALICANO, MOÇÁRABE E GREGORIANO), e, num sentido mais restrito, ao repertório do canto gregoriano, o canto oficial da Igreja Católica.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 166).

¹¹ Canções de gesta são canções de melodias simples e profundamente emotivas, muitas vezes compostas de uma ou duas frases musicais apenas para que pudessem ser facilmente memorizadas (ANGLÉS, 1958, p. 99).

¹² **conductus** (do lat., *conducere*, “conduzir”): “Canção medieval com um texto sério, habitualmente sacro, em versos latinos. O gênero teve origem no sul da França e foi adotado por compositores da escola de Notre Dame c. 1160-1240, quando floresceu com grande brilho. Diferentemente de outras formas da época, não se baseava no *cantus firmus* do cantochão. A maioria dos exemplos é em estilo silábico, apesar de alguns terminarem com uma coda melismática. Foi suplantado no final do séc. XII pelo moteto.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 213).

¹³ **seqüência**: “(1) Pode ser definida como uma peça de canto sacro, extensa e de grande âmbito, com texto latino, que é musicada silabicamente [...]. (2) Idéia melódica ou polifônica, consistindo de uma figura ou motivo exposto sucessivamente em diferentes alturas. As seqüências podem ser usadas na construção de uma melodia ou tema, e geralmente funcionam no desdobramento de um tema pelo desenvolvimento do motivo.” (*Dicionário*

Ismael Fernández de la Cuesta (1999, p. 356-357) nos diz que, apesar de as CSM apresentarem uma linguagem musical muito elaborada e culta, há elementos populares que são evidentes, principalmente nas cantigas de *loor*, que apresentam uma música mais simples, mais próxima da música popular, o que confronta a opinião de Anglés (1958, p. 145-146), que diz que essas cantigas possuem um valor maior que as demais tanto no que diz respeito à sua estrutura métrico-poética quando musical.

No entanto, essas características que aproximam algumas CSM das canções mais populares, tais como um âmbito (distância entre a nota mais grave e mais aguda da melodia) melódico mais reduzido ou alguns tipos de estruturas com elementos que se repetem, aparecem em número muito pequeno de cantigas.

Huseby (in: “Coloquio”, transcrição das discussões ocorridas no Simpósio X, organizada por FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 1999, p. 356-357) diz que, em aproximadamente 85% das CSM, a estruturação musical é muito elaborada, cuidadosa e ordenada, com uma grande quantidade de elementos que não pertencem ao repertório de músicas populares e sim a músicas relacionadas com a igreja católica, com o cantochão litúrgico, apresentando melodias complexas, com âmbitos grandes, descartando, assim, a possibilidade de se assinalar um caráter de música popular para as CSM.

Grove de música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 853).

¹⁴ **moteto**: “Uma das formas mais importantes de música polifônica, de c. 1250 até 1750. Originou-se no séc. XII na prática de Pérotin e seus contemporâneos em Notre Dame de Paris, que consistia em acrescentar palavras à voz ou vozes superiores de uma CLÁUSULA, com um tenor em cantochão (“moteto” deriva do francês *mot*, “palavra”). [...] Muitos motetos em grande escala e complexos “motetos mensurais” são encontrados em fontes inglesas e francesas do final do séc. XIV e início do XV.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 623).

¹⁵ **rondó**: “Forma musical em que a seção primeira, ou principal, retorna, normalmente na tonalidade original, entre seções subsidiárias (*couplets*, episódios) e conclui a composição.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 797).

¹⁶ **virelai**: “Uma das três formas fixas (com a ballade e o rondeau) que dominaram a canção e a poesia francesas nos séc. XIV e XV. Sua estrutura musical é ABBA (independente de sutilezas de rima e métrica no texto). É possível que descenda de tipos de canções árabes do séc. XI; ou sua fonte (como a da canção cortesã em geral) pode ser as configurações musicais e literárias da liturgia. ‘Virelai’ vem do francês antigo *vîrer* (‘virar’, ‘girar’), confirmando suas origens na dança, pelo menos na França. [...] No séc. XIV já estava consolidado com as seguintes características: um refrão de várias linhas (A); duas partes com textos parelhos (BB); repetição do refrão (A) [...]” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 1001).

¹⁷ **tropo**: “Peça musical, da Idade Média, complementar ao cantochão. Pode assumir a forma de uma introdução a um canto gregoriano, ou de uma série dessas introduções, uma para o canto como um todo e outras para as suas seções. Podia também ser uma série de interpolações num canto, consistindo de música com ou sem palavras; além disso, podia significar um substituto de um canto, transmitindo o mesmo significado do canto e ocupando a mesma posição litúrgica [...]” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 965).

Já na opinião de Ferreira (2000), rotular essas cantigas que não se encaixam nos modos rítmicos como música popular é arriscado, devido à abrangência de tal rótulo. No entanto, ele trabalha com a hipótese da conjunção de modelos pré-existentes, tais como o desenvolvimento do ritmo modal francês, o isossilabismo trovadoresco e o ritmo *rapsódico* encontrado nas cantigas de amigo.

O convívio intenso de trovadores e jograis provençais, galegos, castelãos e de outros países, na corte de Afonso X, pode ser considerado, também, como um fator que provavelmente colaborou para a variedade musical apresentada pelo repertório das cantigas (ANGLÉS, 1958, p. 124, 126).

As pesquisas em relação à música das CSM são norteadas por dois tipos de abordagem: uma de tendência não religiosa, privilegiada entre os anos de 1920 e 1950, e outra de tendência eclesiástica. As pesquisas de tendência não religiosa apresentam variações sobre uma suposta origem arábica ou popular das cantigas e as de tendência eclesiástica começaram a dar frutos a partir da década de 1980, baseadas na teoria musical eclesiástica (FERREIRA, 1999-2000, p. 29).

Ferreira (1999-2000, p. 30) aponta para características melódicas das CSM que apresentam, de maneira geral, afinidades com o cantochão, apesar de a notação musical dos códices dessas cantigas apresentar características rítmicas dessemelhantes das características de tal canto. Tendo como base a comparação das melodias, o autor afirma que se pode considerar uma melodia das cantigas como influência do cantochão, quando a frase melódica de uma cantiga não estiver encaixada dentro de nenhuma fórmula melódica específica e corresponder a uma melodia original do cantochão, ou se houver uma conexão textual entre a cantiga e o canto (FERREIRA, 1999-2000, p. 39).

Outros pontos a favor de uma relação com o cantochão, apontados pelo autor, além das semelhanças melódicas, são o fato de os horizontes musicais da corte de Afonso serem muito diversificados, a cultura cristã da classe dominante, o caráter de devoção das cantigas, a presença de clérigos na corte e o alcance da educação eclesiástica, apesar de o autor achar pouco provável que a cultura clerical tenha exercido um papel hegemônico na composição das cantigas. Além disso, o fato de haver semelhanças melódicas entre as CSM e o Canto Gregoriano não quer dizer que os modelos de composição melódica e o uso dos intervalos sejam os mesmos (FERREIRA, 1999-2000, p. 33, 35). No entanto, ainda não há um estudo sistemático sobre a relação das melodias das CSM e o cantochão litúrgico (FERREIRA, 1999-2000, p. 29).

Também é apontada, por alguns musicólogos, uma origem árabe para a música das CSM. Essa afirmação baseia-se no que pode ser visto nas miniaturas (conhecidas como *iluminuras*), já que, em muitas delas, são retratados jograis mouros e judeus. Trata-se, portanto, de uma posição tomada com base no modo como se dava a performance musical, devido ao que pode ser visto nos desenhos e também por causa da menção de instrumentos islâmicos em alguns manuscritos. A edição das cantigas feita por Ribera e Hague (1922) apresenta as CSM como derivadas da música clássica árabe.

Anglés (1958, p. 127) não acredita nessa afirmação, pois, além de ser evidente que não foram jograis mouros e judeus que compuseram o texto das cantigas (já que muitos desses textos narram milagres sobre judeus castigados ou sobre conquistas frente aos mouros), acha difícil eles terem participado da composição das músicas, uma vez que, para isso, ter-se-ia que acreditar que eles eram, além de instrumentistas, compositores.

As miniaturas presentes nas cantigas também são de grande importância, tanto para o estudo da pintura da época como para o estudo da música, já que elas apresentam mais de trinta tipos de instrumentos musicais tocados por jograis mouros, judeus e cristãos (ANGLÉS, 1958, p. 126).

Ferreira (2005, p. 36) chama a nossa atenção para o fato de que os instrumentos musicais que aparecem nas CSM geralmente são instrumentos militares muçulmanos e normalmente não são associados à música trovadoresca, a não ser de maneira negativa. Além do mais, não há indícios de que a cantiga trovadoresca galego-portuguesa fosse acompanhada por instrumentos musicais de maneira simultânea ao canto, como se faz normalmente hoje em dia. Vejamos as palavras do autor a esse respeito.

Não há, de resto, qualquer indicação textual de que a cantiga trovadoresca galego-portuguesa fosse, por regra, acompanhada por um ou mais instrumentos. Pode pensar-se, pelo contrário, que a execução seria, como em França, basicamente a solo ou eventualmente precedida por um prelúdio instrumental. (FERREIRA, 2005, p. 36)

Pode-se entender, então, que as cantigas podiam ser enquadradas por instrumentos musicais, ou seja, em termos atuais, elas poderiam ser executadas com uma introdução instrumental (normalmente, um instrumento de cordas), vindo em seguida o canto (sem acompanhamento instrumental), havendo, por fim, um fechamento da cantiga também instrumental. De acordo com esse autor, o estudo da iconografia favorece o canto solístico,

isto é, sem acompanhamento simultâneo de instrumento musical com a voz (FERREIRA, 2005, p. 41).

No entanto, referindo-se especificamente às CSM, esse autor afirma que elas

são, por um lado, maioritariamente narrativas - o que torna mais provável a participação de um instrumento na sua execução - e, por outro, bastante mais permeáveis a influências andaluzas do que a lírica trovadoresca, o que justifica a ideia de que poderiam ser, com alguma probabilidade, objecto de um acompanhamento simultâneo de tipo heterofónico. (FERREIRA, 2005, p. 42)

Ferreira (2004, p. 127) afirma que a invasão da península ibérica por exércitos muçulmanos do norte da África e a consequente ocupação militar e o movimento migratório parecem não ter tido grandes efeitos nas tradições musicais e culturais daquela região de maneira geral.

Já de acordo com Ribera e Hague (1929, p. 143), a música dos mouros, junto com seus músicos, foi introduzida aos poucos nas celebrações e festividades da população cristã e os reis cristãos não se limitaram a ouvi-la nas ruas e praças e a trouxeram para os seus palácios e colocaram esses músicos a serviço deles. Os autores ainda supõem que, devido ao fato de os cristãos gostarem de assistir a celebrações mouras, tais como o casamento, por exemplo, e muitas vezes terem convidado artistas mouros para animarem suas próprias festividades, eles possam ter, mesmo que inconscientemente, aprendido muitas das canções mouras e assimilado o seu estilo (RIBERA; HAGUE, 1929, p. 149).

Para esses autores, apesar de não haver provas de que os cristãos tenham realmente aprendido a música árabe, a introdução do sistema lírico muçulmano, em que as palavras e a música andam bem unidas, na Espanha cristã, pode ser considerada um forte indício de que tal aprendizagem possa ter ocorrido (RIBERA; HAGUE, 1929, p. 151).

Outro argumento utilizado pelos autores para justificar a familiaridade dos cristãos espanhóis com a música árabe é o fato de haver, no vocabulário espanhol, muitas palavras de origem árabe que indicam demonstrações barulhentas, tais como *algazara*, *alarido*, *alborote*, *alborbola*, *algarabia*, *rifirafe*, *zalagarda*, *zaragata*, *zanbra*, *leila*, além de nomes de tipos de música ou dança, tais como *anexir*, *fandango*, *sorongo*, e *zarabanda* (RIBERA; HAGUE, 1929, p. 156).

Em relação à composição dos poemas, a maior parte das cantigas apresenta a forma *zajal*¹⁸, ao passo que, em relação à composição musical, elas apresentam a forma *virelai* (cf. nota 14). Ferreira (2000, p. 8-9) nos diz que a forma de composição *virelai* é característica de um tipo de composição andaluza conhecida como *muwashshah*, o que poderia revelar uma influência andaluza em relação às CSM. Ainda segundo o autor, a forma do *virelai* (que é uma forma francesa) daria conta dos dois níveis de composição, o poético e o musical. No entanto, é problemático atribuir a forma do *virelai* para a composição das CSM, uma vez que tal forma não existia na França antes de 1300 e, como se sabe, as CSM foram compostas antes da morte de Afonso X, em 1284. Tal constatação é que levou alguns estudiosos a proporem uma origem espanhola para a forma *virelai* (FERREIRA, 2000, p. 9).

Sobre o gênero poético-musical conhecido por *muwashshah*, Ferreira (2004, p. 129) diz que ele foi inventado por volta do ano 900 por um homem cego de Cabra (município espanhol da província de Córdoba, na Andaluzia).

the muwashshah [...] is a strophic song composed in a learned language (literary Arabic, or Hebrew), generally characterized by the presence of a prelude (or opening refrain?) sometimes omitted, followed by several verses divided into two parts: one with rhymes that vary from verse to verse, the other with invariable rhymes, the as those of the prelude. (FERREIRA, 2004, p. 129-130)

Outro fator, apontado em Ferreira (2000), que aproxima as CSM da música andaluza é a presença de um tipo de *rondeau* reverso que também é característico da composição andaluza conhecida como *muwashshah*. Este tipo de *rondeau* aparece em mais de setenta cantigas. A conclusão a que o autor chega é que as formas (musical e textual) das CSM derivam, provavelmente, do *zajal* ou do *muwashshah* - já que as cantigas foram compostas num ambiente cultural com forte presença Ibero-Árabe - condensando características da música andaluza medieval.

Em outro texto, esse mesmo autor afirma o seguinte:

¹⁸ **zajal**: “Canção estrófica espanhola, com refrão. A palavra, de origem árabe (em esp. *zéjel*), remonta pelo menos ao séc. XII. O *zajal* pode ter servido de modelo para as primeiras canções ibéricas e européias com refrão; ou pode ter tido como origem uma forma européia mais antiga, apresentando traços de um tipo antigo de canção tradicional ou de estilo trovadoresco. As partituras mais antigas que se conservaram, em *Cantigas de Santa María*, do séc. XIII, são na maior parte escritas numa forma similar à do *virelai*.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, 1042). Para uma descrição mais detalhada da estrutura do *zajal* (ou *zéjel*), ver subseção 1.3.2.

The musical form of the Andalusian zajal with asymmetrical strophes must certainly have been similar to that of the muwashshah, given that the zajal and muwashshah are the popular and erudite realizations of the same poetic-musical phenomenon [...]. The Galician-Portuguese Cantigas de Santa Maria compiled by Alfonso X of Castile and León (1221-84) are relevant here not only on account of the known geographical and cultural connections of Alfonso's court with Andalus, but specially because they present an overwhelming predominance of zajal poetic structure, associated with musical forms of the virelai or Andalusian rondeau types. (FERREIRA, 2004, p. 138)

Em relação ao ritmo, pode-se notar divergência na opinião de alguns autores. Como foi dito antes, Ribera e Hague (1929) apontam uma origem árabe para a música das CSM. Já Anglés (1958) mostra que os ritmos marcados pelos copistas se encaixam, na maioria dos casos, nos “modos rítmicos” franceses, que serão descritos com mais detalhes na subseção 2.4.1.

Para Ferreira (2000, p. 9-10), todas essas possibilidades de classificação do ritmo das CSM ainda não dão conta do repertório todo das cantigas, o que reforça a sua ideia de se fazer, também, uma conexão das CSM com a música andaluza. O autor conclui que o repertório das CSM pode refletir a influência da música árabe, pois foi composto na Espanha, provavelmente em Toledo ou Sevilha, ou seja, próximo a um ambiente mouro-andaluz. Dentre as características da música árabe que também aparecem nas CSM, pode-se notar o grande número de ciclos ou períodos rítmicos e o uso da sincopação¹⁹ (FERREIRA, 2000, p. 11). Em síntese, o que o autor nos está propondo é que o repertório das CSM combina ou justapõe vários estilos musicais, recebendo influência francesa, como defende Anglés (1958), andaluza, segundo Ribera (1922), e da música litúrgica e dos trovadores galego-portugueses, como defende ele mesmo.

2.4 A notação musical das CSM

Segundo Fernández de la Cuesta (1999, p. 349), as CSM e as cantigas medievais e renascentistas em geral possuem métrica e são agrupadas em estrofes mais ou menos isométricas. Além disso, o ritmo e a melodia, que são elementos básicos da música, também são determinados pela métrica e, mais especificamente, pela isometria.

¹⁹ **síncope:** “O deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 868).

De acordo com Ribera e Hague (1929, p. 177), a música das CSM foi escrita numa notação que nós já não conseguimos entender. Um dos recursos utilizados por esses autores para fazer a transcrição da notação musical dessas cantigas para a notação atual foi o de localizar música de épocas posteriores a elas, as quais são derivadas das mesmas fontes, porém escritas com notação moderna, o que pode sugerir pistas para decifrar o mistério da notação dessas cantigas.

Além disso, os autores ainda ressaltam a dificuldade de interpretação dos símbolos musicais utilizados, uma vez que o mesmo símbolo musical pode, às vezes, representar características diferentes e, por outro lado, diferentes símbolos também podem representar o mesmo elemento musical (RIBERA; HAGUE, 1929, p. 229).

Ferreira (1986, p. 49), tomando como base o códice E, diz que os estudiosos da música das CSM concordam em relação ao reconhecimento do seu caráter mensural, porém discordam em relação à significação rítmica das figuras que aparecem na sua notação. Isso se deve à falta de metodologias de estudo a esse respeito e também à própria complexidade do repertório.

O estudo da música dessas cantigas tem despertado bastante o interesse de estudiosos europeus, não só no intuito de desvendar a estrutura técnica da música em si, mas também as origens da poesia que essa música acompanha, uma vez que o padrão estrófico da maioria dessas cantigas é muito recorrente na lírica medieval europeia e era a música que determinava a sua forma poética (RIBERA; HAGUE, 1929, p. 177).

No caso das CSM, algumas cantigas aparecem repetidas em mais de um manuscrito (os quais são de épocas diferentes), com notações musicais diferentes, o que pode sugerir a equivalência de valores rítmicos das suas notas musicais. Esse é o tipo de método comparativo utilizado por muitos autores para proporem a atualização da notação musical das cantigas religiosas medievais, inclusive Ribera e Hague (1929) e Anglés (1943), sendo que o trabalho de transcrição deste último constitui a base para a coleta dos dados utilizados nesta pesquisa por meio da nova metodologia aqui desenvolvida.

No entanto, a música religiosa medieval é obscura e a sua notação é problemática, o que faz com que os estudiosos discordem na significação das diferentes notações. Apesar disso, existe a concordância de que há ritmo na música dessas cantigas, pois, de acordo com Ribera e Hague (1929, p. 179), se todos os versos das cantigas são metrificados, o mesmo pode se pensar em relação à música que acompanha esses versos, uma vez que elas foram feitas para serem cantadas.

Sendo assim, as batidas acentuadas da música devem corresponder aos acentos dos versos, sendo que a última sílaba acentuada do verso, ou seja, a que faz a rima poética, deve coincidir com o acento mais forte da cadência musical e as sílabas que fazem parte dessa rima devem preencher todo o último compasso da melodia (RIBERA; HAGUE, 1929, p. 179). Por outro lado, conforme vimos anteriormente, a grande maioria das cantigas segue uma forma fixa, o *zajal*, o que sugere que a música precede as palavras dos poemas, pois, se fosse ao contrário, provavelmente haveria maior liberdade na escrita dos mesmos (RIBERA; HAGUE, 1929, p. 191).

Ferreira (1986, p. 32-33) diz que é possível se estabelecer um método que permite apontar a acentuação de qualquer toada, com alguma certeza, se forem levados em conta os três fatores musicais que podem atribuir acentuação às notas. São eles a longitude (que significa duração), a altitude (que significa altura melódica, isto é, parâmetro relativo a notas mais graves ou mais agudas, sendo que as últimas tendem a criar uma acentuação na nota) e a crassitude (que significa espessura, densidade, intensidade com que nota é tocada).²⁰ Dessa forma, o autor afirma que para identificar as sílabas em uma cantiga nas quais recaem acentos musicais, deve-se analisar a sua respectiva melodia em termos de duração, acuidade e densidade dos seus elementos.

Ferreira (2007a, p. 310-311) afirma que, apesar de a notação musical das CSM não se encaixar nos pressupostos de um tratado teórico de música específico contemporâneo a elas, pode-se perceber uma assimilação seletiva da prática notacional do tipo mensural. O que o autor sugere é que, de fato, a totalidade das CSM, nos códices escorialenses, não seguiu um mesmo código de notação, mas sim diferentes práticas notacionais escolhidas pelos diferentes copistas, o que reflete uma evolução ao longo do tempo e impede a aplicação de um mesmo conjunto de regras notacionais para a coleção inteira.

2.4.1 O ritmo

De acordo com Anglés (1958, p. 131), a notação musical das CSM é de caráter mensural, isto quer dizer que elas possuem um ritmo em sua melodia, o que torna possível a transcrição dessa notação para a notação atual. Além disso, o autor afirma que podemos encontrar, nessas cantigas, uma síntese do processo de notação mensural da Europa do século XIII, uma vez que podem ser encontrados exemplos de todo tipo de criação monódica

²⁰ Para um explicação mais detalhada sobre esses três fatores, ver subseção 5.2.3.

medieval nas suas melodias. Além disso, o código gráfico utilizado nas CSM nunca havia sido empregado na canção monódica de estrutura métrica e a notação do ritmo dentro de um sistema métrico, como na música polifônica, constitui a sua principal novidade (FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 1999, p. 349).

Seria normal pensar que o sistema notacional musical das CSM deveria se mostrar sem ambiguidades, uma vez que foi construído sobre uma estrutura métrica bem definida e isométrica (a estrutura do poema). Na verdade, a grande maioria das cantigas vem com uma notação musical que transmite, com exatidão e precisão, a melodia e a estrutura do ritmo, numa alternância de notas de duração longa com notas de duração breve. No entanto, o sistema notacional apresenta algumas incoerências em uma pequena parte delas; incoerências que também podem ser encontradas na metrificação dos próprios versos. Um fator provável para isso é que, na época das CSM, não havia um método uniforme de escrita musical em todas as partes da Europa. Para Wulstan (2000, p. 32) os escribas não tinham muita familiaridade com as convenções que iam surgindo. No entanto, ele afirma que essas incoerências não podem ser consideradas como erros e sim partes de um estilo peculiar.

Já Ribera e Hague (1929, p. 194) partiram da ideia de que as notas de maior valor (longas) corresponderiam às batidas mais fortes e ocorreriam na parte mais forte do compasso musical, ao passo que as de menor valor (breves) corresponderiam às batidas mais fracas e ocorreriam nas porções mais fracas do compasso. Com esse pensamento, o autor percebeu que, em três manuscritos, notas de valores diferentes aparecem em sucessões periódicas muito regulares, mostrando, assim, as batidas das unidades rítmicas, distribuídas de maneira isocrônica.

Em defesa da riqueza do repertório afonsino, Anglés (1958, p. 134) ainda afirma que a notação musical das cantigas oferece uma grande riqueza de matizes rítmicos que não pode ser vista em outro repertório europeu.

Anglés (1958, p. 162) nos diz que a notação das CSM se divide em dois tipos: uma notação que é mensural e modal, que aparece na grande maioria das cantigas; e outra que é mensural, porém não é modal, que aparece em uma parte menor das cantigas. Além disso, ele diz que há cantigas que mesclam os dois tipos de notação.

Wulstan (2000, p. 43) também afirma que a predominância é de padrões modais, puros ou compostos, nos esquemas rítmicos das CSM. Já Huseby (in: “Coloquio”, transcrição das discussões ocorridas no Simpósio X, organizada por FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 1999, p. 358-359) afirma que o número de cantigas que não se encaixam dentro do sistema modal

fica em torno de uma dezena, sendo que estas são justamente as que apresentam características, tais como âmbitos mais reduzidos ou elementos reiterados, que apontam para um tipo de cantiga mais popular.

Como notação mensural modal entende-se aquela que aponta graficamente os diversos modos rítmicos medievais (ANGLÉS, 1958, p. 163-164). São eles: o *troqueu*, que consiste na repetida combinação de uma duração longa e de uma breve; o *iambo*, caracterizado por uma breve e uma longa; o *dáctilo*, uma longa e duas breves; o *anapesto*, duas breves e uma longa; o *espondeu*, composto por apenas durações longas e o *tríbraco*, apenas durações breves (FERREIRA, 1986, p. 35).

Para ilustrar como esses modos podem ser representados na música, apresentamos a figura 2.1, abaixo, retirada de Ferreira (1986, p. 39):

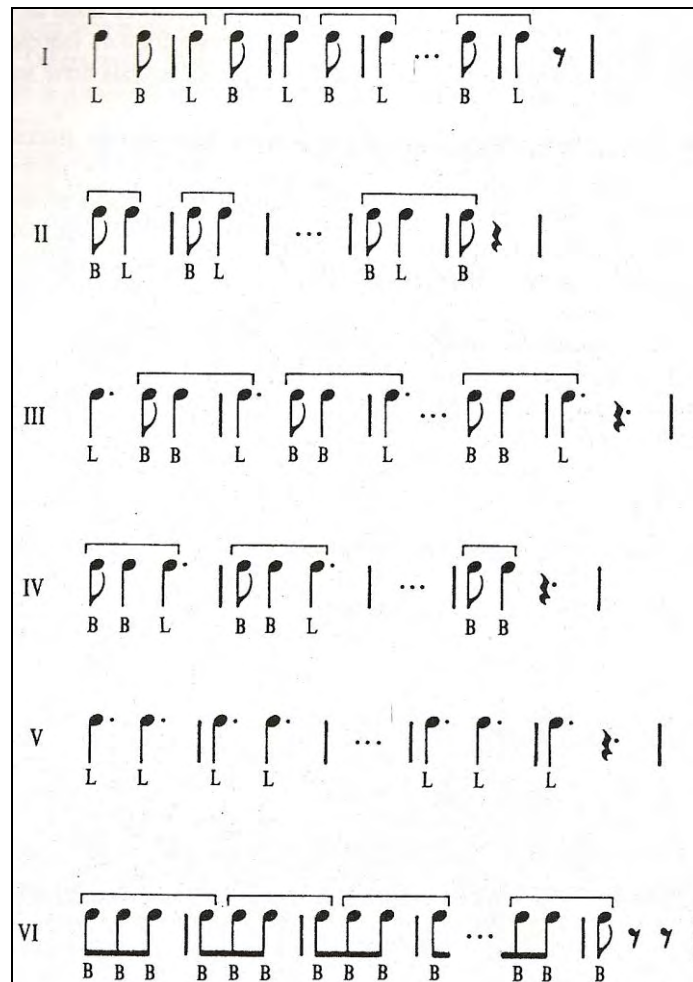


Figura 2.1 Modos rítmicos (Ferreira, 1986, p. 39)

Nesta figura 2.1, em I, temos o modo *troqueu*; em II, o *iambo*; em III, o *dáctilo*; em IV, o *anapesto*; em V, o *espondeu*; e, em VI, o *tríbraco*.

Segundo Wulstan (2000, p. 42-43), mais da metade do repertório das CSM foi composta no primeiro, segundo e terceiro modos, e também no modo dátilo binário, uma vez que a notação musical dessas cantigas é bem clara em relação a esses modos. Já em relação aos casos mais duvidosos, o autor afirma que não há nenhum caso que seja completamente impenetrável, e que a maioria deles oferece pouca dificuldade de interpretação, podendo ser sanadas se houver uma confrontação das idiossincrasias dos escribas.

A notação mensural modal pode ser usada para expressar um ritmo modal estrito, isto é, sendo toda a peça composta com o mesmo modo rítmico; ou pode expressar um ritmo modal misto, o que quer dizer vários modos rítmicos na mesma melodia (ANGLÉS, 1958, p. 163-164).

Em relação à notação mensural não-modal, Anglés (1958, p. 163) a define como sendo aquela notação que expressa um ritmo binário ou ternário; no entanto, não apresenta nenhuma relação com os modos rítmicos medievais.

*Con el nombre genérico de notación **mensural**, o notación **mensural no modal**, entendemos aquella que expresa el ritmo binario o ternario por médio de sus notas simples **virga** o **punctum** y de sus ligaduras, sin que ella tenga nada que ver con los modos rítmicos medievales.* (ANGLÉS, 1958, p. 163)

2.4.2 A melodia

Segundo Huseby (1987, p. 190), o trabalho de Anglés é fundamental para qualquer discussão relacionada à música das CSM. Porém, sua preocupação maior foi decifrar a complexidade da notação rítmica dos manuscritos, dizendo pouco sobre a melodia dessas cantigas, tratada de maneira passageira e assistemática.

Huseby (1999, p. 216) afirma que se pode perceber a presença do sistema octomodal nas melodias das CSM. Tal sistema, gerado a partir da época carolíngia, foi utilizado por vários séculos nos círculos monásticos, sendo aplicado especificamente ao canto-chão litúrgico, com a intenção de sistematizar e organizar o seu crescente repertório, normatizando e unificando suas características em todo o império.

Para compreender o que seria o sistema octomodal que aparece nas CSM, deve-se primeiro entender o que é um sistema teórico musical. Para isso, Huseby (1999, p. 220) diz que é necessário fazer a diferenciação entre gama sonora e sistema. O sistema tonal clássico utiliza uma gama de doze sons por oitava (notas naturais, sustentidos ou bemóis), que seria o

conjunto de sons gerados pelas teclas brancas e pretas do teclado de um piano até que a nota se repita. Esses doze sons se organizam dentro de um sistema tonal, dividindo-se em escalas de sete sons apenas. A organização dos intervalos de uma nota para a outra dentro dessas escalas de sete sons (escalas heptafônicas) gera relações internas de tensão e distensão determinando a tonalidade (maior ou menor).

No entanto, essa gama de sons nem sempre foi composta por doze sons. Os teóricos medievais a definiram com base na superposição de dois sistemas tetracordais (quatro notas em cada sistema), o que gerou uma gama composta pelos sons correspondentes às teclas brancas do piano e mais um som móvel, em termos atuais, o “si”, localizado no centro dessa gama de sons, podendo ser natural ou bemol (HUSEBY, 1999, p. 221). Mais adiante, construiu-se sobre esse conjunto de sons uma escala de seis sons, conhecida como hexacórdio, e foram atribuídos nomes para cada uma das notas (ut²¹-re-mi-fa-sol-la). Note-se que esse hexacórdio é simétrico, pois possui dois tons em cada lado do semitom que é localizado entre “mi” e “fa”, e também é móvel, podendo ser localizado na gama de sons sempre que a sua fórmula (de dois tons ladeando o semitom) se encaixar na sequência de notas.

A partir daí, os teóricos da música começaram a analisar as espécies de quinta e quarta, isto é, os tipos de configurações intervalares que se podem apresentar entre a nota base (tônica) e a quinta nota a partir dela ou a quarta nota, e perceberam que as relações intervalares entre essas notas geravam modos de escalas com uma “cor” diferente, ou seja, características sonoras peculiares tão perceptíveis quanto a diferença entre os tons (maior e menor), e que atendiam a funções harmônicas ainda não exploradas, gerando, assim os oito modos do sistema octomodal (HUSEBY, 1999, p. 222-223).

Ao contrário do que se pensava no início da musicologia, no século passado, as melodias medievais não constituem obras musicais fechadas e completas, cuja recuperação depende somente da transcrição da sua notação musical para a notação musical moderna. Essas melodias constituem, na verdade, a fixação de momentos na história de peças de criação e transmissão oral que estão sujeitas à variação (HUSEBY, 1999, p. 216-217).

Durante muito tempo, os musicólogos medievalistas acreditaram que, para recuperar os repertórios monódicos medievais e fazer uma tradução fiel dos originais, bastava decifrar a leitura problemática do ritmo e marcar as alturas sonoras. No entanto, hoje em dia, essa ideia já foi relativizada (HUSEBY, 1999, p. 218).

²¹ **ut:** “Antigo nome (latino) da nota dó. (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 974).

Ferreira (2005, p. 87) nos alerta para o fato de que ter como base única os critérios de classificação adotados pelos teóricos medievais não garante a classificação de uma cantiga em uma determinada modalidade de composição, pois, para ele, os músicos medievais admitiam, na execução das peças, inflexões melódicas que não podem ser previstas pela teoria.

A notação musical medieval não se preocupava, a princípio, em representar fielmente o ritmo. A sua preocupação maior era apenas a de registrar as informações básicas sobre a música, sem incluir necessariamente todos os detalhes, a fim de ajudar a memorização. A ideia era conservar a estrutura essencial da melodia para evitar que ela se perdesse (HUSEBY, 1999, p. 217). Portanto, a intenção dos músicos medievais em relação à notação musical difere significativamente da intenção moderna, em que a notação deve mostrar todos os detalhes da peça musical, permitindo sua leitura e execução até mesmo por um músico que nunca tenha ouvido tal peça. Para a música medieval, bastava registrar os elementos mais básicos das melodias, permitindo, assim, que os cantores ou instrumentistas a executassem de acordo com suas próprias capacidades interpretativas. Apesar disso, a observação da alternância de figuras breves e longas, permite delimitar os compassos musicais. Esse foi um dos critérios utilizados por Anglés (1943) para a transcrição das CSM para a notação musical atual.

Além do mais, a teoria modal já contava com quatro séculos de existência quando as CSM foram compostas, e já tinha sido aceita como norma para a composição de novas melodias. No entanto, antes da sua sistematização, essa teoria absorveu traços presentes em estratos orais antigos do cantochão, exercendo influência na música dos repertórios compostos posteriormente, inclusive nas CSM. Mas, mesmo assim, a presença de traços característicos desse sistema modal em uma melodia das CSM não quer dizer que o compositor o tenha feito de maneira consciente (HUSEBY, 1999, p. 224-225).

Dissemos anteriormente que, em relação ao ritmo, a maioria das CSM se encaixa nos seis modos rítmicos franceses e que uma pequena parcela delas parece não se enquadrar em nenhum. Da mesma forma, em relação às melodias, Huseby (1999, p. 228, 232) afirma que a maioria delas se encaixa perfeitamente no sistema octomodal. No entanto, uma pequena parcela, mais especificamente dez melodias da coleção, parece não se encaixar dentro desse sistema teórico devido a alguns critérios de construção peculiares. Para o autor, essas exceções não causam muito espanto, uma vez que, em sua opinião, um sistema teórico, diferentemente dos dias atuais, não implica uma construção fechada e não tem a necessidade de ser aplicável a todos os casos. Já que o intuito maior era a memorização e o registro,

bastava que o sistema modal estivesse aplicado a uma proporção significativa de melodias do repertório, como é o caso das CSM, em que, num repertório de 420 cantigas, apenas 10 melodias não se encaixam nos modos.

Em relação a essas dez exceções, Huseby (1999, p. 249) acredita que as suas melodias foram emprestadas de outros repertórios, talvez de música popular oral, fato comum e aceito na Idade Média, conhecido como “contrafactura”, isto é, a adaptação de uma melodia já existente em outro repertório. Além disso, ao analisar fórmulas melódicas iniciais e cadenciais, o autor percebe traços característicos de outros repertórios, o que reforça o argumento a favor das relações de parentesco das CSM com outros repertórios medievais, dentre eles o cantochão (HUSEBY, 1999, p. 251).

Em outro artigo, Huseby (1987) faz uma comparação entre duas cantigas medievais, a CSM 73 e a cantiga de amigo “Ondas do mar de Vigo” de Martín Codax. Ali, o autor chega à conclusão de que, apesar de pertencerem a repertórios bem diferentes, essas duas cantigas possuem uma base musical comum, uma vez que as suas melodias foram construídas de acordo com os preceitos da teoria medieval dos modos. Além disso, o autor compara as melodias dessas duas cantigas com a melodia de um salmo e percebe que as três melodias em questão possuem uma base comum de estilo e composição musical (HUSEBY, 1987, p. 189).

Quanto à estrutura composicional, pode-se dizer que a CSM 73 foi construída sobre a forma poética conhecida como “virelai” (no caso dessa cantiga, um refrão de duas linhas e uma estrofe de quatro linhas). As duas linhas do refrão desta cantiga possuem melodia igual, diferindo apenas na finalização, pois a primeira linha termina com a cadência melódica aberta, tendo o seu fechamento apenas no final da segunda linha, como podemos observar na figura 2.2 abaixo (HUSEBY, 1987, p. 193).

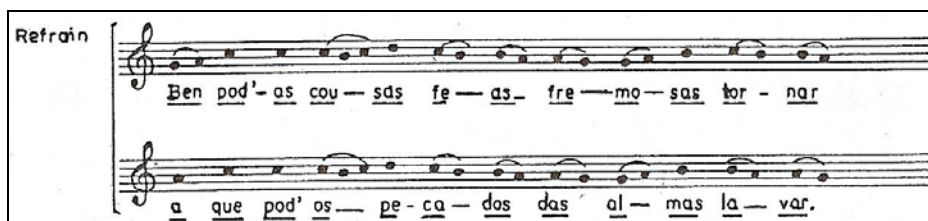


Figura 2.2 Refrão da CSM 73 (HUSEBY, 1987, p. 195)

Já em relação à melodia da estrofe da CSM 73, pode-se notar que as duas primeiras linhas da estrofe repetem a melodia da segunda linha do refrão. Essa parte constitui o que se conhece por “mudança” nesse tipo de configuração musical. Observemos, abaixo, a figura 2.3 com a melodia da estrofe.

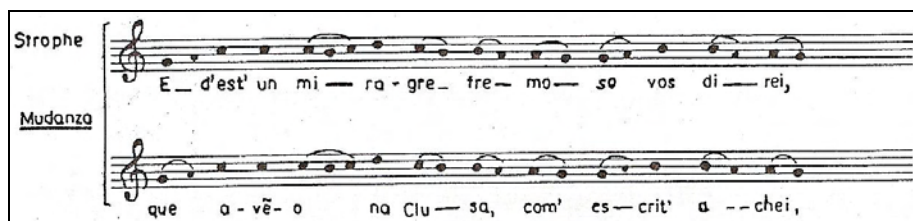


Figura 2.3 Duas primeiras linhas da estrofe da CSM 73 (HUSEBY, 1987, p. 195)

Por fim, as duas últimas linhas da estrofe, parte conhecida como “volta”, repetem a melodia do refrão todo, conforme podemos observar na figura 2.4, logo abaixo.

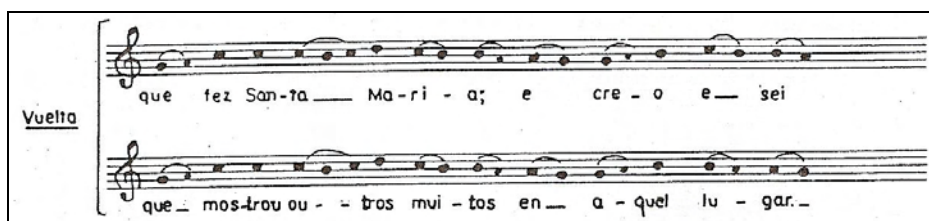


Figura 2.4 Duas últimas linhas da estrofe da CSM 73 (HUSEBY, 1987, p. 195)

Em relação à cantiga “Ondas do mar de Vigo”, podemos perceber que a sua estrutura é composta por dois versos rimando em paralelo, em que o compositor atribuiu a mesma melodia nos dois versos; e um terceiro verso, que é o refrão, para o qual o compositor atribuiu uma melodia diferente. Podemos visualizar esta estrutura na figura 2.5, abaixo.



Figura 2.5 Primeira estrofe e refrão da cantiga “Ondas do mar de Vigo”, de Martín Codax (HUSEBY, 1987, p. 194)

Huseby (1987, p 196) compara também uma melodia de um salmo gregoriano com as duas melodias das cantigas em questão e nota semelhanças entre elas. Ele conclui que essa coincidência indica que essas melodias foram baseadas em um idioma musical comum pertencente ao sistema modal. Podemos observar a melodia do salmo na figura 2.6, abaixo.

Figura 2.6 Salmo gregoriano (HUSEBY, 1987, p. 197)

Várias hipóteses podem ser levantadas sobre as semelhanças entre o repertório de cantigas religiosas e o repertório de cantigas profanas. Dentre elas, o fato de que o próprio rei D. Afonso X também escreveu poemas profanos na sua juventude, os quais pertencem a uma longa tradição poética em língua galega, da mesma forma que Martín Codax. Podemos acrescentar a isso a falta de homogeneidade no que diz respeito à composição musical das CSM, o que é um indício da variedade de influências que teve (HUSEBY, 1987, p. 199).

Anglés (1958) já tinha atentado para as semelhanças, em relação à notação musical, entre as cantigas de Martín Codax e as CSM, porém não fez uma análise detalhada que abrangesse todos os aspectos musicais.

Os cancioneiros galego-portugueses totalizam mais de mil e setecentos poemas, porém, nenhum com a sua respectiva partitura. As cantigas do poeta Martín Codax, contidas no *Pergaminho Videl*, um total de seis cantigas, e as de D. Dinis, no *Pergaminho Sharrer* (7 cantigas), são as únicas cantigas do repertório de cantigas profanas que sobreviveram com a sua notação musical (cf. FERREIRA, 1993, p. 536). Há muito ainda por ser dito e pesquisado

em relação a esse repertório de cantigas e o surgimento e a disponibilidade de novos materiais de pesquisa sobre a música medieval abrem as portas para novas abordagens a esse respeito.

Apesar de a semelhança de estilo e de composição entre as melodias da cantiga “Ondas do mar de Vigo” e a CSM 73 ser um exemplo isolado, isso não deixa de ser um ponto muito importante para se estabelecer a relação entre esses dois repertórios, apontando para uma prática de composição musical comum na Europa Ocidental, a prática modal. Além do mais, é importante ressaltar a relevância de estudos desse tipo para a história da música e para uma melhor compreensão desse período da história de maneira geral, seja no sentido linguístico, literário, plástico, etc. (HUSEBY, 1987, p. 190).

Outra característica melódica interessante, que aparece em mais de uma centena de cantigas, segundo o mesmo autor, é a “conmistura” modal. Trata-se de mudanças passageiras de um modo para outro em determinadas frases melódicas dentro de uma mesma cantiga. Além disso, a habilidade mostrada no manejo dessas “conmisturas” reforça a ideia de que na corte de Afonso X havia músicos profissionais de sólida formação musical que dominavam as práticas da teoria modal (HUSEBY, 1999, p. 234-235).

Alguns autores atribuem, para as CSM, a forma “responsorial”, isto é, como se houvesse um solista cantando as estrofes e um coro respondendo com o refrão. A justificativa utilizada por esses autores diz respeito a uma diferença de tessitura melódica (alternância de notas graves e agudas) existente entre o refrão e a estrofe, mais especificamente na parte denominada “mudança” (melodia inicial da estrofe), em que a tessitura é geralmente mais ampla ou mais aguda, o que poderia sugerir a sua execução por um solista com uma técnica vocal mais apurada. No entanto, Huseby (1999, p. 267-268) conclui que não há provas definitivas para esse tipo de afirmação, após analisar mais detalhadamente o âmbito melódico (extensão que vai da nota mais grave até a mais aguda da melodia utilizada na cantiga) relacionado ao refrão e à “mudança”.

2.5 Considerações finais

Buscamos mostrar, nesta seção, uma visão geral sobre a música das CSM, apontando as principais características rítmicas e melódicas, baseando-nos na opinião de especialistas consagrados. Mostramos, também, as diferenças musicais entre os códices conservados, bem como a questão das origens e influências musicais sobre a composição das CSM.

3 Embasamento teórico

Nesta seção, trataremos da teoria que serve como suporte para a análise dos dados obtidos nesta pesquisa, a Teoria Métrica de Hayes (1995). Para isso, faremos uma explanação de como surgiu a fonologia-não linear e como se deu o seu desenvolvimento até a criação da teoria métrica, passando por uma discussão sobre o acento nos seus diversos níveis até chegarmos na descrição da teoria em si.

3.1 A fonologia não-linear

A fonologia não-linear surgiu como uma reação à tradição da fonologia gerativa padrão criada por Chomsky e Halle com *The Sound Pattern of English* em 1968. Esse livro se constituiu como um impulso para a elaboração de várias teorias fonológicas, ou seja, trata-se de uma porta que levou a caminhos diferentes dentro da fonologia.

A fonologia gerativa padrão baseava-se em descrições fonológicas que se caracterizavam por uma organização linear dos segmentos, além do que suas regras de aplicação tinham seus domínios definidos em termos de fronteiras contidas na estrutura superficial dos constituintes morfossintáticos (MASSINI-CAGLIARI, 1999).

O problema surgiu quando se tentou incorporar fenômenos como estrutura silábica, acento e tom à teoria gerativa padrão, a qual os tratava de maneira linear. Percebeu-se aí que o componente fonológico de uma língua é um sistema heterogêneo, que é caracterizado por um conjunto de sistemas hierarquicamente organizados e interagentes, e que cada sistema é governado por princípios próprios.

Foi a partir desses preceitos que surgiu, nas três últimas décadas do século XX, o que se chama de *Fonologia Não-Linear*, englobando a Teoria Métrica, a Teoria Lexical, a Teoria Autossegmental e a Teoria Prosódica. Temos também, a partir do trabalho de Prince e Smolenky (1993), a Teoria da Otinalidade (TO) que vê a Gramática da língua como sendo constituída por um conjunto de restrições (*constraints*) violáveis e hierarquizadas.

Essa concepção de constituintes hierarquizados é necessária a qualquer abordagem a respeito do acento e do ritmo, uma vez que facilita a visão de determinados fenômenos prosódicos, tais como colisões acentuais, acentos secundários, acentos frasais, etc., de acordo com o que nos mostram pesquisadores como Halle e Vergnaud (1987), Goldsmith (1990) e

Hayes (1995). Podemos dizer, então, que esse tipo de teoria fornece ferramentas importantes para o tipo de discussão proposta por esta tese.

3.2 Acento

Do ponto de vista da Gramática Tradicional, o termo acento refere-se ao acento gráfico (circunflexo ou acento agudo) e são estipuladas as regras que determinam quando uma palavra deverá receber o acento gráfico ou não.

Já em Linguística, o conceito de acento não diz respeito à questão do acento gráfico em palavras. Trata-se, no entanto, de um fenômeno fonológico que ressalta a pronúncia de uma determinada sílaba de maneira a torná-la mais saliente do que as outras dentro de uma palavra (MASSINI-CAGLIARI, 1992).

De acordo com o *Dicionário de Lingüística* de Jean Dubois et al. (1973, p. 14), o acento é “um processo que permite valorizar uma unidade lingüística superior ao fonema (sílabas, morfema, palavra, sintagma, frase), para distingui-la das outras unidades lingüísticas do mesmo nível”. O acento, portanto, é um fenômeno *suprasegmental*, isto é, estabelece uma relação de proeminência dentro de um mesmo nível, porém em um nível acima do nível do segmento (nível da sílaba, do pé etc.).

Sendo assim, podemos dizer que o acento para a Linguística está relacionado à noção de tonicidade da Gramática Tradicional, que divide as palavras de acordo com a posição da sílaba tônica (sílabas mais proeminentes) em oxítonas (*sofá*, por exemplo), quando a sílaba tônica é a última; paroxítonas (*cama*), quando a sílaba mais proeminente é a penúltima; e proparoxítonas (*lâmpada*), quando a antepenúltima sílaba é a mais proeminente.

Por meio da análise de alguns pares mínimos de palavras, pode-se perceber que o acento tônico é distintivo em português. Isto quer dizer que ele estabelece oposição fonêmica entre as palavras, alterando os seus significados (CÂMARA Jr., 1985[1970], p. 64-65). Por exemplo, na comparação de pares de palavras oxítonas com paroxítonas, como em *cáqui/caqui*, *jaca/jacá*, ou em proparoxítonas com paroxítonas, como em *rótulo/rotulo*, *fábrica/fabrica*, *intérprete/interprete*, pode-se perceber que a mudança da posição do acento muda o significado das palavras.

São vários os fatores que podem fazer com que uma sílaba seja mais proeminente do que outra. Foneticamente falando, a acentuação de uma sílaba depende do grau de saliência que ela apresenta e essa saliência pode ocorrer por causa de um aumento da força expiratória,

por uma duração maior, por uma variação da curva melódica ou mesmo por um aumento de intensidade sonora, dependendo da vibração das cordas vocais. Sendo assim, conclui-se que “uma sílaba só é tônica ou átona por comparação com as demais” (MASSINI-CAGLIARI; CAGLIARI, 2001, p. 113). Para Silva (2001, p. 77), uma sílaba acentuada decorre de um pulso torácico reforçado que acarreta um jato de ar mais forte, aumentando a duração e altura da vogal da sílaba.

A acentuação nas sílabas possui níveis, isto é, temos nas palavras um acento principal e podemos ter a ocorrência de outros acentos mais fracos do este em outras sílabas, pretônicas ou postônicas.

Mattoso Câmara (1985[1970], p. 63) diferencia a acentuação nas sílabas por meio da atribuição de valores às mesmas. Segundo o autor, a vogal tônica de uma palavra deve ser marcada com um valor acentual 3, o qual será contrastado com as demais vogais (pretônicas e postônicas). Para a proeminência acentual pretônica, o autor estipula o valor 1 e, para a postônica, o valor 0, sendo que o valor 2 só aparecerá em grupos de força, isto é, quando tivermos dois vocábulos juntos, em que a vogal tônica do primeiro vocábulo terá o seu valor acentual reduzido.

Observando os exemplos 3.1 e 3.2, abaixo, podemos perceber como funciona essa atribuição de valores aos níveis acentuais.

(3.1)
 ce – le – bri – da – de
 1 1 1 3 0

(3.2)
 cé – le – bre i – da – de
 2 0 0 1 3 0

No exemplo 3.1, temos um vocábulo simples, portanto a sílaba com o acento principal recebe o valor 3, as sílabas pretônicas recebem o valor 1 e as postônicas recebem valor 0. No caso do exemplo 3.2, temos um grupo de força, ou seja, dois vocábulos em sequência, em que a sílaba tônica do segundo vocábulo recebe o valor de acento 3, e a do primeiro vocábulo recebe o valor 2; as sílabas pretônicas continuam recebendo o valor 1 e as postônicas recebem valor 0.

Podemos dizer, então, que o acento possui um caráter hierárquico, uma vez que é possível estabelecer vários graus de acento para as palavras ou sentenças.

Massini-Cagliari e Cagliari (2001) definem três tipos de sílabas tônicas nas frases, dependendo do grau do acento. Segundo os autores, há sílabas que recebem o acento primário, como no caso da sílaba *-xi* da palavra *abacaxi*; sílabas que recebem o acento secundário, no caso da sílaba *-ba-* de *abacaxi*; e palavras que recebem o acento frasal, como, por exemplo, na frase *descasquei um abacaxi*, o *-xi*, além de receber o acento primário, também recebe o acento frasal; no entanto, devemos ressaltar que o acento frasal não remete somente ao final da sentença, ele pode ocorrer em outras posições. Com a metodologia proposta nesta tese, poderemos observar o comportamento do acento nesses três níveis, primário, secundário e frasal.

No caso de constituição de grupos de força, como em *abacaxi com mel*, por exemplo, podemos perceber que a distribuição dos acentos ocorre em espaços iguais, isto é, no intervalo de uma sílaba (*a-bá-ca-xí-com-mél*), possuindo 3 sílabas mais proeminentes, “ba”, “xi” e “mel”, sendo que esta última carrega o acento principal. Concluimos, assim, que o acento é também ritmicamente distribuído, ocorrendo em espaços mais ou menos iguais dentro da palavra ou da sentença.

Outra característica do acento apontada por Hayes (1995) é que ele não permite processos de assimilação, como em alguns processos fonológicos, tais como, por exemplo, *vozeamento*, em processos de ressilabificação, como na sentença “camisas azuis” /kamizazazuis/, em que a fricativa /S/ da palavra “camisas” /kamizas/, assimila o traço de “vozeada” da vogal /a/ inicial da palavra “azuis”. Em síntese, podemos dizer que uma sílaba acentuada não espraia esta característica para a sílaba imediatamente precedente ou seguinte. Por exemplo, se tomarmos a sentença “sofá azul”, podemos perceber que a sílaba acentuada do primeiro elemento (“fá” de “sofá”) não espraia essa característica de “ser acentuada” para a sílaba precedente nem para a seguinte, pois a sílaba “so” de “sofá” continua não acentuada, assim como a sílaba “a” de “azul”.

3.3 A Teoria Métrica

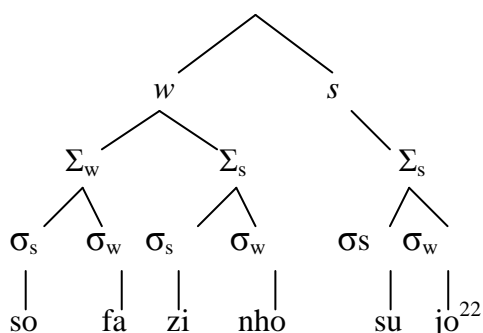
Vimos, na subseção 3.1, que a Teoria Métrica surgiu dentro do conjunto de teorias que conhecemos como fonologia não-linear; e, conforme pudemos perceber na subseção 3.2, o acento possui características peculiares que não permitem tratá-lo apenas como um traço fonológico atribuído às vogais, como na fonologia gerativa padrão, em que ou a vogal era [+acentuada] ou [-acentuada].

Faz-se necessária, então, uma abordagem específica para esse fenômeno. De acordo com a Teoria Métrica, o acento pode ser melhor compreendido se tratado como uma estrutura rítmica organizada hierarquicamente (LIBERMAN, 1975; LIBERMAN; PRINCE, 1977).

Desde a sua criação, em meados da década de 70, a fonologia métrica tem se desenvolvido em diferentes direções com o intuito de tratar de maneira cada vez melhor a representação do acento. A versão elaborada por Hayes (1995) dessa teoria, uma das últimas, será a versão adotada para as análises nesta tese de doutorado.

Em relação à Teoria Métrica especificamente, podemos dizer que a primeira estrutura métrica de representação do acento foi a de construção de árvores métricas que incluíam as ramificações ligadas aos nós (LIBERMAN, 1975; PRINCE, 1975; LIBERMAN; PRINCE, 1977). Nesse tipo de representação, as sílabas mais proeminentes recebiam a marca *s* (de *strong* – forte) e as menos proeminentes recebiam a marca *w* (de *weak* – fraco). Tomando outra sentença, como por exemplo, a expressão *sofazinho sujo*, vejamos, abaixo, como fica a configuração de uma estrutura de árvore métrica.

(3.3)



Prince (1983) lançou a teoria da grade métrica. Nessa representação, é atribuída uma marca “x” para cada sílaba e, no nível imediatamente acima, a primeira relação de proeminência é estabelecida, formando um contínuo de fraco e forte em espaços mais ou menos iguais. Não se estabelecendo níveis superiores até se chegar ao acento primário, que corresponde ao grau mais alto de acento. Podemos observar, no exemplo 3.4, abaixo, utilizando a mesma sentença do exemplo anterior, a construção de uma estrutura de grade métrica. Vale notar que, nesse tipo de estrutura, as ramificações são eliminadas.

²² Este exemplo pode sofrer o que se chama de *reversão iâmbica* (HOGG; McCULLY, 1987). Isto ocorre quando se tem colisão acentual como, em *sofãzínho*, com choque entre as sílabas *fa* (que recebe originariamente o acento secundário) e *zi*. Para desfazer esta colisão, aplica-se a regra de *Mova X* (ver item 3.3.5 desta seção).

(3.4)

```

                x
              x  x
            x   x
          x  x  x  x  x
        so  fa  zi  nho  su  jo
```

Surgiu, a partir daí, uma dúvida entre alguns autores em decidir qual desses dois tipos estrutura representa melhor o acento, se a representação em árvores métricas ou a representação de grades. Prince (1983) é favor da representação em grades, afirmando que estas são mais representativas dos fenômenos rítmicos. Por outro lado, nos trabalhos de Fonologia Prosódica (NESPOR; VOGEL, 1986; SELKIRK, 1980, 1984), as representações arbóreas são adotadas por darem conta de outros fenômenos prosódicos além do acento, como a entoação por exemplo.

Com a intenção de pôr fim a essa dúvida, alguns autores, como Halle e Vergnaud (1987), Kager (1989), Goldsmith (1990) e Hayes (1995) uniram as vantagens dos dois tipos de representação do acento na teoria métrica, criando o que se chama de *bracketed grids* (grades parentetizadas). Nesse tipo de representação, pode-se ter a clareza de visualização da hierarquia das batidas rítmicas da representação em grade, sem que as ramificações que indicariam os constituintes que apareceriam em uma árvore métrica sejam eliminadas. O exemplo 3.5 mostra a representação da sentença *sofazinho sujo* em grades parentetizadas

(3.5)

```

(                x  )
(      x      ) (x  )
(x  .) (x  .) (x  .)
so  fa  zi  nho  su  jo
```

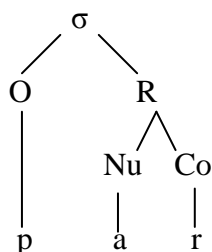
O mais interessante nessa polêmica é que, em todas as representações, faz-se necessária a consideração de constituintes hierarquizados, em qualquer abordagem do acento (MASSINI-CAGLIARI, 1999).

3.3.1 As grades parentetizadas

Antes de explicarmos a formalização das grades parentetizadas, faz-se necessária uma descrição dos níveis de constituintes com os quais estaremos lidando na teoria métrica.

O primeiro nível é o da sílaba, o qual também possui uma hierarquia na organização dos seus constituintes menores. A sílaba é dividida em duas partes: *onset* e *rima*; a rima, por sua vez, divide-se em *núcleo* e *coda*, sendo que o núcleo é o único elemento obrigatório na sílaba. Vejamos, no exemplo 3.6, como se constitui uma planilha silábica.

(3.6)



Na planilha acima, O significa *onset*, que é o ataque da sílaba. O grau de sonoridade do *onset* vai aumentando em direção à vogal. O R significa *rima*, que é a parte em que está localizada a vogal do *núcleo* (Nu) – que corresponde à parte mais sonora da sílaba – e a consoante da *coda* (Co), que é o fechamento da sílaba, quando houver.

A teoria métrica do acento está intimamente ligada às teorias sobre a estrutura silábica, particularmente àquelas que fazem referência ao peso silábico, visto que, em todas as línguas, a unidade que carrega o acento é a sílaba.

As sílabas se dividem em leves e pesadas. Normalmente, as sílabas que atraem o acento para si são as sílabas pesadas, ao passo que as sílabas leves somente são acentuadas quando não há uma sílaba pesada em sistemas que levam em consideração o peso silábico.

Podemos ver claramente a influência do peso da sílaba para a atribuição do acento em Latim, em que o acento cairá sobre a penúltima sílaba se ela possuir uma vogal longa ou for travada (sílabas que possuem coda preenchida por uma ou mais consoantes), o que a torna uma sílaba pesada; por outro lado, o acento será atribuído à antepenúltima sílaba se a penúltima sílaba possuir uma vogal breve, o que faz da sílaba uma sílaba leve. Vejamos, no exemplo 3.7, como fica acentuação em latim:

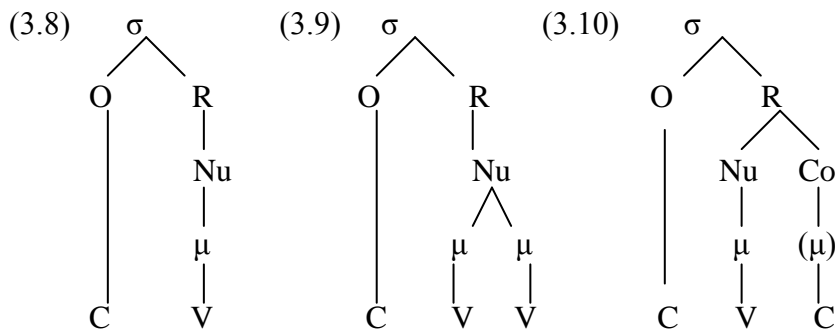
(3.7)

a-mī-cus – vogal longa /mi:/, acento na penúltima /amí:kus/.

domīnus – vogal breve /mi/, acento na antepenúltima /dóminus/.

O *onset* não conta para o peso da sílaba. Sendo assim, sílabas do tipo CV, CCV, com apenas uma vogal na rima, são sempre leves. Por outro lado, no caso de sílabas do tipo CVC, há uma variação entre as línguas do mundo. Segundo Hayes (1995), neste caso, é necessário observar se a língua, para estabelecer o peso silábico, conta a quantidade de elementos contidos no núcleo ou na rima.

Uma outra abordagem para a contagem do peso silábico diz respeito à atribuição de *moras*, representadas pelo símbolo μ , que são unidades de peso silábico. A estrutura métrica pode se referir a essas unidades de peso com o intuito marcar os segmentos que são prosodicamente ativos dentro do sistema da língua. Podemos ver como se dá a atribuição de moras nas planilhas silábicas mostradas nos exemplos abaixo.



Na planilha (3.8), a sílaba CV é monomoraica, pois tem sempre um elemento na rima e um no núcleo, fazendo com que fique licenciada apenas uma mora. Em (3.9), podemos notar que a sílaba CVV é bimoraica, pois tem dois elementos no núcleo; é uma sílaba pesada, portanto. Na planilha (3.10), por sua vez, a quantidade de elementos dominados pela rima é diferente da quantidade de elementos dominados pelo núcleo, o que faz com que o peso silábico dessas sílabas CVC possa variar; portanto, esse tipo de sílaba pode ser monomoraica ou bimoraica, dependendo da opção da língua em contar apenas os elementos no núcleo ou na rima, respectivamente.

Depois do nível da sílaba, o próximo nível é o do *pé*, que é o nível trabalhado pela teoria métrica nas representações do acento, uma vez que o objetivo principal do modelo

A segunda condição que deve ser seguida para uma boa formação das grades parentetizadas é a que bloqueia parentetizações com duas marcas x, o que quer dizer que a relação entre a estrutura da grade e da parentetização deve ser de um-a-um, isto é, cada parentetização deve possuir apenas uma marca x que serve como cabeça e cada x deve ser a cabeça de um único domínio. Para ilustrar essa restrição, vejamos o exemplo 3.13, abaixo, retirado de Massini-Cagliari (1999, p. 80). Nele, podemos perceber que as grades (3.13b) e (3.13c) são mal formadas e, portanto, agramaticais, ao passo que a grade (3.13a) é bem formada.

- (3.13)
- a. $\begin{pmatrix} & & & x & \\ (x &) & (& & x &) \\ (x & .) & (x & .) & (x & .) \end{pmatrix}$
- b. $\begin{matrix} * \\ (x & .) & (x & .) & (x & .) \end{matrix} \begin{pmatrix} x & \\ & x & \\ & & x & \end{pmatrix}$
- c. $\begin{matrix} * \\ (x & .) & (x & .) & (x & .) \end{matrix} \begin{pmatrix} & & & x & \\ & & & & \\ & & & & \end{pmatrix}$

Podemos perceber, então, que, na teoria de Hayes (1995), as grades métricas são estruturas que estabelecem relações de proeminência entre as marcas e não apenas sequências de colunas.

3.3.2 O estabelecimento dos parâmetros e a construção dos pés

A essência da teoria métrica paramétrica, inspirada na teoria chomskyana de princípios e parâmetros, reside no fato de que um sistema de regras é visto como um conjunto de escolhas que cada língua faz dentre uma lista finita de opções. Os padrões acentuais são, portanto, resultado da estrutura métrica originada por meio dessas escolhas, ou parâmetros. Essa noção da *parametrização* tem sido muito importante para os estudos métricos sobre a atribuição do acento das palavras desde os anos 80 do séc. XX. Sendo assim, podemos dizer que o modelo métrico paramétrico procura estabelecer as estruturas possíveis dos constituintes métricos, localizando o acento a partir da segmentação das palavras nesses constituintes.

A primeira escolha paramétrica que a língua faz diz respeito ao tipo de pé, podendo este ser unitário, binário, ternário ou ilimitado. Na teoria métrica adotada neste trabalho, consideraremos apenas dois valores em relação aos pés, sendo eles binários ou ilimitados.

Se o parâmetro escolhido for de pés binários, as próximas escolhas estarão relacionadas ao peso silábico e à posição da cabeça no pé. Em relação ao peso silábico, pode-se dizer que, nas línguas que levam em consideração o peso, a posição proeminente do pé deve ser ocupada pelas sílabas pesadas; já as sílabas leves ocupam a posição não-proeminente.²³ A posição da cabeça no pé pode ser à direita ou à esquerda, o que resulta em dois tipos de pés: os *iambos* – que possuem cabeça final com dominância à direita (. x) – e os *troqueus* – que possuem cabeça inicial com dominância a esquerda (x .)

São, portanto, quatro possibilidades para a escolha do pé básico da língua a partir da combinação dos dois parâmetros explicados no parágrafo anterior: iambos que levam em consideração o peso; iambos que não levam; troqueus que levam em consideração a quantidade e troqueus que não levam. Por não ter atestado a ocorrência de iambos que não levam em consideração o peso silábico, Hayes reduz essas quatro possibilidades a apenas três, propondo ainda que os pés iambos básicos são constituídos sempre de uma sílaba breve seguida de uma longa. Vejamos essas três possibilidades no exemplo 3.14.²⁴

(3.14)

- 1- *Troqueu silábico* (que não leva em consideração o peso silábico) → (x .)
 $\sigma \quad \sigma$
- 2- *Troqueu moraico* (que leva em consideração o peso silábico) → (x .) ou (x)
 $\sim \quad \sim \quad \quad \quad -$
- 3- *Iambo* → (. x) ou (x)
 $\sim \quad \sigma \quad \quad \quad -$

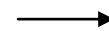
O parâmetro seguinte a ser estabelecido é o da direção da construção dos pés, que poderão ser construídos da esquerda para a direita ou da direita para esquerda. Com duas possibilidades para cada tipo de pé, temos então seis possibilidades, mostradas no exemplo seguinte.

²³ Para a definição de sílabas pesadas e sílabas leves, ver o item 3.3.1 desta seção.

²⁴ Nos exemplos (3.14) e (3.15), os símbolos -, ~ e σ significam, respectivamente, “sílaba pesada”, “sílaba leve” e “sílaba sem identificação da quantidade”.

(3.15)

1ª - *Troqueus silábicos* (construídos da esquerda para a direita) — (x .) (x .) (x .) (x ...
 $\sigma \sigma \sigma \sigma \sigma \sigma \sigma$



2ª - *Troqueus silábicos* (construídos da direita para a esquerda) — ... x) (x .) (x .) (x .)
 $\sigma \sigma \sigma \sigma \sigma \sigma \sigma$



3ª - *Troqueus moraicos* (construídos da esquerda para a direita) (x .) (x) (x) (x) (x) (x) (x .) (x .) ...

˘ ˘ ˘ - - - - ˘ ˘ ˘ ...



4ª - *Troqueus moraicos* (construídos da direita para a esquerda) - .) (x .) (x) (x) (x) (x) (x .) (x .)

˘ ˘ ˘ - - - - ˘ ˘ ˘



5ª *Iambos* (construídos da esquerda para a direita) — (. x) (. x) (x) (x) (. x) (. x) (x) ...

˘ ˘ ˘ - - - - ˘ ˘ ˘ -



6ª *Iambos* (construídos da direita para a esquerda) — .) (. x) (. x) (x) (x) (x) (. x) (. x)

˘ ˘ ˘ ˘ - - - - ˘ ˘ ˘



Em seguida, deve-se estabelecer se a construção dos pés será iterativa, isto é, até que toda a palavra seja segmentada em pés; ou se será não-iterativa, o que quer dizer que a segmentação ocorrerá até que um pé canônico tenha sido construído. Por fim, após a criação dos pés, as línguas devem estabelecer o valor da *Regra Final*, o que tornará possível o estabelecimento das relações de proeminência além do nível da palavra, ou seja, também em outros constituintes maiores do enunciado. Vejamos a formulação dessa regra em 3.16.

(3.16)

Regra Final

- a. Crie um novo constituinte métrico acima da estrutura existente.
- b. Localize a marca da grade (x), formando a cabeça deste constituinte *o mais à esquerda/o mais à direita* possível.

(MASSINI-CAGLIARI, 1999, p. 86).

3.3.3 A extrametricidade

Com a função de simplificar as regras e evitar a expansão do inventário dos pés básicos, alguns elementos podem ser temporariamente excluídos para fins de regras acentuais; são os elementos conhecidos como extramétricos.

No entanto, há algumas condições a serem obedecidas para a definição dos elementos que podem ser extramétricos. Hayes (1995) estipula duas condições para a extrametricidade: a *Condição de Perifericidade* e a *Condição de Não-Exaustividade*. A primeira diz que os elementos extramétricos têm que ser periféricos e que todos os outros casos são apagados. Já a segunda estipula que a extrametricidade deve ser bloqueada quando atingir todo o domínio. Além disso, segundo Hayes (1995), os constituintes que podem ser extramétricos devem ser segmentos, sílabas, pés, sufixos ou palavras e a preferência é dada a elementos extramétricos à direita do que à esquerda na palavra.

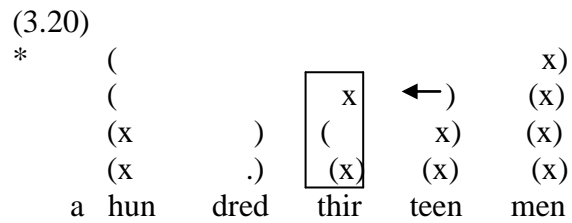
3.3.4 Pés degenerados

Os pés não-completos que são construídos quando ficam sobrando sílabas em uma sequência são chamados de *degenerados*. No caso dos troqueus silábicos, pés degenerados ocorrem quando se trata de um monossílabo ou quando a sequência contém um número ímpar de sílabas; já em relação aos iambos e troqueus moraicais, isso ocorre quando ficam sobrando sílabas leves à direita, numa construção de pés da esquerda para a direita iterativamente; e, por fim, pés degenerados também são construídos no caso de monossílabos constituídos de sílabas leves.

3.3.5 Transformações métricas

Em alguns casos, na combinação de palavras em um nível superior, podem ocorrer problemas no ajuste dos padrões acentuais das palavras combinadas como, por exemplo, no caso de ocorrer *colisão acentual*. Nesses casos, é necessária a aplicação de algumas regras específicas para ajustar esses padrões.

Um exemplo disso é a regra *Mova x*, sugerida por Prince (1983) que, no caso de colisão de acento, move uma marca da grade de modo a evitar a colisão. Como exemplo,



3.4 Considerações finais

Vimos, nesta seção, uma breve história do surgimento da fonologia não-linear, passando por considerações sobre o acento e a estrutura da sílaba, fundamentais para a compreensão da Teoria Métrica. Além disso, passamos por uma breve descrição da teoria métrica na versão de grades parentetizadas de Hayes (1995), que será utilizada como fundamentação teórica para as análises empreendidas nesta pesquisa.

4 Metodologia e levantamento de dados

Nesta seção, apresentaremos a metodologia a ser utilizada nesta tese. Primeiramente faremos um esboço de como a ideia para esta metodologia surgiu. Em seguida, explicaremos, em detalhes, os procedimentos adotados na aplicação desta metodologia fazendo, também, considerações sobre as possíveis contribuições da nova metodologia em relação ao estudo da prosódia do PA. Além disso, mostraremos como são elaboradas as fichas de análise das CSM para o levantamento dos dados quantitativos (mostrando um exemplo completo de ficha).

4.1 Sobre a metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999)

A ideia para a elaboração da metodologia que pretendemos propor nesta tese de doutorado parte da metodologia inaugurada no Brasil com a tese de doutorado de Massini-Cagliari (1995), que foi posteriormente publicada em 1999. A metodologia empregada por Massini-Cagliari (1995, 1999) busca, por meio da observação da estrutura métrico-poética de poemas, características prosódicas de línguas mortas ou de períodos passados de línguas vivas.

Focalizando seu trabalho sobre cantigas medievais galego-portuguesas, mais especificamente as cantigas profanas, a autora percebe que a observação da estrutura dessas cantigas, junto com a contagem das sílabas poéticas e a concatenação dos acentos poéticos pode apontar características da língua utilizada na composição dessas cantigas, o português arcaico.

Essa proposta, de que a estrutura métrica dos versos pode trazer informações relevantes para o estudo do acento de uma língua, já havia sido utilizada em trabalhos anteriores em relação a outras línguas, como em Halle e Keyser (1971), que fizeram um panorama da evolução da acentuação do inglês através de textos poéticos.

Trabalhar com textos poéticos é a única maneira de estudarmos fenômenos prosódicos de línguas mortas, isto é, línguas das quais não temos nenhum tipo de registro oral e nem mais falantes (MASSINI-CAGLIARI, 1999).

Em relação à contagem das sílabas poéticas, atualmente, há duas maneiras de se fazer a contagem das sílabas dos versos em língua portuguesa. Na primeira, referente à tradição francesa, provençal e portuguesa, conta-se as sílabas até a última sílaba tônica do verso, desprezando-se as átonas finais. Esta maneira de se contar as sílabas poéticas dos versos ainda

é ensinada no colégio pela gramática normativa nos dias atuais e é a maneira como as sílabas poéticas eram contadas também nas cantigas medievais, conforme o que diz Michaëlis de Vasconcelos (1912-13). Na segunda, referente ao sistema italiano e espanhol, conta-se sempre uma sílaba depois da sílaba tônica, mesmo que esta não exista. Desse modo, temos, como tipo de verso característico do português e francês, o verso agudo e, como característico do espanhol e do italiano, o verso grave (MASSINI-CAGLIARI, 1999, p. 52).

A maneira de se contar as sílabas poéticas na tradição de versificação em literatura portuguesa nos dá três possibilidades de terminações para os versos: quando os versos terminam em palavra oxítona, temos versos “agudos”; quando terminam em palavra paroxítona, temos versos “graves”; e quando eles terminam em palavra proparoxítona, temos os versos conhecidos como “esdrúxulos” (LIMA, 1999, p. 524). Esta classificação foi ensinada por Castilho (1850) em um importante tratado de metrificação para a literatura portuguesa, tornando-se tradição para o português, sendo o mais usado até hoje.

Sendo assim, a metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999) focaliza a última palavra dos versos das cantigas medievais, ou seja, a palavra que faz a rima poética dos versos, pois é nesta palavra que ocorre a última sílaba tônica do verso. Dessa forma, é possível se ter absoluta certeza da pauta acentual da palavra que figura na posição de rima poética. Vejamos o exemplo 4.1, abaixo, retirado da CSM de número 10, que mostra como a escansão dos versos e a contagem das sílabas poéticas são feitas.

(4.1) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Ro/sa/ de/ bel/da/d'e/ de/ pa/re/cer
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 e/ Fror/ d'a/le/gri/a/ e/ de/ pra/zer,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Do/na/ en/ mui/ pi/a/do/sa/ se/er,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Se/nnot/ en/ to/llet/ coi/tas/ e/ do/o/res.

(1ª estrofe da CSM nº 10, Mettmann, 1986, pp. 84, 85)

Nos três primeiros versos desta estrofe, temos versos agudos, pois terminam em palavra oxítona; e no último verso, temos um verso grave, já que termina em paroxítona.

Além de observar a escansão dos versos e a contagem das sílabas poéticas, é muito importante, também, a observação da estrutura de composição da cantiga, uma vez que a estrutura estabelecida na primeira estrofe é rigorosamente seguida nas demais estrofes. Por exemplo, quando surgir uma palavra “estranha” (uma palavra que era usada no período da

língua que está sendo estudado, mas que já não é mais usada atualmente), da qual não se pode inferir naturalmente qual é a sua sílaba tônica, é a estrutura de composição da cantiga que vai nos dizer qual é a sílaba tônica dessa palavra desconhecida. Para ilustrar, vejamos os exemplos 4.2 e 4.3.

(4.2)	Po/ren/de/ vos/ con/ta/re	7 (sílabas poéticas)
	un/ mi/ra/gre/ que/ a/chei	7
	que/ por/ hũ/a/ ba/de/sa	6
	fez/ a/ Ma/dre/ do/ gran/ Rei	7
	ca,/ per/ co/m'eu/ a/pre/s'ei,	7
	e/ra/-xe/ su/a/ e/ssa.	6
	1 2 3 4 5 6 7	
	Mas/ o/ de/mo/ e/nar/tar	7 (verso agudo, palavra oxítone)
	a/ foi/, por/ que/ em/pre/nar	7
	s' ou/ve/ dun/ de/ Bo/lo/nna,	6
	o/me/ que/ de/ re/ca/dar	7
	a/vi/a/ e/ de/ guar/dar	7
	1 2 3 4 5 6	
	Seu/ fei/t' e/ as/ be/so/nna.	6 (verso grave, palavra paroxítone)

(1ª estrofe da CSM nº 7, na edição de Mettmann, 1986, p. 75)

Nesta estrofe, podemos encontrar duas palavras que não são mais usadas no português atual: “enartar” e “besonna”. Como são palavras desconhecidas para nós, poderíamos incorrer em erro se tentássemos inferir qual seria a sílaba tônica destas palavras sem observar a estrutura de composição das estrofes da cantiga. No entanto, nossas dúvidas são sanadas quando observamos a segunda estrofe desta cantiga e vemos quantas sílabas poéticas devem possuir os versos em que estas duas palavras desconhecidas aparecem e qual é o tipo de verso, se é agudo, grave ou esdrúxulo.

No exemplo acima, temos um tipo de estrutura que alterna versos agudos com versos graves. Podemos perceber, na estrofe acima, que os versos graves possuem o mesmo número de sílabas aritméticas dos versos agudos, porém não possuem o mesmo número de sílabas poéticas, de acordo com a tradição de contagem de sílabas poéticas seguida ainda hoje. Fatos assim podem sugerir que as sílabas átonas de final de verso também devam ser contadas para o estabelecimento da estrutura métrica do poema. Esse tipo de estrutura corresponde ao que em métrica medieval se chama de *Lei de Mussafia* (MUSSAFIA, 1896).²⁵

²⁵ A respeito da *lei de Mussafia* (MUSSAFIA, 1896), veja-se o trabalho de Massini-Cagliari (1999, p. 57-59) e as obras referidas pela autora: Lapa (1981); Spina (1971); Nunes (1972) e Cunha (1982).

Comparando a primeira estrofe da cantiga em questão, mostrada no exemplo 4.2, acima, com a segunda estrofe da mesma cantiga, mostrada no exemplo 4.3, abaixo, podemos perceber qual é a estrutura de composição das suas estrofes, uma vez que a quantidade de sílabas poéticas para cada verso, a quantidade de versos, e o esquema de rimas estabelecidos na primeira estrofe vai se repetir em todas as demais estrofes da cantiga.

(4.3)	As monjas, pois entender	7
	foron esto e saber,	7
	ouveron gran lediça;	6
	ca, porque lles non sofrer	7
	quería de mal fazer,	7
	avian-lle mayça.	6
	1 2 3 4 5 6 7	
	E/ fó/ro/na/ a/cu/sar	7 (verso agudo, palavra oxítone)
	ao Bispo do logar,	7
	e el ben de Colonna	6
	chegou y; e pois chamar	7
	a fez, vëo sen vagar,	7
	1 2 3 4 5 6	
	le/da/ e/ mui/ ri/so/nna.	6 (verso grave, palavra paroxítone)

(2ª estrofe da CSM n° 7 na edição de Mettmann, 1986, p. 75)

Sendo assim, a cantiga da qual retiramos os exemplos acima apresenta uma estrutura de composição em que o 1º, 2º, 4º, 5º, 7º, 8º, 10º e 11º versos possuem sete sílabas poéticas e o 3º, 6º, 9º e 12º versos possuem seis sílabas poéticas. Dessa forma, analisando apenas os versos em que as palavras desconhecidas “enartar” e “besonna” aparecem (exemplo 4.2, versos 7 e 12, respectivamente), e comparando-os com os respectivos versos na segunda estrofe, podemos concluir que a palavra “enartar” é uma palavra oxítone, sendo agudo o verso em que ela aparece; por outro lado, no caso da palavra “besonna”, temos uma palavra paroxítone, e o verso em que ela aparece é um verso grave.

Em síntese, com a metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999), pode-se ter certeza de qual é a sílaba tônica da palavra que está em posição de rima poética por meio da escansão dos versos, da contagem das sílabas poéticas e da estrutura dos poemas.

4.2 Uma nova proposta metodológica

A metodologia anterior, inaugurada no Brasil por Massini-Cagliari (1995, 1999), com a qual a autora fez um estudo do acento lexical do PA, por meio da focalização de itens

lexicais que aparecem na posição de proeminência principal nos versos (posição de rima poética) das cantigas profanas, mostra-se limitada em relação à determinação do padrão prosódico de itens lexicais que aparecem em outras posições nos versos.

Com a suspeita de que novos casos de palavras - como palavras proparoxítonas,²⁶ por exemplo, que não apareceram em posição de rima poética, no trabalho de Massini-Cagliari (1995, 1999), relativo às cantigas profanas, nem no trabalho de Costa (2006), que utiliza a mesma metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999), porém aplicada ao estudo do acento lexical nas cantigas religiosas - poderiam aparecer em outras posições ao longo dos versos, surgiu a necessidade de se pensar em um modo de se poder localizar os acentos das palavras em outras partes do verso além da parte que faz a rima poética, expandindo, assim, o campo de análise dos textos poéticos medievais para além de uma palavra apenas por verso, o que poderia trazer novos casos de palavras para análise ou levantar outras hipóteses para casos ainda obscuros.

A partir de trabalhos como o de Ferreira (1986), em que o autor faz apontamentos sobre a necessidade de se observar, também, as sílabas do texto, para se estipular a acentuação musical nas transcrições de cantigas medievais, e Ferreira (2005), em que o autor afirma que, na cantiga de amigo, os acentos da música estão em relação direta com os acentos do poema, pôde-se perceber que a análise da música de cantigas medievais, junto com a análise do texto dos seus poemas, poderia fornecer pistas sobre a localização dos acentos das palavras em outras partes do verso. A partir daí, surgiu a ideia da elaboração de uma metodologia que levasse em consideração a observação das proeminências musicais das cantigas, a observação do texto do poema das cantigas e a estrutura métrico-poética dos mesmos.

Jackendoff e Lerdahl (1980) fizeram uma análise comparativa minuciosa entre a estrutura prosódica da língua inglesa e a estrutura acentual da música e chegaram à conclusão de que essas duas habilidades cognitivas humanas possuem similaridades bastante acentuadas. Nesse trabalho, os autores afirmam que, assim como a prosódia da língua, a música também possui uma hierarquia de constituintes acentuais divididos em elementos fortes e fracos organizados em níveis. Desse modo, puderam constatar que a atuação de constituintes prosódicos linguísticos possui um forte paralelo com a acentuação musical.

Sobre a existência desse paralelismo entre as capacidades musical e linguística do ser humano, os autores dizem o seguinte:

²⁶ Essa suspeita fundamenta-se no fato de ter sido apontada por estudiosos, como Michaëlis de Vasconcelos (1912-13[s/d], p. 62), Teyssier (1987, p. 24), desde a tradição filológica oitocentista, a existência, no PA, de outros padrões acentuais, como o caso de proparoxítonas.

Given that both theories are attempts to account for human cognitive abilities, the existence of parallelism between them implies a claim that these areas are a respect in which human musical and linguistic capacities overlap. In other words, both capacities make use of some of the same organizing principles to impose structure on their respective inputs, no matter how disparate these inputs are in other respects. (JACKENDOFF, R.; LERDAHL, F. 1980, p. 41)

Nesse sentido, Massini-Cagliari (2008a) aponta, considerando como *corpus* as CSM, que uma análise em paralelo da notação musical e do texto poético de cantigas trovadorescas pode constituir um instrumento auxiliar para a análise do acento e do ritmo do PA, mostrando que elementos extraídos da notação musical podem se constituir em argumentos para a realização fonética das cantigas em relação à sua estrutura silábica e ao seu ritmo linguístico.

Ainda nesse mesmo trabalho, a autora, por meio da análise de uma CSM, verifica que, em 58.3% dos casos analisados, as sílabas tônicas de polissílabos e monossílabos tônicos caem no início do compasso musical (posição mais proeminente); além disso, a autora aponta diversas possibilidades de análise que podem ser feitas por meio da aplicação de uma metodologia desse tipo (MASSINI-CAGLIARI, 2008a). Ainda nessa mesma perspectiva metodológica, temos, em Massini-Cagliari (2008b), por meio da análise da CSM 100, uma discussão a respeito de fenômenos como a paragoge e o ritmo (no que diz respeito à questão da possibilidade de localização de acentos secundários).

Com o intuito de mostrar que a metodologia que leva em consideração a música e o texto para a obtenção de dados a respeito da prosódia de uma língua é eficiente, também, em cantigas de tipos diferentes, Massini-Cagliari (2008c) compara o ritmo das cantigas religiosas, visto pela análise da CSM 70, com dois exemplares de cantigas profanas (uma cantiga de amigo e uma cantiga de amor) que sobreviveram com sua notação musical. Neste artigo, a autora observa um percentual de 75% de coincidências entre proeminências musicais e linguísticas, na análise da CSM 70; um percentual de 100% desse tipo de coincidência em relação à análise da cantiga de amigo; e o percentual de 75.8% de coincidências entre proeminências nos dois níveis (musical e linguístico), na análise da cantiga de amor. Além disso, vale ressaltar, aqui, que as análises feitas pela autora, nesse artigo, baseiam-se em transcrições das cantigas para a notação musical atual, feitas por Anglés (1943), em relação à CSM 70, e também Ferreira (1986 e 2005), em relação à cantiga de amigo e de amor, respectivamente, e que as interpretações dessas três cantigas foram feitas a partir de concepções musicais completamente diferentes. No entanto, percebe-se que a metodologia

utilizada para a análise dessas cantigas mostrou-se eficaz nos três casos, apesar das divergências interpretativas das suas transcrições.

Além dos três trabalhos citados anteriormente, temos, em Massini-Cagliari (2008d), considerações sobre a paragoge, a silabação, o ritmo, no que se refere a questões sobre acento secundário e constituintes prosódicos mais altos, o *status* prosódico de clíticos e a existência de palavras proparoxítonas em PA. Para possibilitar a sua análise e levantar dados sobre essas questões, a autora observa a estrutura musical e linguística de algumas CSM.

Podemos citar, também, seguindo essa perspectiva metodológica que considera uma interface entre a Música e a Linguística na obtenção de dados sobre a prosódia de línguas mortas, o trabalho de Costa (2007), em que, por meio da análise de cinco CSMs, nas suas versões transcritas para a notação musical atual, feitas por Ferreira (1986), o autor observa que, em aproximadamente 80% dos casos analisados naquele *corpus*, o tempo mais forte dos compassos musicais marca a sílaba tônica da palavra, no texto do poema.

Em Costa (2008), há uma complementação do trabalho citado anteriormente, em que, além da análise de cinco CSMs que tiveram suas pautas musicais transcritas por Ferreira (1986) para a notação musical atual e a constatação da predominância de encontros entre sílabas tônicas e proeminências musicais, o autor também trata de questões de silabação envolvendo a distinção entre ditongos e hiatos (inclusive em casos de vogais idênticas), além de casos de ocorrência de acentos secundários em palavras do PA.

Por fim, no trabalho de Costa (2009), é feita uma breve descrição dos procedimentos metodológicos adotados para a coleta de dados com a nova metodologia que confronta as proeminências musicais e linguísticas, tendo como base a análise das dez primeiras CSMs, tomadas a partir da edição das partituras feita por Anglés (1943) para a notação musical atual. Vale ressaltar, aqui, que o autor constata que esta metodologia mostrou-se eficaz mesmo aplicada a um *corpus* um pouco mais estendido, uma vez que ainda se observa uma preferência para a coincidência de proeminências musicais com sílabas tônicas. Além disso, são discutidos, nos seus resultados, casos de palavras proparoxítonas encontradas, bem como a ocorrência de acentos secundários, a tonicidade de monossílabos e a distinção entre ditongos e hiatos.

Concluimos, então, por meio da análise dos trabalhos anteriormente citados, que a observação das proeminências musicais pode constituir uma ferramenta auxiliar para a localização de acentos linguísticos (lexical ou prosódico), uma vez que a coincidência entre os dois níveis é preponderante, o que pode ser observado pelos percentuais apontados pelos

autores em relação a essas coincidências. Nota-se, também, que esse tipo de observação abre campo para alguns tipos de análise que não eram possíveis com a aplicação da metodologia anterior de Massini-Cagliari (1995, 1999), tais como a observação dos limites de ocorrência de acentos secundários e frasais, ampliando, assim, o campo de análise para o estudo do acento e do ritmo do PA, fato inédito nas pesquisas dessa área.

Nosso objetivo, aqui, é, portanto, sustentar uma metodologia que vem sendo proposta, desenvolvendo-a mais detalhadamente, e testando a sua eficácia em relação ao estudo da prosódia do PA, focalizando questões relativas ao acento e ao ritmo, por meio de sua aplicação a um *corpus* mais significativo, tanto em termos de qualidade, como em termos de quantidade de textos e partituras. Além disso, por meio da consideração de um *corpus* mais ampliado, abrem-se possibilidades antes não investigadas, tais como a verificação da existência de tendências quanto à ocorrência de acentos secundários em períodos da língua dos quais não temos mais registros orais. Nos estudos citados anteriormente, os autores Massini-Cagliari (2008a, 2008b, 2008c e 2008d) e Costa (2007, 2008 e 2009) aventavam essa possibilidade, mas não foram capazes de explorá-la, uma vez que as ocorrências de acentos secundários em cantigas isoladas é muito pouca para se chegar à afirmação de que há uma tendência. No entanto, esta possibilidade faz-se, agora, viável, nesta tese.

Como pudemos ver na seção 2, as CSM apresentam, na sua grande maioria, uma notação musical de caráter mensural, possuindo um ritmo em sua melodia, o que torna possível a transcrição dessa notação para a notação atual. Vimos também que esta notação mensural se encaixa no que é conhecido por modos rítmicos: o *troqueu*, o *iambo*, o *dátilo*, o *anapesto*, o *espondeu* e o *tríbraco*. Apesar de esses rótulos possuírem paralelos no nível poético, eles têm uma significação diferente no ponto de vista musical.²⁷

Anglés (1943, 1964) fez uma transcrição das pautas musicais das CSM em notação musical atual, o que nos permitiu tomá-las como *corpus* mais direto desta pesquisa, servindo como base para a nossa investigação sobre o ritmo musical. Além disso, a estrutura do poema e a contagem das sílabas poéticas também serão consideradas na caracterização dos parâmetros rítmicos.

A título de ilustração, vejamos, por meio das figuras 4.1 e 4.2, como é a notação musical original de uma CSM e como fica a sua respectiva transcrição para a notação musical atual feita por Anglés (1943).

²⁷ Para as definições de cada um desses tipos de modos veja a subseção 2.4.1.

11.

CANTIGA X, fol. 20 v.º

Esta vezéa. e de loor de scã m̃
 comé fremeosa a lva. a gñ poder

Bosa das roas e flor das flores

bona das bonas señoz das señores

Rosa de beload é de parecer...

1 flor de alegria é de prizer

bona en mui piadosa seer

sênoz en touer coitas e dozes
 Rosa das rosas 1 flor das flores
 bona das bonas señoz das señores

Figura 4.1 Cantiga de Santa Maria nº X – Rosa das rosas... – Fac-símile To.
<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/bob010small.gif> - acesso em 21/04/2009

*Esta é de loor de Santa Maria, com' é fremosa
et bõa, et á gran poder.*

A^9 A^{10} || b^{10} : b^{10} | b^{10} a^{10} |
 α β || γ : γ | δ β |

To, 10, f. 20 c-d
E₂, 10, f. 17 c-d
E₁, 10, f. 39 c-d

Ro - sa das ro - sas et Fror das fro-res,
Do - na das do - nas, Se - nnor das se - nno - res. Ro - sa de
bel - dad'e de pa-re - cer et Fror d'a - le - gri - a
et de pra - zer; Do - na en mui pi - a - do - sa se -
er, Se - nnor en to - ller coi - tas et do - o - res.

1) To a la 4ª superior. 2) To 3) To

Figura 4.2 Transcrição da CSM 10 (ANGLÉS, 1943, p. 18, "parte musical")

Partiremos, agora, para a demonstração de como são elaboradas as fichas de análise, de acordo com a metodologia aqui proposta, para a coleta de dados das CSM referentes ao acento lexical, prosódico e ao ritmo de maneira geral do português arcaico dos textos dos poemas.

4.3 Elaboração das fichas de análise

Nesta subseção, mostraremos, passo a passo, como é elaborada, na presente pesquisa, uma ficha de análise de uma CSM, para a coleta de dados referentes à prosódia do PA, por meio da metodologia aqui proposta.²⁸ Para exemplificar, escolhemos a CSM de número 38, cuja partitura original pode ser vista, abaixo, na figura 4.3.



Figura 4.3 CSM XXXVIII – Fac-símile E.

<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/E/118small.html> - acesso em 22/04/2009

²⁸ Foram elaboradas listas das palavras que aparecem em posição de proeminência musical, divididas quanto à sua pauta acentual, que são apresentadas no Apêndice.

O primeiro passo para a elaboração de uma ficha de análise é a digitalização da versão da cantiga a ser analisada, transcrita por Anglés (1943) para a notação musical atual. Vejamos, abaixo, a figura 4.4, em que aparece a transcrição da CSM 38.

38

Esta é como a omagen de Santa Maria tendeu o braço ei tomou o de seu Fillo que queria caer da pedrada que lle dera o tafur, de que sayu sangui.

A⁸ B¹⁰ A⁸ B¹⁰ | c¹⁰ d¹⁴ : c¹⁰ d¹⁴ | c⁸ d¹⁰ c⁸ b¹⁰ :
 α α' α β | γ δ : γ δ' | α α' α β :

To, 41, f. 54 b-54v
 E₂, 38, f. 56 c-d
 E₁, 38, f. 61 b-c

Pois que Deus quis da Virgen Fi - llo se - er por

nós pe - ca - do - res sal - var, por - en - de non me ma - ra -
 vi - llo se lle pe - sa de quen lle faz pe - sar.
 Ca e - la et sseu Fi - llo son jun - ta - dos d'a - mo[r]¹⁾, que par - ti - dos per
 ren nunca po - dense - er; et por - en, son mui nei - ci - os pro -
 va - dos os que con - tra e - la van, non cui - dand' y el tan -
 ger. Es - to fa - zen os mal - fa - da - dos, que est' a -
 mor non que - ren en - ten - der co - mo Madr' e Fill' a - cor -
 da - dos son en fa - zer ben et mal cas - ti - gar.

¹⁾ E₁ *camas* con la s expuntuada. ²⁾ E₂ copia 2 estr. y siempre igual a E₁.

Figura 4.4 Transcrição da CSM 38 (ANGLÉS, 1943, p. 45-46, “parte musical”)

Depois de digitalizada a imagem da transcrição feita por Anglés (1943), recortamos cada uma das linhas da sua partitura junto com o texto do refrão e da primeira estrofe. É importante ressaltar aqui que a partitura musical, nos manuscritos, vem anexada somente ao refrão e à primeira estrofe, subentendendo-se que a melodia aí indicada é a que vai ser usada nas demais estrofes também, uma vez que o refrão deve ser repetido após cada estrofe e a estrutura métrico-poética estabelecida na primeira estrofe se repete em todas as demais estrofes da cantiga. Vejamos, na figura 4.5, como fica o recorte da primeira linha da transcrição da CSM 38.

Figura 4.5 Primeira linha da transcrição da CSM 38 (ANGLÉS, 1943, p. 45, “parte musical”)

Em seguida, distribuímos cada uma dessas linhas em uma folha separada, para podermos anexar o texto das outras estrofes à melodia também. O exemplo 4.4, abaixo, mostra como fica a linha junto ao restante do texto das estrofes.

(4.4)

Ca e-la et sseu Fi - llo son jun - ta - dos d'a-mo[r], que par - ti - dos per

Ca e- la et sseu Fi- llo son jun- ta- dos d'a- mor, que par- ti- dos per
 Da-quest' a- vê- o, tem- pos sson pa- ssa- dos gran- des, que o Con- de de
 Poi- los mon- ges fo- ron en- de ti- ra- dos, mui ma- as con- pa- nnas se
 Mas hũ- a mo- ller, que por seus pe- ca- dos en- tra- ra na ei- gre- ja,
 O ta- fur, quan- d' es- to vyu, con y- ra- dos e- llos a ca- tou, e co-
 E deu no Fi- llo, que am- bos al- ça- dos tí- i- a seus bra- ços en
 May- o- res mi- ra- gres ou- v' y mos- tra- dos Deus, que san- gui cra- ro fez
 E de- mais ou- ve os o- llos tor- na- dos tan bra- vos, que quan- tos a
 Ou- tros dous ta- fu- res de- mo- ni- a- dos ouv' y, por- que fo- ran a-
 O Con- de, quan- do' est' o- yu, con ar- ma- dos ca- va- lei- ros vê- o e
 Pois es- to di- sse, per- nas e cos- ta- dos e a ca- be- ça foi log'

Vale ressaltar aqui que uma linha não equivale exatamente ao tamanho de um verso. No caso da linha mostrada no exemplo 4.4, que é a quarta linha da transcrição de Anglés (1943), temos, anexado à melodia desta linha, o texto do primeiro verso e, pelo menos, mais a metade do segundo verso de cada estrofe da cantiga. Portanto, cada linha textual, abaixo da figura da linha musical, representa um pedaço de cada estrofe da cantiga e não uma estrofe inteira. O restante do texto das estrofes aparecerá anexado às demais linhas musicais da transcrição. Além disso, devemos ressaltar que a localização do texto das demais estrofes segue a divisão da primeira estrofe tal como feita por Anglés (1943).

Depois de anexar o texto de todas as estrofes da cantiga (fazendo as separações silábicas de acordo com as notas da melodia) a todas as linhas melódicas, partimos para a localização das sílabas das palavras em relação à proeminência musical dos compassos, isto é, verificamos qual sílaba das palavras está anexada ao tempo mais forte do compasso musical, o primeiro tempo.


Ao localizarmos estas sílabas, atribuímos cores diferentes a elas, dependendo da sua pauta acentual (referente ao acento prosódico, linguístico); isto é, se a sílaba que estiver anexada a uma proeminência musical representar uma sílaba tônica de uma palavra com mais de uma sílaba no nível textual, ela receberá uma determinada cor; se representar um monossílabo tônico, ela receberá uma cor diferente da cor que foi dada para a sílaba tônica de palavras com mais de uma sílaba; se for um monossílabo átono, receberá uma terceira cor; se for pretônica, outra cor; e assim por diante.

Para a classificação das coincidências entre proeminências musicais e proeminências linguísticas, estipulamos as seguintes cores para as diferentes pautas acentuais: cor vermelha, quando a proeminência musical marca uma sílaba tônica de uma palavra com mais de uma sílaba; cor azul, quando a proeminência musical marca um monossílabo tônico; cor verde, quando marca um monossílabo átono; cor laranja, quando for coincidência com sílaba pretônica; cor rosa, quando a coincidência for com sílaba postônica final; e cor roxa, quando a proeminência musical marcar uma sílaba postônica não-final.

Vejamos no exemplo 4.5, abaixo, como fica o texto das estrofes depois que as sílabas que coincidem com proeminências musicais são marcadas seguindo o esquema de cores estipulado.²⁹

²⁹ Devemos dizer aqui que optamos por repetir o texto da primeira estrofe, que já vem anexado às linhas da partitura na transcrição de Anglés (1943), com a finalidade de colorir as sílabas para classificar o tipo de coincidência, facilitando na hora da contagem. No entanto, essas sílabas foram consideradas apenas uma vez na contagem dos tipos de coincidências entre as proeminências musicais e linguísticas. Além disso, vale lembrar,

(4.5)



Ca e-la et sseu Fi-llo son jun-ta-dos d'a-mo[r]¹⁾ que par-ti-dos per
Ca e-la et sseu Fi-llo son jun-ta-dos d'a-mor, que par-ti-dos per
Da-quest' a-vê-o, tem-pos sson pa-ssa-dos gran-des, que o Con-de de
Poi-los mon-ges fo-ron en-de-ti-ra-dos, mui ma-as con-pa-nnas se
Mas hũ-a mo-ller, que por seus pe-ca-dos en-tra-ra na ei-gre-ja,
O ta-fur, quan-d'es-to vyu, con y-ra-dos e-llos a ca-tou, e co-
E deu no Fi-llo, que am-bos al-ça-dos tĩ-i-a seus bra-ços en
May-o-res mi-ra-gres ou-v'y mos-tra-dos Deus, que san-gui cra-ro fez
E de-mais ou-ve os o-llos tor-na-dos tan bra-vos, que quan-tos a
Ou-tros dous ta-fu-res de-mo-ni-a-dos ouv'y, por-que fo-ran a-
O Con-de, quan-do'est'o-yu, con ar-ma-dos ca-va-lei-ros vê-o e
Pois es-to di-sse, per-nas e cos-ta-dos e a ca-be-ça foi log'


Depois de marcadas (coloridas) todas as sílabas, de todas as linhas melódicas, em todas as estrofes e mais as do refrão, partimos para a contagem dos tipos de coincidências entre as proeminências nos dois níveis (musical e linguístico), criando um quadro quantitativo para a cantiga analisada, na tabela 4.1, mostrada logo em seguida à ficha de análise.

Para fechar esta subseção, mostraremos, em seguida, a ficha de análise completa da CSM 38.

(4.6) Ficha de análise

CSM 38

Esta é como a omagen de Santa Maria tendeu o braço
e tomou o de seu fillo, que queria caer da pedrada
que lle dera o tafur, de que sayu sangui.



To
E₂, 38, f. 56 c-d
E₁, 38, f. 61 b-c

Pois que Deus quis da Vir-gen Fi-llo se-er por
Pois que Deus quis da Vir-gen Fi-llo se-er por

também, que as sílabas que aparecem no refrão são contadas apenas uma vez, já que ele se repete com o mesmo texto e a mesma música após cada estrofe.

nós pe - ca - do - res sal - var, por - en - de non me ma - ra -

nós pe- ca- do- res sal- var, por- en- de non me ma- ra

vi - llo se lle pe - sa de quen lle faz pe - sar.

vi- llo se lle pe- sa de quen lle faz pe- sar.

Ca e - la et sseu Fi - llo son jun - ta - dos d'a - mo[r], que par - ti - dos per'

Ca e - la et sseu Fi - llo son jun - ta - dos d'a - mor, que par - ti - dos per
 Da-quest' a - vê - o, tem - pos sson pa - ssa - dos gran - des, que o Con - de de
 Poi - los mon - ges fo - ron en - de ti - ra - dos, mui ma - as con - pa - nnas se
 Mas hũ - a mo - ller, que por seus pe - ca - dos en - tra - ra na ei - gre - ja,
 O ta - fur, quan - d' es - to vyu, con y - ra - dos e - llos a ca - tou, e co -
 E deu no Fi - llo, que am - bos al - ça - dos tĩ - i - a seus bra - ços en
 May - o - res mi - ra - gres ou - v' y mos - tra - dos Deus, que san - gui cra - ro fez
 E de - mais ou - ve os o - llos tor - na - dos tan bra - vos, que quan - tos a
 Ou - tros dous ta - fu - res de - mo - ni - a - dos ouv' y, por - que fo - ran a -
 O Con - de, quan - do' est' o - yu, con ar - ma - dos ca - va - lei - ros vê - o e
 Pois es - to di - sse, per - nas e cos - ta - dos e a ca - be - ça foi log'



ren nunca po - den se - er; et por-en, son mui nei - ci - os pro -

ren nun-ca po- den se- er; et por-en, son mui nei- ci- os pro-
Pei- teus quis ba- tall' a- ver con Rey de Fran-ç'; e fo- ron a- ssü-
fo- ron tan tos- t' y me- ter, ri- bal- dos e jo- ga- do- res de
co- mo sol a- ca- e- cer, ben u so- y- an ves- ti- los sa-
me- çou- a mal a tra- ger di- zen- do: "Ve- lla, son mui-t'en-ga-
ma- nei- ra de bẽ- ei- zer; e ma- car non llos ouv' am- bos bri-
de- ssa fe- ri- da co- rrer do Me- nỹ- o, e os pa- nos dou-
so- y- an an- te ve- er, a- tan muit' e- ran de- la es- pan-
quel ta- fur mor-t' as- con- der; po- ren sass car- nes os en- di- a-
an-t' a ei- gre- ja de- cer foi; e un da- que- les mais a- rru-
an-t' a o- ma- gen mer- ger, e log' os o- ssos fo- ron ben sol-



va - dos os que con-tra e - la van, non cui-dand' y el tan -

va- dos os que con-tra e- la van, non cui-dand' y el tan-
a- dos en Cas- tro Ra- dol- fo, per co-m' eu o- ý re- tra-
da- dos e ou- tros que lles tra-gi- an y vỹ- o a ven-
gra- dos pa- nos os mon- ges quando y- an sas mi- ssas di-
na- dos os que nas o- ma- gẽ- es de pe- dra que- rer cre-
ta- dos, bri- tou-ll' end' un a- ssi que ll' ou- ve- ra lo-g' a ca-
ra- dos que tĩ- ia a Ma- dre fez ben sso as te- tas de-
ta- dos que sol e- na fa- ce non ll' ou- sa- van men- tes tẽ-
bra- dos con gran ra- via as co- me- çã- ron to- das de ro-
fa- dos diss' a- ssi: "No meu co- ra- çon non pod' es- to ca-
da- dos e a pe- dra ou- v' e- le pe- la bo- ca de ren-



ger. Es - to fa - zen os mal - fa - da - dos, que est' a -
 ger Es- to fa- zen os mal- fa- da- dos, que est' a-
 er, un mō- es- tei- ro d' or- dỹ- a- dos mon- ges qu' el
 der; e ontr' os ma- la- ven- tu- ra- dos ou- v' y un
 zer, por- que viu y ben en- ta- lla- dos en pe- dra
 er; e por que ve- jas com' e- rra- dos sson, que- r' eu
 er; mas sa Ma- dre os seus dei- ta- dos ou- ve sobr'
 cer, a- ssi que to- dos des- nu- a- dos os pei- tos ll'
 er. E de- mō- es log' a- ssem- bra- dos con- tra o
 er; e poys no ri- o a- ffo- ga- dos fo- ron, ca
 ber, se a pe- dra que me fu- ra- dos os quei- xos
 der. Des- to fo- ron ma- ra- vi- lla- dos to- dos, e



mor non que- ren en - ten - der co - mo Madr' e Fill' a - cor -
 mor non que- ren en- ten- der co- mo Madr' e Fill' a- cor-
 Con- de mandou des- fa- zer por- que os ou- v' el sos- pey-
 que co- me- çou a per- der, per que fo- ron del dẽ- os
 Deus con ssa Ma- dre se- er, os gẽ- o- llos lo- go fi-
 o- ra lo- go co- me- ter a- que- les y- do- los pin-
 el, con que llo foy er- ger, e a fror que con a- per-
 ou- ve- ron de pa- re- cer; e ma- car non da- va bra-
 que es- to fo- ra fa- zer, co- me mon- tey- ros ben man-
 o de- mo non lles le- zer deu, que to- dos es- car- men-
 ou- v', e mia ve- des tra- ger, e por que dỹ- ei- ros pa-
 el foy a pe- dra põ- er, es- tan- d' y o- me- es on-



da- dos son en fa- zer ben et mal cas- ti- gar.
 ta- dos que a fran- ces o que- ri- an dar.
 ta- dos os San- tos e a Re- y- nna sen par.
 ca- dos ou- v'ant' e- les e fi- llou-s' a cul- par.
 ta- dos." E foi- lles log' hũ- a pe- dra lan- çar.
 ta- dos seus de- dos tñi- a foy lo- go dey- tar.
 a- dos, o con- te- nen- te pa- rou de cho- rar.
 da- dos o fo- ron lo- go tan tos- te ma- tar.
 ta- dos fo- ssen quan- tos des- t' o- y- ssen fa- lar.
 ga- dos ou- vi mui- tos, se me non quer sã- ar."
 rra- dos, an- t' a o- ma- gen so- be- lo al- tar.

Tabela 4.1 Quantificação das coincidências entre proeminências musicais e linguísticas referentes à análise da CSM 38

Total de proeminências	378	100%
Coincidências com tônica	201	53,17%
Coincidências com monossílabo tônico	55	14,55%
Coincidências com monossílabo átono	39	10,31%
Coincidências com pretônica	44	11,64%
Coincidências com postônica final	39	10,31%
Coincidências com postônica não-final	0	0%

4.4 Considerações sobre a nova metodologia

Nesta subseção, apresentamos algumas contribuições da metodologia utilizada nesta tese. Com o mapeamento das coincidências entre as proeminências musicais e linguísticas que fizemos das cem primeiras CSM, pudemos perceber que esta metodologia pode oferecer muitos benefícios para o estudo da prosódia do PA, corroborando o que já afirmavam os trabalhos de Massini-Cagliari (2008a, 2008b, 2008c e 2008d) e Costa (2007, 2008 e 2009), citados anteriormente, na subseção 4.2.

De uma maneira geral, as possibilidades de análise que esta nova proposta metodológica – baseada na observação da música, texto e estrutura métrico-poética das cantigas medievais – nos traz em relação ao estudo do PA, as quais apresentaremos a seguir, já foram, conforme dissemos anteriormente, apontadas nos trabalhos de Massini-Cagliari

(2008a, 2008b, 2008c e 2008d) e Costa (2007, 2008 e 2009). No entanto, faremos, aqui uma explanação sobre os tipos de possibilidades de análise, reforçada e fundamentada por exemplos retirados da CSM 38, cuja ficha de análise completa foi apresentada nesta seção.

Dentre esses benefícios, ganha destaque a possibilidade de se encontrar padrões acentuais de palavras que ainda não foram encontrados no PA por meio das metodologias utilizadas até então, como o padrão proparoxítono, por exemplo.

Na análise da cantiga 38, utilizada para exemplificação nesta seção, encontramos três palavras candidatas ao padrão acentual proparoxítono. São elas: “omagêes”, “omees” e “ydolos”. Na ficha de análise, podemos perceber que a antepenúltima sílaba dessas palavras vem marcada com uma proeminência no nível musical e, analisando a distribuição das demais sílabas na pauta musical, junto com a estrutura métrica do poema, chegamos à seguinte silabação “o-ma-gê-es”, “o-me-es” e “y-do-los”. Vejamos como essas palavras aparecem na ficha de análise por meio dos exemplos 4.7, 4.8 e 4.9. Optamos por reproduzir apenas a(s) linha(s) em que aparece(em) a palavra focalizada para a análise com o intuito de economizar espaço e não nos tornarmos redundantes. Essa possibilidade de se encontrar palavras possivelmente proparoxítonas, por meio da metodologia aqui aplicada, já havia sido apontada por Massini-Cagliari (2008a, 2008b, 2008c e 2008d) e Costa (2008 e 2009).

(4.7)

va - dos os que con-tra e - la van, non cui-dand' y el tan -
na - dos os que nas o- ma- gê- es de pe- dra que- rer cre-

(4.8)

mor non que-ren en - ten - der co - mo Madr' e Fill' a - cor -
el foy a pe- dra pô- er, es- tan-d' y o- me-es on-

(4.9)

mor non que-ren en - ten - der co - mo Madr' e Fill' a - cor -
o - ra lo - go co - me - ter a - que - les y - do - los pin-

No entanto, só uma comparação entre todos os casos que apareceram e o levantamento quantitativo desses casos poderá dar a confirmação desses padrões proparoxítonos, uma vez que algumas dessas palavras podem variar o seu padrão acentual, com a mesma grafia, em outros contextos, em outras cantigas. Reservaremos esse tipo de análise para a subsecção 5.2.4.

Esta metodologia também nos ajuda a levantar hipóteses, ou corroborar hipóteses já levantadas a respeito da silabação como, por exemplo, na distinção entre ditongos e hiatos. Observemos o exemplo 4.10.

(4.10)

ren nunca po - den se - er; et por-en, son mui nei - ci - os pro -
ren nun-ca po - den se - er; et por-en, son mui nei - ci - os pro -
me - çou - a mal a tra - ger di - zen - do: “Ve- lla, son mui-t en-ga-

Podemos notar, no caso da palavra “neicios”, uma palavra que não é usada no português atual, que a música e a estrutura do poema indicam um ditongo na sílaba “nei” seguido por um hiato nas outras duas sílabas “ci-os”, sendo a palavra uma paroxítona. No caso de “muito”, usada no português atual também, é confirmada a formação de um ditongo na sílaba “mui”, sendo uma palavra paroxítona.

Podemos, também, fazer uma discussão a respeito dos monossílabos. Em geral, os monossílabos travados (isto é, aqueles que possuem consoante depois da vogal) e os monossílabos constituídos de ditongo aparecem marcados com uma proeminência no nível musical, sendo que os monossílabos abertos (aqueles constituídos de apenas uma vogal ou que não possuem consoante após a vogal) oscilam, ora aparecendo em posição de

proeminência musical, ora não. No entanto, podemos observar alguns monossílabos constituídos de sílaba aberta que, na maioria das vezes em que apareceram, apareceram em posição de proeminência musical, o que levanta a hipótese de serem tônicos. Nesse caso, será necessário fazer um levantamento específico em relação a esses monossílabos suspeitos de serem tônicos, levando em consideração a quantidade de vezes em que apareceram em posição de proeminência musical, comparada à quantidade de vezes em que apareceram em outras posições, para termos certeza da sua tonicidade ou não.

No caso de coincidência de proeminência musical com monossílabos átonos, podemos levantar a discussão sobre a dependência/independência prosódica de clíticos naquela época, uma vez que, por meio das análises feitas até aqui, pudemos verificar que artigos definidos, contrações de preposição com artigo, conjunções e pronomes clíticos podem receber proeminência no nível musical, o que é uma pista de que, talvez eles pudessem assumir proeminência no nível linguístico também no português arcaico.

Uma outra possibilidade de estudo que a metodologia nos oferece reside na observação da ocorrência de acentos secundários. Esses casos aparecem quando temos a proeminência musical marcando sílabas pretônicas, ou quando a palavra abrange mais de um compasso musical tendo, então, duas ou mais marcações de proeminência musical. Vejamos, no exemplo 4.11 abaixo, o caso da palavra “acaecer”.

(4.11)

The image shows a musical score for the word "acaecer". The score is written on a single staff with a treble clef. Above the staff, there are several groups of square markings, likely representing syllable boundaries or accents. Below the staff, the lyrics are written: "ren nunca po - den se - er; et por-en, son mui nei - ci - os pro - co- mo sol a- ca- e- cer, ben u so- y- an ves- ti- los sa-". A rectangular box is drawn around the syllables "a- ca- e- cer," in the lyrics, highlighting the word "acaecer".

Podemos notar, de acordo com a distribuição das sílabas na pauta musical e a marcação das proeminências musicais nas sílabas desta palavra, um intervalo de duas sílabas entre o acento primário e a possível ocorrência de um acento secundário. Outros padrões de ocorrência do acento secundário foram encontrados, com intervalo de uma sílaba, duas e até três. No entanto, uma discussão mais detalhada a esse respeito será feita na subseção 5.2.2.

4.5 Considerações finais

Pudemos ver, nesta seção, a descrição dos procedimentos adotados para a proposição de uma nova metodologia que une a Música e a Linguística no estudo da prosódia de línguas mortas, mais especificamente, no caso desta pesquisa, o PA. Trata-se de uma metodologia desenvolvida a partir da metodologia anterior criada por Massini-Cagliari (1995, 1999), porém, com um diferencial, que é a união da análise da música junto com o texto de cantigas medievais. Fizemos uma síntese sobre a metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999) e, em seguida, apresentamos detalhadamente os procedimentos empregados pela nova metodologia, mostrando como é feita uma ficha de análise para a coleta e visualização de dados dentro da pesquisa. Vimos também, por meio da análise de trabalhos anteriores a esse respeito (MASSINI-CAGLIARI, 2008a, 2008b, 2008c, 2008d; COSTA, 2007, 2008, 2009) que o desenvolvimento e aplicação desta metodologia podem trazer novas possibilidades de análise sobre a prosódia do PA, possibilitando a análise do acento em outros níveis prosódicos, além de outras considerações sobre as possíveis contribuições da metodologia aqui aplicada.

5 Análise dos dados

Trataremos, nesta seção, do apontamento, da discussão e da resolução de dificuldades de análise encontradas na consideração do *corpus* constituído das cem primeiras CSM, bem como dos fenômenos linguísticos relativos à prosódia do PA que puderam ser visualizados a partir da aplicação da metodologia desenvolvida nesta tese de doutorado. Nesse sentido, partiremos da observação do levantamento quantitativo geral de coincidências entre proeminências musicais e linguísticas referente à análise dessas cantigas, utilizando-nos, também, de levantamentos quantitativos parciais, quando necessários, mostrados por meio de tabelas, com o intuito de dar sustentação à nossa argumentação, na discussão de casos de fenômenos linguísticos específicos, relativos à acentuação e ao ritmo do PA, que puderam ser contemplados na análise desse *corpus* por meio desta nova proposta metodológica aqui desenvolvida.

5.1 Dados quantitativos gerais referentes à análise das cem primeiras CSM

Nesta subseção mostramos, na tabela 5.1, logo abaixo, a quantificação geral relativa às coincidências entre proeminências musicais e linguísticas observadas na análise das cem primeiras CSM através da metodologia aqui adotada. Vale notar que a quantificação geral dessas coincidências também foi dividida de acordo com a pauta acentual linguística (tônica, pretônica, postônica, monossílabo átono e monossílabo tônico) da sílaba que aparece em posição de proeminência musical, estabelecendo-se os seus respectivos percentuais em relação ao total de coincidências observadas na análise dos dois níveis, o musical e o linguístico. Os dados coletados referentes à análise das cem primeiras CSM nos forneceram uma amostra de mais de trinta e duas mil coincidências entre proeminências musicais e sílabas textuais, distribuídas de acordo com a pauta acentual das sílabas, conforme podemos observar na tabela 5.1, abaixo.

Tabela 5.1 Quantificação geral de coincidências entre proeminências musicais e linguísticas

Coincidências com tônica	12997	39,76%
Coincidências com monossílabo tônico	7703	23,56%
Coincidências com monossílabo átono	2531	7,74%
Coincidências com pretônica	4221	12,91%
Coincidências com postônica final	5189	15,87%
Coincidências com postônica não-final	44	0,13%
Total de proeminências	32685	100%

Observando a tabela acima, chamamos a atenção para o total de coincidências entre a proeminência musical e sílabas tônicas de palavras polissilábicas, num percentual de 39,76%. Se somarmos este percentual ao percentual de coincidências de proeminências musicais com monossílabos tônicos, temos um total de 63,32%, o que corrobora a nossa afirmação, feita na seção anterior, de que a proeminência musical marca, na maioria dos casos, uma sílaba tônica no nível linguístico.

Além disso, as não-coincidências, ou seja, as coincidências da proeminência musical com outros tipos de sílaba, tais como pretônica, postônica final, monossílabo átono ou postônica não-final, também se mostram relevantes para a análise da prosódia do PA. Por meio delas podemos levantar hipóteses a respeito da ocorrência do acento secundário, no caso das coincidências com pretônicas; verificar o posicionamento e o *status* prosódico de clíticos, no caso dos monossílabos átonos; ou delimitar a ocorrência de constituintes prosódicos mais altos, como o acento frasal, por exemplo, com a observação das postônicas. Esses casos em que não ocorre a coincidência entre a tônica musical e a tônica textual serão tratados, posteriormente, na subseção 5.2, a seguir, em que faremos a análise dos dados, apontando e discutindo, também, as dificuldades de análise que apareceram no *corpus*.

Percebemos, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, que um tratamento quantitativo dos dados seria de suma importância para a sustentação dos argumentos relativos aos pontos aqui discutidos referentes à prosódia do PA. Por isso, fizemos a contagem de todas as palavras que apareceram no *corpus*, seja em posição de proeminência musical ou fora dela, o que gerou a tabela 5.2, apresentada a seguir.

Tabela 5.2 Palavras de acordo com a pauta acentual linguística

Oxítonas	4733	12,44%
Paroxítonas	14539	38,24%
Proparoxítonas	113	0,29%
Monossílabos tônicos	12846	33,78%
Monossílabos átonos	5787	15,22%
Total	38018	100%

Podemos notar, pela tabela acima, que as pautas acentuais mais recorrentes são de paroxítonas e monossílabos tônicos que, somados, representam 72,02% do *corpus*; além disso, o número de palavras proparoxítonas é muito reduzido em relação às demais pautas acentuais, representando apenas 0,29% do total.

Também elaboramos uma lista das palavras que apareceram na análise dessas cem cantigas, mostrando, por meio do sistema de cores explicitado na subseção 4.3, as sílabas que coincidem com proeminências musicais. Nessa lista, as palavras foram separadas em oxítonas, paroxítonas, proparoxítonas, monossílabos tônicos e monossílabos átonos, sendo possível visualizar, também, os casos de acentos secundários, por meio do colorido das sílabas (laranja para sílabas pretônicas em posição de proeminência musical e vermelho para sílabas tônicas nessa posição). Essa lista de palavras está colocada no apêndice salvo em CD anexo a esta tese.

5.2 Análise dos dados coletados

Começaremos a análise dos dados destacando algumas das novidades que a nova metodologia, adotada e desenvolvida nesta tese de doutorado, nos trouxe. Dentre essas novidades, destacamos o apontamento, por meio da metodologia aqui utilizada, de possíveis casos de palavras com a pauta acentual proparoxítona, casos que não puderam ser encontrados em posição de rima poética com a metodologia anterior de Massini-Cagliari (1995, 1999), aplicada às cantigas profanas, e nem com o trabalho de Costa (2006), em relação às cantigas religiosas, utilizando a mesma metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999); destacamos, também, a possibilidade de se fazer uma análise do acento em outros níveis, tal como a observação dos limites de ocorrência do acento secundário no PA.

5.2.1 Análise da pauta acentual de supostos proparoxítonos

Em relação às palavras possivelmente proparoxítonas, podemos notar que o número de dados encontrados é muito reduzido, comparativamente às outras pautas acentuais, conforme pudemos ver na tabela 5.2, acima. De um total de trinta e oito mil e dezoito palavras, foram encontradas apenas cento e treze palavras possivelmente proparoxítonas, um percentual de 0,29% em relação ao total.

O quadro 5.1, a seguir, mostra todas as palavras possivelmente proparoxítonas que apareceram no *corpus* analisado. Para melhor compreendê-lo, devemos ressaltar que mantivemos aqui o esquema de cores explicitado na subseção 4.3, indicando as sílabas que se localizam junto a uma proeminência musical; além disso, colocamos na frente da palavra, entre parênteses, o número de vezes em que ela apareceu no *corpus* com aquela mesma configuração de cores relativa à coincidência de suas sílabas com proeminências musicais.

Africa	engãos	omães (4)
angeo (3)	Esperito	ostias
angeo (6)	Espirito	ostias
angeos	espírito	ouveramos
angeos (5)	estoria	ouvessemos
angeos (6)	filosofo	paravoa
Apostoligo	física	paravoas
Apostolos (4)	física	poboo
balssamo	foramos	poboo (2)
Basilio	fossemos	poboo (2)
boveda	hostia	poboos
camara	Jeronimo	Siagrio
clerigo	lilios	Spirit
clerigo (2)	Locifer	tavoa
crerigo (11)	oissedes	Theophilo
crerigo (2)	omagães	Theophilo (2)
crerigo (6)	omagães (2)	vesperas
crerigos	omães	vesperas (2)
crerigos (2)	omees	viramos
Domini	omees (2)	Virgães
Dominum	omees (2)	Ydolos
dovida	Omães (2)	

Quadro 5.1 Palavras possivelmente proparoxítonas

Algumas dúvidas podem ser geradas a partir da análise dessas palavras. A primeira delas diz respeito à questão da silabação dos encontros vocálicos em palavras como *angeo* (e sua forma de plural *angeos*), *Basilio*, *engãos*, *estoria*, *hostia*, *lilios*, *omagães*, *omães* (e a variante *omees*), *ostias*, *paravoa* (e sua forma de plural *paravoas*), *poboo*, *Siagrio*, *tavoa* e *virgães*.

O problema reside no fato de que, se esses encontros vocálicos constituíssem ditongos, não teríamos palavras proparoxítonas, mas palavras paroxítonas nesses casos. No entanto, a análise da estrutura do poema e da distribuição das sílabas na pauta musical indica que todos os encontros vocálicos dessas palavras constituem hiatos, aparecendo, inclusive, em posição de rima poética em versos que certamente são graves, além de a contagem das sílabas poéticas

desses versos e a equivalência métrica entre as estrofes das cantigas em que aparecem indicarem a separação desses encontros, conforme podemos observar por meio do exemplo abaixo.

(5.1)

En casa do ric' estava un crerigo d' avangeo
que ao capelan disse: “Vedes de que me reço:
se aquesta vella morre, segund' eu entend' e creio,
será vos de Jesu-Cristo a sa alma demandada.”

(14ª estrofe da CSM 75, edição de Mettmann, 1986, p. 246)

Observando essa estrofe mostrada no exemplo acima e comparando-a com as outras estrofes da mesma cantiga, podemos perceber que todas as estrofes desta cantiga são compostas de versos graves com quinze sílabas poéticas cada, o que nos faz concluir, portanto, que o encontro vocálico “eo”, nas palavras *avangeo*, *reço* e *creio*, constitui obrigatoriamente um hiato.

O mesmo acontece em relação aos encontros vocálicos “êe”, “oo”, “ia” e “io”, conforme podemos observar por meio dos exemplos 5.2, 5.3, 5.4 e 5.5, a seguir, observando o seu aparecimento em posição de rima poética.

(5.2)

Daquesta maneira
duas noites fez;
mais aa terceira
a Sennor de prez,
a mui verdadeira
e Virgen enteira,
come lumẽeyra
sse lle fez veer,
e deu-lle carreira
per que na fogueira
d' inferno que cheira
non podess' arder.

(7ª estrofe da CSM 192, edição de Mettmann, 1988, p. 221)

Nesta estrofe da CSM 192, mostrada no exemplo 5.2, apesar de haver a alternância entre versos graves e versos agudos, podemos perceber que ela foi composta em versos de cinco sílabas poéticas, e que o verso em que aparece a palavra *lumẽeyra* é um verso grave, fazendo com que o encontro vocálico “êe” se realize separadamente.

(5.3)

E depenou seus cabelos e fez por ele gran **doo**
dizendo: “Ai eu, meu fillo, como fico de ti **soo**;
quisera eu que tu visses min com' eu vi teu **avoo**,
meu padre, que me fazia muitas mercees grãadas.”

(4ª estrofe da CSM 323, edição de Mettmann, 1989, p. 148)

No exemplo acima, analisando a estrutura composicional (contagem das sílabas poéticas, mais o tipo de verso e o esquema de rimas) da cantiga em que essa estrofe aparece, podemos perceber que todas as demais estrofes da cantiga em questão são compostas de versos graves, o que nos permite afirmar que as palavras *doo*, *soo* e *avoo* são palavras paroxítonas, e que o encontro vocálico “oo” realiza-se como hiato nessas palavras.

(5.4)

Demais fez-lles gejúar tres **dias**
e levar gran marteir' e afan,
andando per muitas romarias,
bevend' agua, comendo mal pan;
de noite lles fez tãer **vigias**
na eigreja da do bon talan,
Santa Maria, que dêsse **vias**
per que saissen daquel pavor.

(9ª estrofe da CSM 15, edição de Mettmann, 1986, p. 95)

Se considerássemos que o encontro vocálico “ia” constitui um ditongo, poderíamos afirmar que a estrofe acima é constituída apenas de versos agudos, terminados por palavras oxítonas ou monossílabos tônicos. No entanto, observando as demais estrofes da cantiga em que essa estrofe está presente, notamos que a estrutura composicional do poema indica que cada estrofe começa com um verso grave e, em seguida, aparece um verso agudo, assim alternando até o final da estrofe. Esta constatação nos mostra que os versos na posição em que aparece o verso que traz o encontro vocálico “ia” são graves e, portanto, estas vogais são pronunciadas como um hiato.

Nessa estrofe da CSM 264, apresentada no exemplo 5.5, temos, também, apenas versos graves, uma vez que todo o restante da cantiga em questão é composto por estrofes constituídas de versos graves, apontando, então, para a realização de um hiato no encontro vocálico “io”.


(5.5)

Ca os mouros v̄eron cerca-la con gran brio
per mar con sas galeas e con mui gran navio;
e assi os cuitaron que per força do ryo
lles tollerón a agua, ond' a gente bevia.

(3ª estrofe da CSM 264, edição de Mettmann, 1989, p. 16)

Vejamos, agora, por meio dos exemplos que serão apresentados a seguir, trechos das cantigas em que podemos ver a distribuição das sílabas dessas palavras possivelmente proparoxítonas (*angeo*, *omagães*, *omees*, *poboo*, *ostias*, etc.) nas respectivas pautas musicais da melodia com a qual devem ser cantadas.

(5.6) CMS 1



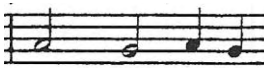
an- ge- o, que lle fa-
vi- ron an- ge- os an-

(5.7) CSM 38



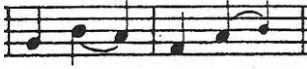
que nas o- ma- gẽ- es

(5.8) CSM 38



o- me- es on-

(5.9) CSM 27



po-bo- o dos

(5.10) CSM 15



San Ba- si- li- o lo-

(5.11) CSM 4



os- ti- as de

Podemos perceber, por meio da observação dos exemplos de 5.6 a 5.11, que essas palavras se apresentaram, nas análises feitas, com a antepenúltima sílaba aparecendo em uma posição de proeminência musical (em alguns casos, até com notas musicais prolongadas no início do compasso, que é um dos fatores para a determinação de uma acentuação nessa posição, de acordo com FERREIRA, 1986, p. 39) e que a distribuição das suas demais sílabas na pauta musical reitera a constituição de hiato no encontro vocálico existente na fronteira da penúltima sílaba com a última. Portanto, podemos afirmar que a nossa análise nos fornece

indícios para acreditar que as palavras citadas e analisadas nesta subseção podem ser proparoxítonas do PA.

Olhando por outro ângulo a presença de proparoxítonas no *corpus* analisado, podemos dizer que apareceu apenas uma palavra proparoxítona que não tivesse nenhuma de suas sílabas marcadas por uma proeminência musical; além disso, podemos perceber que as coincidências de proeminências musicais com as sílabas tônicas dessas palavras apresentam praticamente o mesmo percentual de ocorrências que o percentual geral desse tipo de coincidência no *corpus* todo, conforme podemos observar na tabela 5.3, a seguir.

Tabela 5.3 Proparoxítonas com e sem proeminência musical na tônica

Proparoxítonas com PM³⁰ na tônica	67	59,29%
Proparoxítonas sem PM na tônica	46	40,7%
Total	113	100%

No total, sem descontar as repetições, apareceram cento e treze palavras proparoxítonas no *corpus*, sendo que, dessas cento e treze, sessenta e sete palavras apareceram com a sílaba tônica marcada por uma proeminência no nível musical, o que representa um percentual de 59,29%, muito próximo ao percentual total do *corpus*, relativo às coincidências entre proeminência musical e sílaba tônica de uma maneira geral, que é de 63,32%. Isso quer dizer que as chances de essas sílabas consideradas tônicas, nessas proparoxítonas, serem realmente tônicas são praticamente as mesmas em relação às demais palavras do *corpus*, isto é, em torno de sessenta por cento.

Outro fato que pudemos notar na análise das proparoxítonas encontradas é que uma mesma palavra pode ter mais de uma sílaba marcada por proeminências musicais, principalmente em palavras mais longas, que é o caso das proparoxítonas. Essas palavras tendem a ocupar mais de um compasso, tendo, assim, mais de uma sílaba marcada com proeminência musical. Na tabela 5.4, abaixo, mostramos a relação das palavras proparoxítonas de acordo com a quantidade de proeminências musicais que coincidiram com suas sílabas.

³⁰ PM = proeminência musical.

Tabela 5.4 Proparoxítonas de acordo com a quantidade proeminências musicais em suas sílabas

Proparoxítonas sobre as quais não recai nenhuma PM	1	0,88%
Proparoxítonas sobre as quais recai apenas uma PM	54	47,78%
Proparoxítonas sobre as quais recaem duas PM	57	50,44%
Proparoxítonas sobre as quais recaem três PM	1	0,88%
Total de proparoxítonas	113	100%

Faremos, agora, algumas observações a respeito do comportamento das proparoxítonas no *corpus*. Os contextos de coincidências entre as proeminências musicais e as sílabas das proparoxítonas são os seguintes: encontramos proparoxítonas com apenas a sílaba tônica marcada por proeminência musical; também encontramos proparoxítonas com apenas a primeira pretônica marcada por proeminência musical; proparoxítonas com apenas a postônica pré-final marcada; com a tônica e a postônica final marcadas por proeminência musical; com a tônica e a postônica pré-final marcadas; com a tônica, a primeira pretônica, e a postônica final marcadas por proeminência musical; com a tônica e a postônica pré-final; e, enfim, com a primeira pretônica e a postônica pré-final marcadas com proeminência musical.

Já vimos anteriormente, na análise da tabela 5.3, que, das cento e treze palavras proparoxítonas que apareceram no *corpus*, sessenta e sete delas aparecem com a sílaba tônica marcada com proeminência musical, o que representa 59,29% do total.

Pudemos observar, também, que cinquenta e duas dessas palavras proparoxítonas aparecem com a sílaba postônica final marcada com uma proeminência musical, um percentual de 46,01% em relação ao total de proparoxítonas. No entanto, vale observar que, em todas essas palavras, a sílaba tônica também apareceu marcada com uma proeminência musical. Em outras palavras, não foi encontrada nenhuma palavra proparoxítona com a sílaba postônica final marcada com proeminência musical sem que a sílaba tônica também estivesse marcada no nível musical. É como se essas palavras seguissem um padrão de alternância binária conduzido pela música.

Ainda tratando das proparoxítonas que receberam proeminências musicais em outras sílabas além da tônica, podemos notar que quarenta e quatro palavras apareceram com a sílaba postônica pré-final marcada com proeminência musical, o que representa 38,93% em relação ao total de proparoxítonas. Porém, é importante ressaltar que, dessas quarenta e quatro palavras, apenas seis não apresentaram a sua repetição em um contexto em que a sílaba tônica estivesse marcada pela proeminência musical, ou seja, trinta e oito dessas palavras aparecem repetidas em outros contextos com a tônica marcada com proeminência musical.

Podemos juntar a esse grupo de seis palavras mais duas palavras que apareceram com apenas a primeira pretônica marcada com proeminência musical e não se repetiram em outros contextos. Temos, então, das cento e treze palavras proparoxítonas encontradas, apenas oito (7,07% em relação ao total de proparoxítonas) em que não se tem nenhum indício da localização da sua sílaba tônica através da observação da música. Nesses casos, o critério que adotamos para a consideração dessas palavras como proparoxítonas foi a observação da sua etimologia, principalmente no que diz respeito à sua acentuação. São elas as palavras *balssamo*, *filosofo*, *fossemos*, *ouvessemos*, *tavoa*, *Virgêes*, *Jerônimo* e *Apostoligo*.

Em relação às formas verbais supracitadas, *fossemos* e *ouvessemos*, Massini-Cagliari (1995, p. 234 e 1999, p. 143) afirma que se trata de palavras paroxítonas. No entanto, depois de ter analisado *corpora* diferentes em relação ao PA, a autora revê a sua posição em relação a essas palavras, afirmando que são proparoxítonas (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 193-195).

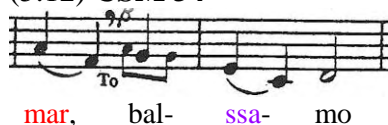
Do restante das palavras, cinco palavras aparecem com a pretônica e a postônica pré-final marcadas com proeminência musical; uma palavra aparece com a pretônica, a tônica e a postônica final marcadas com proeminência musical; uma palavra aparece com a tônica e a postônica pré-final marcada com proeminência musical; e, por fim, uma palavra aparece sem nenhuma proeminência musical.

Apesar de haver uma preferência de que a acentuação nos níveis musical e linguístico coincidam, conforme pudemos observar por meio dos dados apresentados até agora, a cadência melódica e a distribuição das notas nos compassos pode alterar a acentuação das palavras, ou seja, a música pode interferir na pronúncia das palavras, principalmente em relação à sua prosódia.

É o que acontece com esse conjunto de oito palavras proparoxítonas, mostrado anteriormente, das quais não pudemos encontrar nenhum registro de sua ocorrência em um contexto melódico em que a tônica estivesse na posição mais proeminente do compasso. Pelo contrário, os contextos melódicos em que essas palavras aparecem interferem na acentuação de suas sílabas. O tipo de interferência mais comum ocorre quando se tem apenas uma sílaba atribuída a uma nota prolongada ou a mais de uma nota, seja em sílabas de palavras anteriores à palavra que está sendo analisada ou em sílabas da própria palavra analisada. Mostraremos, a seguir, caso a caso, como os contextos melódicos atuam sobre a acentuação das sílabas dessas palavras proparoxítonas que ficaram, de certa forma, isoladas no *corpus*, pois não tiveram sua sílaba tônica confirmada através do registro musical.

No caso da palavra *balsamo*, que aparece na CSM 34, observando o contexto melódico em que aparece, notamos que ela está distribuída em dois compassos diferentes e cada uma de suas sílabas está anexada, respectivamente, a um grupo de três notas, a duas notas ligadas e a uma nota prolongada. Além disso, podemos notar que a sílaba que precede essa palavra é a sílaba “mar” da palavra *Ultramar*, que é a sílaba tônica dessa palavra e que também perdura por duas notas ligadas, conforme podemos verificar no exemplo 5.12, abaixo.

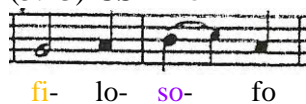
(5.12) CSM 34



Por outro lado, se considerarmos o que nos diz Ferreira (1986) a respeito dos fatores que levam à atribuição de acento às notas musicais, podemos notar que há um “empate acentual” entre as duas primeiras sílabas da palavra *balsamo*. Os fatores para a atribuição de acento às notas musicais e também às sílabas na música são três: altitude (altura melódica), longitude (duração) e crassitude (intensidade). No caso dessa palavra, as notas da sílaba “bal” são apenas mais agudas que as da sílaba “ssa”, por outro lado esta tem maior duração que “bal”. Numa somatória dos fatores, elas estariam empatadas.

A palavra *filosofo* apareceu na CSM 15. No caso dessa palavra, o que ocorre é que a nota que encabeça o compasso é prolongada fazendo com que a sílaba “fi” seja mais acentuada e perdure por dois tempos. Na sequência, a sílaba “lo” ocupa a última nota do mesmo compasso da sílaba “fi”, o que faz com que a sílaba “so” fique no primeiro tempo do compasso seguinte. Também há um prolongamento na sílaba “so”, por meio de ligadura,³¹ nas notas correspondentes a ela. Vejamos, no exemplo 5.13, como isso ocorre.

(5.13) CSM 15



Em um contexto melódico muito semelhante ao apresentado no exemplo acima, encontramos a palavra *tavoa*. A única diferença é que a nota que encabeça o segundo

³¹ **Ligadura:** “Uma linha curva que se estende sobre um determinado número de notas para indicar sua conexão.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 537)

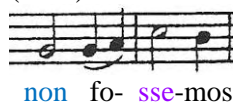
compasso não está ligada, isto é, dura apenas um tempo e a ligadura ocorre nas notas finais do compasso em questão, como podemos observar no exemplo 5.14, abaixo.

(5.14) CSM 34



No caso da palavra *fossemos*, na cantiga em que aparece (CSM 30), a primeira nota do compasso, que é uma nota prolongada, é ocupada por um monossílabo tônico e a sílaba “fo” abrange duas notas ligadas, fazendo com que a sílaba “sse” caia na primeira nota do compasso seguinte, que também é uma nota prolongada e, portanto, mais acentuada. Vejamos o contexto em que isso se dá, por meio do exemplo 5.15.

(5.15) CSM 30



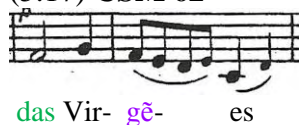
Observando a palavra *ouvessamos*, pudemos notar que Essa palavra ocupa, na CSM 47, dois compassos inteiros, sendo que cada uma de suas sílabas está anexada a duas notas ligadas, isto é, cada sílaba ocupa dois tempos em compassos quaternários. Vejamos o seu contexto melódico no exemplo 5.16 a seguir.

(5.16) CSM 47



Em relação à palavra *Virgêes*, verifica-se que o contexto melódico em que essa palavra aparece, na CSM 62, também abrange dois compassos, sendo que a primeira nota do primeiro compasso, que é prolongada em dois tempos, acompanha um monossílabo átono, e a segunda nota, de um tempo apenas, acompanha a sílaba “Vir”. Já a sílaba “gê” é cantada em um grupo de quatro notas ligadas dentro de um tempo apenas. Vejamos o exemplo 5.17.

(5.17) CSM 62



A palavra *Jeronimo* aparece, na CSM 87, em um contexto melódico em que a sílaba “Je”, que está em uma posição de proeminência musical, é cantada em um tempo apenas do compasso. No entanto, anteriormente a essa sílaba aparecem dois monossílabos que estão anexados, respectivamente, a duas notas ligadas e a uma nota prolongada, preenchendo todo o compasso, conforme podemos observar no exemplo 5.18 a seguir.

(5.18) CSM 87



Por fim, resta-nos analisar a palavra *Apostoligo*, que aparece CSM 5 em um contexto melódico em que a sílaba “pos” aparece encabeçando o compasso e, no compasso precedente, observa-se dois prolongamentos de notas: na primeira nota, que acompanha a sílaba “an” da palavra *ante*, e na terceira que acompanha a sílaba “A” da palavra *apostoligo*, conforme o que podemos ver no exemplo 5.19.

(5.19) CSM 5



Vimos, nesta subseção, que foram encontrados cento e treze casos de palavras proparoxítonas, sem descontar as repetições, na análise das cem primeiras CSM e que, em aproximadamente sessenta por cento desses casos, pudemos verificar ou confirmar a localização da sílaba tônica dessas palavras, por meio da observação das proeminências musicais em relação às suas sílabas.

Vimos também que, se descontarmos os casos de palavras proparoxítonas que não tiveram a sua sílaba tônica marcada por proeminência musical em um determinado contexto melódico, mas que se repetem em outro contexto melódico com a tônica marcada por proeminência musical, sobram apenas oito palavras, o que representa pouco mais de sete por cento em relação ao total de proparoxítonas.

Por fim, notamos que, nessas oito palavras “isoladas” no *corpus*, o arranjo das sílabas e, conseqüentemente, a sua acentuação sofrem interferência da música por meio de prolongamentos de notas musicais ou casos de sílaba ligada a mais de uma nota.

5.2.2 Análise das coincidências entre proeminências musicais e sílabas pretônicas e o acento secundário

Nesta subseção, trataremos a respeito da relação entre as proeminências musicais e as sílabas pretônicas, por meio da qual podemos encontrar elementos que nos permitem fazer algumas considerações a respeito da ocorrência de acentos secundários no PA.

Collischonn (1994), tratando do acento secundário em português, percebe que a porção postônica da palavra é irrelevante para a análise do acento secundário, considerando apenas a porção da palavra que vai do acento primário para a esquerda, analisando, assim, a ocorrência de acento em sílabas pretônicas em relação ao acento primário. Esta postura também pode ser adotada na análise do acento secundário em PA, uma vez que as coincidências entre proeminências musicais e sílabas postônicas, além de representarem um percentual baixo em relação às coincidências entre proeminências musicais e sílabas tônicas, são, na maioria dos casos, justificadas por prolongamentos de sílabas condicionados pela música. Dividiremos, aqui, a análise da ocorrência do acento secundário de acordo com as pautas acentuais das palavras.

De maneira geral, verifica-se que os acentos secundários ocorrem em intervalos regulares no PA, apresentando um padrão binário, isto é, a cada segunda sílaba, conforme podemos observar na tabela 5.5, em que, de um total três mil, setecentas e trinta e nove palavras que aparecem com pelo menos uma sílaba pretônica marcada por uma proeminência musical, apenas trinta e nove ocorrem com um intervalo maior do que uma sílaba entre o acento primário e o acento secundário.

Tabela 5.5 – Casos de acento secundário

Com alternância binária	1484	39,68%
Com alternância ternária	37	0,98%
Com alternância quaternária	2	0,05%
Com adjacência de acentos	2216	59,26%
Total	3739	100%

Uma constatação desse tipo também foi feita por Abaurre e Svartman (2008) em relação ao português brasileiro, levando em consideração a análise acústica e processos

fonológicos que interferem na atribuição do acento secundário, tais como processos de sândi vocálico, redução ou deleção de vogal. As autoras constataram que, em 86% dos casos analisados no *corpus* utilizado por elas, o padrão rítmico que se apresentou foi binário, mais especificamente pés troqueus; o restante constitui 6% de dátilos, 5% de pés mistos (troqueus e dátilos), e em 3% dos casos não foi possível verificar a ocorrência do acento secundário.

Se descontarmos, aqui, os casos de adjacência de acentos que, conforme pudemos notar pela análise das proeminências musicais em relação ao texto, são condicionados pela música por meio de prolongamentos de notas (conforme explicitamos anteriormente, na subseção 5.2.1, em relação às palavras proparoxítonas), podemos ver que a preferência para a ocorrência do acento secundário no PA também é a de alternância binária com um percentual bem alto em relação aos demais tipos de alternância, chegando a mais de noventa e sete por cento contra pouco mais de dois por cento de casos de alternância ternária (com um intervalo de duas sílabas entre o acento secundário e o primário) e menos de um por cento de casos de alternância quaternária (intervalo de três sílabas entre o acento secundário e o primário), conforme podemos verificar na tabela 5.6, abaixo.

Tabela 5.6 Acento secundário, descontados os casos de adjacência

Com alternância binária	1484	97,43%
Com alternância ternária	37	2,42%
Com alternância quaternária	2	0,13%
Total	1523	100%


Em relação ao PA podemos ver a ocorrência de acento secundário por meio do exemplo 5.20, com uma pequena amostra de palavras, e pelo exemplo 5.21, que mostra diversas palavras, aparecendo com sua respectiva pauta musical, por meio da qual podemos verificar a ocorrência dos acentos secundários nas suas sílabas pretônicas.

(5.20)

a.ju.dar; a.pou.sen.tar; Ma.da.le.na; al.ber.ga.ri.a³²

³² A cor vermelha marca a coincidência entre uma proeminência musical e a sílaba tônica da palavra (acento primário); a cor laranja marca a coincidência entre uma proeminência musical e uma sílaba pretônica da palavra (acento secundário).

(5.21) CSM 1



mos pois a pas - sar per mort' ou - tra ve - ga - da.

beth, que foi dul- tar, é en-d'en- ver- go- nna- da".

v',e a- pou- sen- tar on- tre bes- tias d'a- ra- da.

que v'ẽ es bus- car, re- sur- giu ma- dur- ga- da."

be- ron pre- e- gar lo- go sen a- lon- ga- da.

nos de- v'a- ju- dar, ca x'ẽ no- ssa- vo- ga- da.

Podemos perceber que há, no PA, três padrões para a atribuição do acento secundário, dependendo do número de sílabas pretônicas existentes nas palavras.

O primeiro padrão diz respeito a palavras que possuem um número par de sílabas pretônicas, nas quais o acento secundário ocorre na primeira sílaba da palavra e a cada segunda sílaba à direita desta, conforme o que está no exemplo 5.22.


(5.22) a.ju.dar; de.mos.trar; desaconsellada³³



a- ju- dar de- mos- trar de- sa- con- se- lla- da

Já em palavras que possuem um número ímpar de sílabas pretônicas, encontramos dois padrões possíveis. No primeiro, o acento secundário ocorre na segunda sílaba da palavra e a cada segunda sílaba à direita desta. Vejamos o exemplo 5.23 a seguir.

(5.23) a.pou.sen.tar; en.san.de.ceu



a- pou- sen- tar en- san-de- ceu

No segundo, o acento secundário ocorre na primeira sílaba da palavra e há um intervalo de duas sílabas até o acento primário, saindo do padrão binário geral, conforme o que podemos ver no exemplo 5.24.

³³ A cor rosa marca a coincidência entre uma proeminência musical e a sílaba postônica final da palavra.

(5.24) a.vo.rre.cer; Em.pe.ra.dor; fa.le.ce.rán



Observamos a ocorrência de um terceiro padrão para o acento secundário, o qual apareceu em um caso isolado. Trata-se da palavra *malaventurados*, na CSM 38, cuja silabação e relação de proeminências linguísticas e musicais apontam para um padrão em que o acento secundário ocorre na primeira sílaba e tem-se um intervalo de três sílabas entre este e o acento primário, conforme podemos observar no exemplo 5.25.

(5.25) ma.la.ven.tu.ra.dos



No entanto, podemos observar que, no caso de *malaventurados*, trata-se de uma palavra composta de um monossílabo tônico (*mal*) e uma palavra paroxítona com três sílabas pretônicas (*aventurados*) e, como tal, mantém os acentos primários de cada membro (COLLISCHONN, 1994, p. 50).

(5.26) mal + a.ven.tu.ra.dos

Em relação a palavras proparoxítonas, encontramos palavras com no máximo duas sílabas pretônicas, sendo que em apenas oito palavras a proeminência musical marca uma sílaba pretônica. Dentre essas oito palavras, sete possuem apenas uma sílaba pretônica e uma possui duas pretônicas. São elas: filósofo,³⁴ ouvessemos, Espírito, estória, Jeronimo, parvoas, Theophilo e Apostoligo. No entanto, podemos perceber que em apenas uma delas o acento primário vem marcado com proeminência musical, porém o acento secundário ocorre em adjacência a ele, isto é, ocorre um choque acentual, o que pode sugerir uma interferência da música em relação à marcação dos acentos nessas palavras. Observemos, a seguir, as pautas musicais de algumas dessas palavras nos exemplo 5.27.

³⁴ A cor roxa marca a coincidência entre uma proeminência musical e a sílaba postônica não-final da palavra.

(5.27) **fi**losofo; **ou**vessemos; **A**postoligo

fi- lo- so- fo ou- ve- sse- mos A- pos- to-li- g'e

Podemos observar, por meio dos exemplos apresentados acima, que a ocorrência de notas musicais prolongadas, atribuídas a uma só sílaba, força a ocorrência de encontros de proeminências musicais com outras sílabas que não sejam a tônica da palavra, como acontece nas pretônicas dessas palavras proparoxítonas nos exemplos acima. No entanto, esse tipo de ocorrência nos mostra que é possível ocorrer um acento secundário ali, provocando um choque acentual com o acento primário da palavra, que será resolvido por regras fonológicas específicas em outro nível. Mais exemplos de interferência da música na acentuação das palavras foram discutidos na subseção anterior, referente à análise das proparoxítonas.

5.2.3 Análise das coincidências entre proeminências musicais e monossílabos

A ideia que serve de suporte para a metodologia aqui empregada é a de que os tempos fortes dos compassos musicais podem indicar a localização de sílabas tônicas no texto dos poemas, em textos poéticos musicados, fornecendo pistas para a descrição e análise do acento e do ritmo da língua em que são compostos esses textos. Vimos que as proeminências no nível musical (notas presentes no tempo mais forte do compasso musical, o primeiro tempo) marcam preferencialmente proeminências no nível linguístico (sílabas tônicas de palavras com mais de uma sílaba ou monossílabo tônico).

Partindo dessa constatação e focalizando a questão dos monossílabos que apareceram na análise do PA referente às cem primeiras CSM, poderíamos pensar que monossílabos considerados tônicos (por outros estudos, como em Cunha, 1961, por exemplo; ou mesmo monossílabos que já apareceram em posição de final de verso, estabelecendo rima com palavras oxítonas, o que indicaria que são tônicos) têm preferência em aparecerem em posição de proeminência musical, sendo mais recorrentes nessa posição do que fora dela. Já os monossílabos considerados átonos seriam mais recorrentes fora da posição de proeminência musical do que nela.

A fim de constatar se esse pensamento realmente procede dentro do *corpus* analisado, além da quantificação dos monossílabos que apareceram em posição de proeminência

musical, fizemos também a quantificação das vezes em que esses mesmos monossílabos apareceram fora da posição de proeminência musical de modo a comparar os percentuais. Por exemplo, o monossílabo “ca”, que é considerado tônico por Cunha (1961), apareceu no *corpus* num total de cento e noventa e oito vezes, aparecendo cento e trinta e quatro vezes em posição de proeminência musical (aproximadamente sessenta e sete por cento) e sessenta e quatro vezes fora da posição de proeminência musical (aproximadamente trinta e dois por cento). Esse tipo de comparação entre os percentuais corrobora a afirmação de Cunha (1961) de que esse monossílabo é tônico, uma vez que segue a preferência de sílabas tônicas aparecerem marcadas com proeminência no nível musical.

Vários outros monossílabos considerados tônicos apareceram em posição de proeminência musical com um percentual de mais ou menos sessenta por cento, que é próximo ao percentual geral de coincidências entre as proeminências musicais e sílabas tônicas do texto das cantigas. Na tabela 5.7, a seguir, são apontados alguns desses casos.

5.7 Relação de alguns monossílabos tônicos em posição de PM e fora dela

Monossílabo	nº total de vezes que apareceu	nº de vezes que apareceu em posição de proeminência musical (percentual)	nº de vezes que apareceu fora da posição de proeminência musical (percentual)
ai	18	11(61,11%)	7 (38,88%)
al	38	29 (76,31%)	9 (23,68%)
ás	14	9 (64,28%)	5 (35,71%)
az	7	6 (85,71%)	1 (14,28%)
bel	4	4 (100%)	0 (0%)
ca	198	134 (67,67%)	64 (32,32%)
cas	5	3 (60%)	2 (40%)
cras	5	3 (60%)	2 (40%)
cruz	10	10 (100%)	0 (0%)
dá	13	10 (76,92%)	3 (23,07%)
dar	48	34 (70,83%)	14 (29,16%)
Deus	220	130 (59,09%)	90 (40,9%)
don	14	12 (85,71%)	2 (14,28%)
dous	14	9 (64,29%)	5 (35,71%)
e	2034	1411(69,37%)	623 (30,63%)
ei	23	16 (69,57%)	7 (30,43%)
et	77	55 (71,43%)	22 (28,57%)
eu	125	70 (56%)	55 (44%)
ey	9	7 (77,78%)	2 (22,22%)
fal	4	4 (100%)	0 (0%)
fas	4	4 (100%)	0 (0%)
faz	36	25 (69,44%)	11 (30,56%)
fe	4	4 (100%)	0 (0%)
fez	191	118 (61,78%)	73 (38,22%)
fis	4	4 (100%)	0 (0%)
fiz	6	5 (83,33%)	1 (16,67%)
for	14	11 (78,57%)	3 (21,43%)
foy	33	20 (60,61%)	13 (39,39%)
ir	37	24 (64,86%)	13 (35,14%)
jaz	20	18 (90%)	2 (10%)

luz	5	5 (100%)	0 (0%)
mais	217	144 (66,36%)	73 (33,64%)
mal	114	76 (66,67%)	38 (33,33%)
mas	170	141 (82,94%)	29 (17,06%)
mays	4	3 (75%)	1 (25%)
mes	8	6 (75%)	2 (25%)
meus	20	17 (85%)	3 (15%)
mil	10	7 (70%)	3 (30%)
min	5	4 (80%)	1 (20%)
nen	123	81 (65,85%)	42 (34,15%)
ou	24	15 (62,5%)	9 (37,5%)
pan	15	9 (60%)	6 (40%)
par	32	26 (81,25%)	6 (18,75%)
paz	11	11 (100%)	0 (0%)
pez	6	6 (100%)	0 (0%)
poi	37	24 (64,86%)	13 (35,14%)
poy	3	2 (66,67%)	1 (33,33%)
pran	6	6 (100%)	0 (0%)
praz	19	17 (89,47%)	2 (10,53%)
pres	9	6 (66,67%)	3 (33,33%)
prez	18	18 (100%)	0 (0%)
prol	4	3 (75%)	1 (25%)
qual	12	8 (66,67%)	4 (33,33%)
que	1836	1078 (58,71%)	758 (41,29%)
quen	65	38 (58,46%)	27 (41,54%)
quer	34	22 (64,71%)	12 (35,29%)
quis	87	52 (59,77%)	35 (40,23%)
rei	25	15 (60%)	10 (40%)
ren	73	51 (69,86%)	22 (30,14%)
rey	16	10 (62,5%)	6 (37,5%)
sal	7	4 (57,14%)	3 (42,86%)
san	35	20 (57,14%)	15 (42,86%)
sen	176	102 (57,95%)	74 (42,05%)
seus	105	65 (61,9%)	40 (38,1%)
si	14	8 (57,14%)	6 (42,86%)
so	6	5 (83,33%)	1 (16,67%)
son	29	22 (75,86%)	7 (24,14%)
ssi	14	9 (64,29%)	5 (35,71%)
sson	5	4 (80%)	1 (20%)
sur	4	4 (100%)	0 (0%)
ten	13	11 (84,62%)	2 (15,38%)
teus	12	12 (100%)	0 (0%)
tol	3	2 (66,67%)	1 (33,33%)
tres	13	9 (69,23%)	4 (30,77%)
u	159	106 (66,67%)	53 (33,33%)
val	14	12 (85,71%)	2 (14,29%)
vay	9	7 (77,78%)	2 (22,22%)
ven	12	10 (83,33%)	2 (16,67%)
vez	30	29 (96,67%)	1 (3,33%)
vi	10	8 (80%)	2 (20%)
vil	4	4 (100%)	0 (0%)
viu	79	46 (58,23%)	33 (41,77%)
vos	187	107 (57,22%)	80 (42,78%)
voz	14	8 (57,14%)	6 (42,86%)
vyu	21	18 (85,71%)	3 (14,29%)
y	126	75 (59,52%)	51 (40,48%)
yr	5	3 (60%)	2 (40%)

Em alguns casos, os dados se mostraram insuficientes para sustentar uma afirmação a respeito da tonicidade dos monossílabos. São casos em que o monossílabo apareceu uma única vez no *corpus* todo ou apareceu muito poucas vezes, não sendo possível se estabelecer a comparação dos percentuais.

No entanto, de uma maneira geral, pudemos perceber que, em relação aos monossílabos considerados tônicos, existe uma preferência para que ocorram mais em posição de proeminência musical do que fora dessa posição, conforme o que podemos observar na tabela 5.8, abaixo, em que temos a quantificação geral desses monossílabos nessas duas posições, apresentando um percentual de 59,56% para ocorrência desses monossílabos em posição de proeminência musical contra 40,04% para a ocorrência desses monossílabos fora dessa posição.

5.8 Quantificação geral dos monossílabos tônicos em relação à sua ocorrência em posição de proeminência musical ou fora dela

Monossílabos tônicos em posição de proeminência musical	7703	59,96%
Monossílabos tônicos fora da posição de proeminência musical	5143	40,04%
Total de monossílabos tônicos	12846	100%

Já em relação aos monossílabos considerados átonos, esperava-se um comportamento contrário ao comportamento dos tônicos em relação às proeminências musicais, isto é, a expectativa era a de os monossílabos considerados átonos aparecessem mais fora da posição de proeminência musical do que nela.

Em alguns casos pudemos verificar essa possibilidade, conforme o que apresentamos na tabela 5.9, abaixo.

5.9 Relação de alguns monossílabos átonos em posição de PM e fora dela

Monossílabo	nº total de vezes que apareceu	nº de vezes que apareceu em posição de proeminência musical (percentual)	nº de vezes que apareceu fora da posição de proeminência musical (percentual)
che	17	2 (11,76%)	15 (88,23%)
cho	4	0 (0%)	4 (100%)
de	1000	405 (40,5%)	595 (59,5%)
dos	83	36 (43,37%)	47 (56,62%)
la	40	17 (42,5%)	23 (57,5%)
las	11	4 (36,36%)	7 (63,64%)
le	9	0 (0%)	9 (100%)
lle	454	133 (29,30%)	321 (70,7%)
los	22	8 (36,36%)	14 (63,64%)
me	134	39 (29,1%)	95 (70,9%)
no	81	31 (38,27%)	50 (61,73%)
nos	145	64 (44,14%)	81 (55,86%)
sa	115	50 (43,48%)	65 (56,52%)
sse	158	29 (18,35%)	129 (81,65%)
te	72	29 (40,28%)	43 (59,72%)
xe	20	6 (30%)	14 (70%)
xo	3	1 (33,33%)	2 (66,67%)

Novamente constatamos casos de monossílabos que apareceram muito poucas vezes no *corpus* todo, dificultando, assim, uma sustentação mais forte a respeito de sua tonicidade ou atonicidade.

Podemos ressaltar que a respeito dos monossílabos considerados átonos apenas oito deles apareceram em posição de proeminência musical, com um percentual próximo aos sessenta por cento, que é considerado aqui um número base para a análise, uma vez que representa o número de coincidências entre proeminências musicais e linguísticas no *corpus* como um todo, representando, também, as chances de a sílaba ser considerada tônica, ou servindo como um reforço para a ratificação da sua tonicidade.

Também vale a pena observar que apenas um dos monossílabos considerados átonos só apareceu em posição de proeminência musical, não aparecendo nenhuma vez fora dessa posição.

Em síntese, podemos afirmar, a respeito dos monossílabos considerados átonos, que a maioria deles apareceu, na análise das cem primeiras CSM, com maior frequência fora da posição de proeminência musical, ou manteve-se um equilíbrio entre os percentuais das duas posições (em posição de proeminência musical ou fora dela); além disso, uma minoria apareceu na posição de proeminência musical com um percentual maior ou próximo a sessenta por cento e apenas um desses monossílabos apareceu somente em posição de proeminência musical.

A tabela 5.10, a seguir, nos mostra que, em relação aos monossílabos átonos, na sua totalidade dentro do corpus, temos uma preferência para que apareçam fora da posição de proeminência musical, num percentual de 56,26%.

5.10 Quantificação geral dos monossílabos átonos em relação à sua ocorrência em posição de proeminência musical ou fora dela

Monossílabos átonos em posição de proeminência musical	2531	43,73%
Monossílabos átonos fora da posição de proeminência musical	3256	56,26%
Total de monossílabos átonos	5787	100%

Partindo desse tipo de análise, podemos, também, fazer algumas considerações sobre o comportamento dos clíticos no PA.

Bisol (1996, p. 251) aponta dois tipos de clíticos: aqueles que se comportam como uma só unidade fonológica junto da palavra adjacente; e aqueles que possuem certa independência fonológica e que se submetem às mesmas regras da palavra fonológica. Como

base para essa afirmação, a autora aponta o fato de os clíticos no português brasileiro se submeterem à regra de neutralização da vogal átona final independentemente de serem proclíticos ou enclíticos, como em “me leve”, que se realiza [mi leve] e “o leque”, que se realiza [u lɛki].

Em relação aos clíticos do português arcaico que apareceram no *corpus*, pudemos verificar certo equilíbrio nos percentuais de ocorrências desses monossílabos em posição de proeminência musical e fora dela em alguns casos; ou um percentual mais alto de ocorrências desses monossílabos fora da posição de proeminência musical do que nela. Vejamos alguns exemplos da ocorrência desses clíticos na tabela 5.11, abaixo.

Tabela 5.11 Ocorrência de clíticos no *corpus*

Monossílabo	nº total de vezes que apareceu	nº de vezes que apareceu em posição de proeminência musical (percentual)	nº de vezes que apareceu fora da posição de proeminência musical (percentual)
a	1244	632 (50,80%)	612 (49,19%)
as	86	43 (50%)	43 (50%)
che	17	2 (11,76%)	15 (88,23%)
la	40	17 (42,5%)	23 (57,5%)
las	11	4 (36,36%)	7 (63,64%)
lla	21	12 (57,14%)	9 (42,86%)
llas	5	3 (60%)	2 (40%)
lle	454	133 (29,30%)	321 (70,7%)
lles	67	34 (50,75%)	33 (49,25%)
llo	22	11 (50%)	11 (50%)
llos	2	1 (50%)	1 (50%)
lo	72	34 (47,22%)	38 (52,78%)
los	22	8 (36,36%)	14 (63,64%)
me	134	39 (29,1%)	95 (70,9%)
na	111	59 (53,15%)	52 (46,85%)
nas	10	5 (50%)	5 (50%)
no	81	31 (38,27%)	50 (61,73%)
nos	145	64 (44,14%)	81 (55,86%)
o	820	403 (49,15%)	417 (50,85%)
se	182	74 (40,66%)	108 (59,34%)
sse	158	29 (18,35%)	129 (81,65%)
te	72	29 (40,28%)	43 (59,72%)
xe	20	6 (30%)	14 (70%)
xo	3	1 (33,33%)	2 (66,67%)

Observando o comportamento desses clíticos, podemos afirmar que há uma tendência maior para que essas palavras sejam consideradas átonas, uma vez que, na maior parte dos casos, tais palavras apareceram mais fora da posição de proeminência musical do que nela. No entanto, devido ao equilíbrio apresentado nos percentuais de ocorrência de uma parte considerável desses monossílabos, tanto em posição de proeminência musical quanto fora

dela, podemos concluir que, apesar de não termos a certeza de que os clíticos do PA tinham caráter tônico, é possível afirmar que há indícios de sua relativa independência prosódica, uma vez que, em certos contextos, eles podem assumir proeminência, o que se aproxima do apontamento feito por Bisol (1996, p. 251), em relação ao português brasileiro. A tabela completa da ocorrência de monossílabos no *corpus* das cem primeiras CSM, tanto em posição de proeminência musical quanto fora dela, está colocada no apêndice, no CD anexo a esta tese.

5.2.4 Paroxítonas e oxítonas do PA nas cem primeiras CSM

Como pudemos ver, no início desta seção, por meio da tabela 5.2, o número de palavras paroxítonas no *corpus* analisado, ao lado do número de monossílabos tônicos, é bem maior do que o número de palavras oxítonas, proparoxítonas e monossílabos átonos.

Nesta subseção, faremos algumas observações a respeito do comportamento de palavras paroxítonas e oxítonas dentro do *corpus* analisado.

Em relação às palavras paroxítonas, observamos que mais de sessenta e cinco por cento do total dessas palavras apareceu com a sílaba tônica marcada com uma proeminência musical, mantendo-se, assim, dentro da média percentual total do *corpus* em relação a coincidências de proeminências musicais com sílabas tônicas de palavras, que é em torno de sessenta e três por cento. Podemos observar isso por meio da tabela 5.12, abaixo.

Tabela 5.12 Relação das paroxítonas com as proeminências musicais

Paroxítonas com proeminência musical na tônica	9589	65,95%
Paroxítonas sem proeminência musical na tônica	4950	34,05%
Total de paroxítonas	14539	100%

Assim como o que foi apresentado em relação às palavras proparoxítonas, na subseção 5.2.1, as não coincidências entre proeminência musical e proeminência linguística relacionadas às palavras paroxítonas possuem contextos peculiares para a sua ocorrência. Em outras palavras, as coincidências entre as proeminências musicais e sílabas pretônicas ou postônicas finais nas palavras paroxítonas também se devem, em alguns casos, a condicionamentos provocados pela música. A seguir, mostraremos e discutiremos alguns desses contextos.

O primeiro caso que discutiremos é o do possível choque acentual entre a tônica da palavra e a sílaba seguinte, a postônica final em palavras paroxítonas.

Esse tipo de choque ocorre principalmente na delimitação do grupo entoacional³⁵; isso pode ocorrer tanto em final de verso, quando o verso for um verso grave, quanto no meio do verso. No exemplo 5.28, abaixo, temos um exemplo de ocorrência desse tipo em um verso grave na CSM 1.

(5.28) CSM 1

Des o- ge mais quer eu tro- bar po- la Se- nnor on- rra- da, en

Podemos notar, nesse exemplo – através do texto destacado, o qual representa o segundo verso da primeira estrofe da CSM 1, que é um verso grave – que a sílaba “rra” da palavra *onrrada* ocupa um compasso inteiro, isto é, essa sílaba recebe um prolongamento de quatro tempos musicais, fazendo com que a próxima sílaba, a sílaba “da”, caia no tempo forte do compasso seguinte.

Esse fato poderia nos fazer pensar que há, no final desse grupo entoacional, um choque acentual, uma vez que ambas as sílabas aparecem em posição de proeminência musical. No entanto, observando as notas que acompanham essas sílabas, podemos perceber que a sílaba “rra” tem uma duração de quatro tempos no compasso, ou seja, ela ocupa o compasso inteiro; já a sílaba “da” tem uma duração de três tempos apenas, ou seja, ela dura menos que a sílaba “rra”. Ferreira (1986, p. 31) nos diz que os fatores que atribuem acentuação a uma nota musical ou a uma sílaba são a longitude (duração), a altitude (altura, em termos de mais agudo ou menos agudo, isto é, sons mais agudos tendem a ser mais acentuados) e a crassitude (intensidade que, de maneira simplificada, podemos entender como volume, ou energia despendida para tocar a nota ou pronunciar a sílaba). Além disso, a atribuição de melisma³⁶ a uma só sílaba também é um fator que pode contribuir para o destaque dessa sílaba como mais acentuada.

³⁵ Para a definição de **grupo entoacional (ou grupo de força)**, ver seção 3, sobre o embasamento teórico.

³⁶ **Melisma** = Um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas sobre uma única sílaba, especialmente no canto litúrgico [...]. (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 591).

A resposta a esta questão é-nos dada pela própria ideia de <<acentuação>>. Esta afigura-se-nos como um fenómeno perceptivo relacionado com as várias dimensões do som: longitude, altitude e crassitude – na terminologia, duplamente milenária, de Marcus Varro. A respeito da longitude (ou DURAÇÃO), tem sido reconhecido e está experimentalmente provado que o alongamento relativo de um som pode criar um efeito acentual. No que se refere à altitude (ou altura), é certo, por exemplo, que uma maior ACUIDADE relativa tende a veicular uma acentuação. Quanto à crassitude (ou espessura) sonora, podemos entendê-la enquanto INTENSIDADE, que é o factor acentual mais em evidência, ou enquanto DENSIDADE, definida como medida mélica de energia despendida no ataque de uma sílaba: pode destacar-se uma sílaba carregando-a de notas. (FERREIRA, 1986, p. 31, grifos do autor).

A partir dessas informações de Ferreira (1986), podemos notar que as duas sílabas em foco nesta discussão possuem em comum apenas a mesma crassitude (intensidade), uma vez que ambas figuram no primeiro tempo dos seus respectivos compassos musicais (sem levarmos em consideração a variante da interpretação, isto é, a intensidade pode variar, dependendo da intenção do intérprete); no entanto, elas diferem em relação à longitude (duração) e à altitude (altura melódica). A sílaba “rra” é cantada em um conjunto de quatro notas, em que duas delas estão na mesma altitude da nota correspondente à sílaba “da”, uma delas é mais aguda que essa nota e apenas uma delas é menos aguda. Além disso, a sílaba “rra” ocupa o compasso todo, ou seja, perdura por quatro tempos musicais, ao passo que a sílaba “da” dura apenas três tempos do seu respectivo compasso. Sendo assim, levando-se em consideração os três aspectos apontados por Ferreira (1986) para a atribuição da acentuação a uma nota ou a uma sílaba, podemos concluir que a sílaba “rra” é mais acentuada que a sílaba “da”, marcando, assim, o acento frasal. Não há, portanto, choque acentual, no contexto apresentado, uma vez que o grau de acentuação das duas sílabas é diferente.

Analisando todas as ocorrências desse encontro acentual (casos em que a sílaba tônica e a postônica final aparecem em posição de proeminência musical) em palavras paroxítonas no *corpus*, construímos a tabela 5.13, logo abaixo. Vale dizer que o fator da crassitude (intensidade) não foi levado em consideração na determinação dos graus relativos de acento entre as duas sílabas em foco nesta discussão, uma vez que as duas sílabas aparecem no primeiro tempo dos seus respectivos compassos e, além do mais, esse é um fator que depende também da interpretação do músico ao tocar.

Para simplificar a leitura desta tabela, adotamos as seguintes siglas: A> (altitude maior); A< (altitude menor); A= (altitude igual); L> (longitude maior); L< (longitude menor); L= (longitude igual).

Também devemos dizer que a leitura dos graus de acentuação parte da sílaba tônica para a sílaba postônica final. Por exemplo, quando dizemos “Tônica com A> e L>”, estamos dizendo que a nota musical (ou notas musicais) que acompanha(m) a sílaba tônica da palavra possui maior altitude (isto é, é mais aguda) do que a nota musical (ou notas musicais) que acompanha a sílaba postônica final; também estamos dizendo que ela possui maior longitude, ou seja, dura mais tempo que a nota (ou notas) que acompanha a postônica final; portanto, nesse exemplo, resumidamente, o grau de acentuação da sílaba tônica é maior que o da sílaba postônica final.

Sendo assim, teremos grau de acentuação maior da tônica (em comparação com a postônica final) nos seguintes contextos: tônica com “A> e L>” que a postônica final, ou “A> e L=” à postônica final ou “A= e L>” que a postônica final; teremos graus de acentuação iguais quando a tônica possuir “A= e L=” à postônica final, ou “A> e L<” que a postônica final ou “A< e L>” que a postônica final; e, por fim, teremos um grau de acentuação menor na tônica quando esta possuir “A< e L<” em relação à postônica final, ou “A< e L=” à postônica final ou “A= e L<” que a postônica final.

5.13 Relação das palavras paroxítonas em que a sílaba tônica e a postônica final aparecem em posição de proeminência musical

Relação acentual da tônica da palavra com a postônica final (de acordo com as notas musicais que as acompanham)	Número de palavras paroxítonas no contexto	Percentual de ocorrências em relação ao total
Tônica com A> e L> (tônica mais acentuada)	624	33,73%
Tônica com A> e L = (tônica mais acentuada)	766	41,4%
Tônica com A= e L> (tônica mais acentuada)	74	4%
Tônica com A= e L= (graus de acento iguais)	277	14,97%
Tônica com A> e L< (graus de acento iguais)	7	0,38%
Tônica com A< e L> (graus de acento iguais)	39	2,1%
Tônica com A< e L< (tônica menos acentuada)	0	0%
Tônica com A< e L= (tônica menos acentuada)	55	2,97%
Tônica com A= e L< (tônica menos acentuada)	8	0,43%
Total	1850	100%

A tabela acima representa o número total de palavras paroxítonas que apareceram, de acordo com a análise das coincidências entre proeminências musicais e linguísticas, em uma posição de possível choque acentual entre a sílaba tônica da palavra e a postônica final, tanto na demarcação do limite do grupo entoacional (nesse caso a maioria das palavras) quanto em palavras isoladas (poucas palavras).

Nesta tabela, temos representadas as três situações possíveis: a primeira situação é a de as notas musicais que recaem sobre a tônica indicarem um grau de acentuação maior nessa sílaba do que na postônica final (esta situação está representada pelas três primeiras linhas da

tabela, excetuando-se a linha que nomeia as colunas); a segunda situação diz respeito à igualdade de acentuação na tônica e na postônica final (tal situação é representada pelas três linhas seguintes); e, por fim, a terceira situação é a de o grau de acentuação da tônica ser menor que o da postônica final, o que representaria uma forte interferência da música sobre a acentuação dessas palavras, sobretudo no que diz respeito ao final do grupo entoacional, o que, de certo modo, enfraqueceria a metodologia aqui empregada (esta situação está representada pelas três últimas linhas da tabela antes da linha do total).

A partir daí, notamos que, somando as três linhas que representam a situação mais favorável, ou seja, aquela em que o grau de acentuação da tônica é maior que o da postônica final, temos um total de mil quatrocentos e sessenta e quatro palavras, o que representa 79,13% das palavras no contexto de possível choque acentual. Já a somatória das palavras que apresentam igualdade nos graus de acentuação da tônica e da postônica final é de trezentas e vinte e três palavras, representando 17,45% do total. E, por fim, a soma das três linhas que representam a situação menos favorável, que é a de o grau de acentuação da tônica ser menor que o da postônica final, é de sessenta e três palavras, ou seja, apenas 3,4 % do total.

Podemos concluir, então, por meio da análise da tabela 5.13, que, na maior parte das palavras analisadas, o choque acentual é virtual, pois a análise das notas musicais mostrou que o grau de acentuação na tônica é maior em quase oitenta por cento dos casos. A igualdade na acentuação só pode ser verificada em pouco mais de dezessete por cento das palavras analisadas; e, em apenas 3,4% do total, podemos verificar uma possível interferência da música na acentuação das palavras o que poderia sugerir um deslocamento acentual, marcando o acento mais forte do grupo entoacional na postônica final.

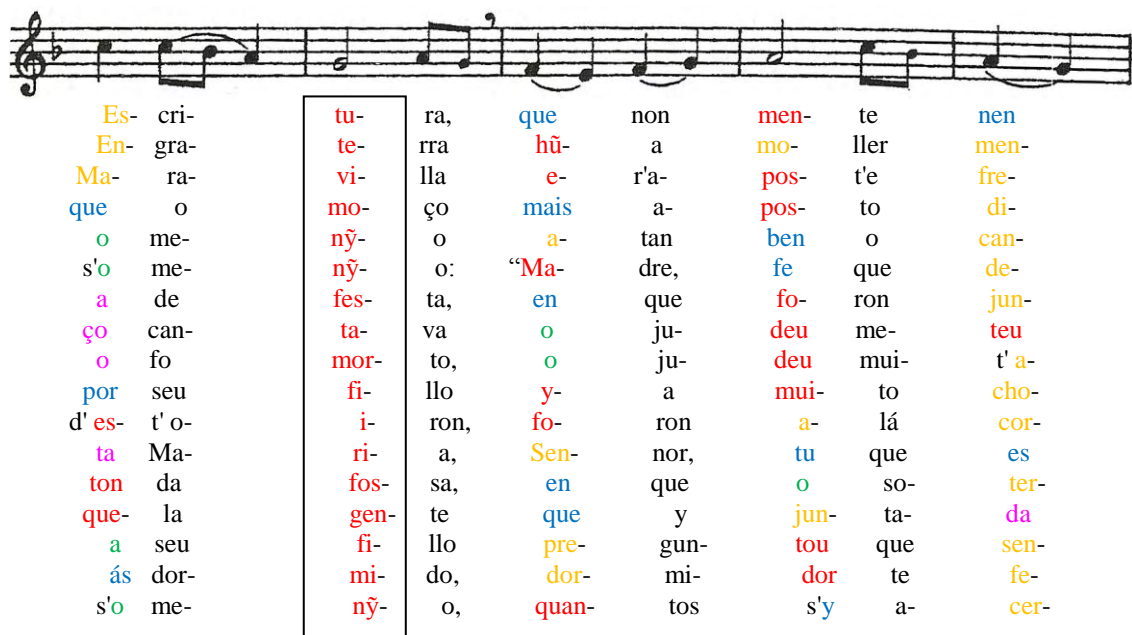
Por fim, podemos dizer que a metodologia empregada nesta pesquisa se mostrou ainda mais eficaz na análise dessas palavras paroxítonas no limite do grupo entoacional, uma vez que o percentual de dados favoráveis subiu de pouco mais de sessenta por cento (que é o percentual de coincidências entre proeminências musicais e sílabas tônicas no *corpus* todo) para quase oitenta por cento, que representa o total de palavras paroxítonas na posição de marcação do limite do grupo entoacional, nas quais a tônica apresenta um grau de acentuação maior que a postônica final.

Esse tipo de choque acentual discutido acima não ocorre em palavras oxítonas, já que a sílaba tônica dessas palavras é a última e não se tem mais sílabas após ela, a não ser em casos de cliticização em verbos como em “rogou-lles”, por exemplo, em que, conforme o que

foi discutido na subseção 5.2.3, o clítico pode receber proeminências musicais, o que pode ser um indício da sua relativa independência prosódica.

Outro fenômeno que pudemos observar com a análise das palavras que marcam o limite do grupo entoacional é a rígida recorrência de proeminências musicais em sílabas tônicas no meio dos versos em estrofes que apresentam versos mais longos. Em outras palavras, em algumas cantigas, há o encontro entre a proeminência musical e a sílaba tônica da palavra numa mesma posição da melodia e, conseqüentemente, do verso, em todas as estrofes, sem que seja a posição de rima poética do verso (já que nessa posição a sílaba tônica da palavra sempre estará em posição de proeminência musical). O exemplo 5.29, abaixo, ilustra o que acabamos de dizer, com um trecho da CSM 6. Vale dizer aqui que cada linha abaixo da pauta musical representa um trecho de cada estrofe. Além disso, esse trecho de cada estrofe é o mesmo trecho do mesmo verso para todas elas.

(5.29) CSM 6



Abaixo, no exemplo 5.30, transcrevemos o texto das duas primeiras estrofes dessa cantiga para melhor explicarmos o que aqui se sucede.

(5.30)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Po/ren/d' a/	San/t' Es/cri/tu/ra/,		que/ non/ men/te/ nen/ e/rra,										
nos conta un gran miragre		que fez en Engraterra											
a Virgen Santa Maria,		con que judeus an gran guerra											
porque naceu Jesu-Cristo		dela, que os reprende.											

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
 A/vi/a/ en/ **En/gra/te/rra/** | hũ/a/ mo/ller/ men/gua/da,
 a que morreu o marido, | con que era casada;
 mas ficou-lle del un fillo, | con que foi mui confortada,
 e log' a Santa Maria | o offereu porende.

(1ª e 2ª estrofe da CSM 6, edição de Mettmann, 1986, p. 72)

Neste exemplo, destacamos as palavras *Escritura* e *Engraterra*. Note-se que ambas as palavras pertencem ao primeiro verso de cada estrofe e ocupam a mesma posição no verso. Além disso, as sílabas tônicas dessas palavras marcam exatamente o meio do verso, isto é, estão na sétima sílaba poética e seus versos possuem quatorze sílabas poéticas.

No exemplo 5.29, estas duas palavras estão na primeira e segunda linha depois da pauta musical. Sendo assim, comparando o exemplo 5.29 com o exemplo 5.30, podemos concluir que, no primeiro verso de cada estrofe, a sétima sílaba poética é a sílaba tônica da palavra (neste caso, palavras paroxítonas) e esta sílaba está invariavelmente marcada por uma proeminência musical em todas as estrofes. Este fato, pela sua recorrência e rigidez nas cantigas em que aparece, nos permite dizer que, nesses casos, podemos afirmar a tonicidade da sílaba em questão com a mesma certeza que a afirmamos em relação às sílabas que aparecem fazendo a rima poética.

Este encontro recorrente entre a sílaba tônica da palavra e a proeminência musical no meio dos versos foi verificado em vinte uma das cem cantigas analisadas. São elas a CSM 6, 8, 9, 12, 13, 14, 31, 34, 35, 42, 43, 45, 47, 48, 51, 53, 55, 67, 71, 84 e 98. Excetuando-se a CSM 34, todas essas cantigas aparecem, na edição de Mettmann (1986), com uma barra vertical, a qual indica a cesura³⁷ do verso, justamente após a palavra cuja sílaba tônica aparece invariavelmente em posição de proeminência musical, conforme o que pudemos ver no exemplo 5.30 acima. Podemos concluir, então que a cesura é marcada nas CSM por uma proeminência no nível musical.

Partiremos, agora para a análise do possível choque acentual entre a sílaba pretônica (adjacente à tônica) e a tônica. Isso acontece quando a sílaba pretônica adjacente à sílaba tônica aparece em posição de proeminência musical, prolongando-se até o compasso seguinte, fazendo com que a tônica também esteja em posição de proeminência musical, o que poderia sugerir um possível choque acentual entre as duas. Esse fenômeno pode ocorrer tanto em

³⁷ **cesura:** “Em poesia, o ponto em que o verso é interrompido ao término de uma palavra de significado importante, por um espaço de tempo maior ou menor, para lhe atribuir um ritmo particular.” (*Dicionário Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 184)

palavras oxítonas quanto em palavras paroxítonas. Para ilustrar o contexto do possível choque acentual neste caso, mostramos, a seguir, o exemplo 5.31, retirado da CSM 6.

(5.31) CSM 6



Neste exemplo, notamos que as sílabas “gra” e “te” da palavra *Engraterra* aparecem em posição de proeminência musical, sendo que ambas são prolongadas nos seus respectivos compassos.

Novamente, utilizaremos, na definição da relação de graus de acentuação entre as duas sílabas focalizadas neste caso, os critérios apontados por Ferreira (1986, p. 31), citados mais acima, quando fizemos a análise do choque acentual entre a sílaba tônica de palavras paroxítonas e a sílaba postônica final na delimitação dos grupos entoacionais nos versos.

Resumidamente, como as duas sílabas que serão focalizadas nesta análise figuram em posição de proeminência musical, descartamos o fator da intensidade na definição dos graus de acentuação, uma vez que esse fator pode variar, dependendo do intérprete; sendo assim, partindo da sílaba pretônica (adjacente à tônica) para a tônica, comparamos, nesta ordem, os seus fatores de altitude (A) e longitude (L) na definição dos seus respectivos graus de acentuação.

Dessa forma, teremos, então, a sílaba pretônica mais acentuada (que seria a situação menos favorável à metodologia aqui adotada) quando a(s) nota(s) que a acompanha(m) tiver(em) altitude maior (A>) e longitude maior (L>) que a(s) nota(s) que acompanha(m) a tônica, A> e longitude igual (L=) à tônica, ou altitude igual (A=) e L> que a tônica; teremos graus acentuais equivalentes entre as duas sílabas quando a pretônica tiver A= e L= à tônica, A> e longitude menor (L<) que a tônica, ou altitude menor (A<) e L> que a tônica; por fim, teremos grau de acentuação menor na pretônica (situação mais favorável à metodologia) quando esta tiver A< e L< que a tônica, A< e L= à tônica, ou A= e L< que a tônica.

Sendo assim, podemos notar que, no exemplo 5.33, mostrado acima, as notas musicais que acompanham a sílaba pretônica adjacente à sílaba tônica da palavra *Engraterra* possuem A< e L< que as notas musicais que acompanham a sílaba tônica da palavra. Neste caso, então, temos a sílaba pretônica menos acentuada que a tônica.

Analisando todos os casos desse tipo de ocorrência no *corpus*, chegamos à tabela 5.14, que apresentaremos a seguir, a qual mostra a quantidade de palavras que apareceram no contexto aqui focalizado, bem como a relação acentual entre a pretônica adjacente à tônica e a tônica dessas palavras. Vale lembrar que, nesta contagem, estão juntas palavras paroxítonas e oxítonas, já que em ambos os tipos de palavras o fenômeno descrito pode acontecer.

5.14 Relação das palavras paroxítonas e oxítonas em que a sílaba pretônica (adjacente à tônica) e tônica aparecem em posição de proeminência musical

Relação acentual da pretônica da palavra com a tônica (de acordo com as notas musicais que as acompanham)	Número de palavras	Percentual de ocorrências em relação ao total
Pretônica com A> e L> (pretônica mais acentuada)	18	6,54%
Pretônica com A> e L = (pretônica mais acentuada)	117	42,54%
Pretônica com A= e L> (pretônica mais acentuada)	24	8,72%
Pretônica com A= e L= (graus de acento iguais)	28	10,18%
Pretônica com A> e L< (graus de acento iguais)	0	0%
Pretônica com A< e L> (graus de acento iguais)	30	10,9%
Pretônica com A< e L< (pretônica menos acentuada)	40	14,54%
Pretônica com A< e L= (pretônica menos acentuada)	10	3,63%
Pretônica com A= e L< (pretônica menos acentuada)	8	2,9%
Total	275	100%

Analisando esta tabela, podemos notar que, no caso desse encontro entre a sílaba pretônica e a tônica em posição de proeminência musical, a situação é inversa ao caso anteriormente discutido do choque acentual entre a tônica e a postônica final.

Neste caso, temos 57,8% a favor de um grau de acentuação maior na pretônica em contrapartida a 21,08% para graus de acentuação equivalentes e 21,07% para grau de acentuação menor na pretônica e maior na tônica.

No entanto, pudemos notar também, que a grande maioria das palavras que se apresentaram com esse tipo de encontro acentual aparece em posição de final de grupo entoacional, na maior parte dos casos no final dos versos. Essa constatação é um fator que deve ser levado em consideração, pois reforça a hipótese de uma acentuação maior na tônica das palavras e não na pretônica, já que a posição de rima poética no final do verso aponta, indubitavelmente, para a sílaba tônica da palavra que ali aparece. O exemplo 5.32, retirado da CSM 16, mostra-nos casos de palavras que se encaixam nessas condições.

(5.32) CSM 16

Et d'es- ta ra- zon vos que-r' eu a- go- ra di- zer
E po- la a- ver fa- zi- a o que vos di- rei:

No exemplo acima, a palavra *dizer* figura no primeiro verso da primeira estrofe e a palavra *direi* no primeiro verso da terceira estrofe da cantiga em questão. Note-se que essas palavras, além de fecharem um grupo entoacional, são as últimas palavras de versos agudos. Portanto, são palavras oxítonas e não há dúvidas de que as sílabas tônicas das palavras em questão são as últimas, apesar de o conjunto de notas que acompanha a sílaba pretônica (destacado em laranja) possuir maior altitude e mesma longitude em relação à nota que acompanha a sílaba tônica (destacada em vermelho).

Outro fenômeno que pudemos observar enquanto fazíamos o levantamento dos casos de encontro acentual da pretônica com a tônica diz respeito a encontros acentuais triplos. Isto acontece quando há pelo menos duas sílabas pretônicas na palavra e cada uma ocupa posição de proeminência musical, durando o compasso todo. Para descrever melhor este fenômeno, observemos o exemplo 5.33, retirado da CSM 63.

(5.33) CSM 63

Es- te ca- va- lei- ro, per quant' a- pren- di,
Pois foi na y- gre- ja, ben se re- pen- tiu,
Que da Re- y- nna e- ran es- pi- ri- tal.
As mi- ssas o- y- das, lo- go ca- val- gou
Mais pois que sas ar- mas viu e cou- se- çeu

No caso das palavras que apareceram neste exemplo, pode-se notar que as notas que acompanham as suas sílabas possuem a mesma longitude, no entanto, possuem altitudes diferentes: o grupo de notas que acompanha a primeira sílaba da palavra possui altitude maior que as notas que acompanham as outras sílabas. Em segundo lugar, em termos de altitude, temos as notas referentes ao compasso em que está a segunda sílaba da palavra; e, por fim, a nota com menor altitude entre os três compassos está acompanhando a última sílaba da palavra, a sílaba tônica. Novamente, podemos perceber que as palavras em questão fecham

um grupo entoacional e, no caso deste exemplo, também são as últimas palavras de versos agudos e estão em posição de rima poética.

Foram encontrados, no *corpus* todo, cinquenta e um casos de palavras que apareceram no contexto melódico descrito acima, em que há encontros acentuais triplos, sendo que cinquenta destas palavras são oxítonas e apenas uma é paroxítona. Em nenhum dos casos analisados aqui, a análise da acentuação através da melodia favorece a acentuação da sílaba tônica. Em apenas onze casos podemos verificar uma igualdade de acentuação por meio da melodia; nos demais casos, a análise dos níveis de altitude e longitude das notas aponta para acentuações mais fortes nas duas sílabas pretônicas.

No entanto, devemos observar, também, que quarenta e sete das cinquenta e uma palavras que apareceram neste contexto estão em posição de rima poética, o que nos dá a certeza da localização da sílaba tônica nessas palavras, apesar de a análise da melodia não ser favorável a essa constatação; e apenas quatro destas palavras estão fora da posição de rima poética, porém, devemos notar que, mesmo assim, elas fecham um grupo entoacional, o que também reforça o relevo acentual nas suas sílabas tônicas.

Ainda nos relacionando aos possíveis choques acentuais entre a tônica da palavra e a postônica final (no caso de palavras paroxítonas apenas), e também aos possíveis choques acentuais entre a pretônica adjacente à tônica e a tônica da palavra (neste caso, em palavras paroxítonas ou oxítonas), resta-nos discutir mais dois tipos de casos que geram problemas de interpretação.

Estes casos dizem respeito às palavras cuja sílaba tônica não está posição de proeminência musical, porém a sílaba postônica final ou pretônica adjacente à tônica estão. Vejamos, nos exemplos 5.34 e 5.35 abaixo, o contexto em que esse fenômeno ocorre.

(5.34) CSM 4

e- ssa do fo- go guar-

(5.35) CSM 16

vi- ron; po- ren se- já

No exemplo 5.34, temos um caso de palavra paroxítona (palavra *fogo*, destacada em vermelho no texto) cuja sílaba tônica não aparece em posição de proeminência musical (não ocupa o primeiro tempo do compasso), no entanto, a sua sílaba postônica final aparece nessa posição. Devemos destacar também, neste exemplo, que as notas musicais que acompanham as sílabas em questão possuem a mesma altitude melódica, porém, longitudes diferentes: a nota que acompanha a sílaba tônica da palavra, a sílaba “fo” (destacada em vermelho na pauta musical) é mais longa, sugerindo, assim, um destaque acentual nesta posição.

No exemplo 5.35, temos um caso de palavra oxítona (a palavra *poren*, destacada em vermelho no texto), cuja sílaba tônica também não aparece em posição de proeminência musical. Neste caso, a sílaba que aparece ocupando o primeiro tempo do compasso musical é a pretônica. Podemos observar que, no caso desta palavra, as notas musicais que acompanham a sua sílaba tônica, a sílaba “ren” (destacada em vermelho na pauta musical) são mais agudas e possuem também uma longitude maior em relação à nota que acompanha a sílaba pretônica no começo do compasso (destacada em laranja na pauta musical), sugerindo, novamente, um destaque acentual para a sílaba tônica da palavra.

Primeiramente, trataremos do caso da relação acentual entre a tônica da palavra com a postônica final nos contextos explicitados acima, tendo como fundamentação para a atribuição de graus de acentos (melódicos ou de sílabas) a análise dos fatores da altitude e longitude das notas musicais que acompanham as sílabas das palavras, de acordo com o que nos aponta Ferreira (1986, p. 31).

Fizemos o levantamento de todas as palavras que apareceram no contexto melódico mostrado no exemplo 5.36 anteriormente e, a partir daí, elaboramos a tabela 5.15, que apresentamos a seguir.

5.15 Relação das palavras paroxítonas com proeminência musical na postônica final, porém sem proeminência musical na tônica

Relação acentual da tônica da palavra (fora da posição de proeminência musical) com a postônica final (em posição de proeminência musical) - de acordo com as notas musicais que as acompanham.	Número de palavras	Percentual de ocorrências em relação ao total
Tônica mais acentuada que a postônica final	1289	38,37%
Graus de acentuação iguais	1169	34,8%
Postônica final mais acentuada que a tônica	901	26,82%
Total	3359	100%

Podemos notar, por meio da leitura da tabela 5.15, que, na maioria das palavras (38,37%), a análise da acentuação melódica favorece a acentuação da sílaba tônica da palavra;

e, em apenas 26,82%, a melodia sugere acentuação na postônica final - são essas as palavras que sofreriam uma interferência maior da música sobre a acentuação das suas sílabas.

Em relação às palavras em que a pretônica adjacente à tônica aparece marcada por proeminência musical e a tônica não, pudemos observar um percentual maior de favorecimento da acentuação na tônica, por meio da análise da altitude e longitude das notas que acompanham essas sílabas, conforme o que nos diz a tabela 5.16 logo abaixo.

5.16 Relação das palavras com proeminência musical na pretônica adjacente à tônica, porém sem proeminência musical na tônica

Relação acentual da tônica (fora da posição de proeminência musical) com a pretônica adjacente (em posição de proeminência musical) - de acordo com as notas musicais que as acompanham.	Número de palavras	Percentual de ocorrências em relação ao total
Tônica mais acentuada que a pretônica	1078	46,64%
Graus de acentuação iguais	638	27,6%
Pretônica mais acentuada que a tônica	595	25,74%
Total	2311	100%

No caso dessas palavras, a análise da acentuação melódica aponta favoravelmente para uma acentuação maior na tônica em 46,64%, ao passo que, em 27,6%, teríamos acentuação igual nas duas sílabas e, em apenas 25,74%, a acentuação maior seria na pretônica adjacente.

A conclusão a que chegamos por meio da análise desses dois últimos casos de possíveis encontros acentuais é que, apesar de os percentuais de favorecimento de uma acentuação maior na sílaba tônica da palavra, através da análise da acentuação da melodia, serem um pouco menores em relação aos outros casos de possíveis choques acentuais discutidos anteriormente, ainda assim a melodia favorece a acentuação da sílaba tônica na maioria das palavras.

5.3 Considerações finais

Pudemos verificar, nesta seção, que um tratamento quantitativo dos dados coletados por meio da nova metodologia faz-se imprescindível para a resolução de dúvidas quanto à acentuação de palavras. Apesar de as coincidências entre proeminências musicais e linguísticas não totalizarem cem por cento dos casos, pudemos perceber que há uma tendência de a acentuação musical coincidir com a acentuação da palavra, já que isso ocorre em 63,51% dos casos. Além disso, elaborando tabelas quantitativas parciais, de modos específicos para

cada tipo de pauta acentual ou fenômeno linguístico encontrado, pudemos esclarecer, de maneira satisfatória, as dúvidas que surgiram nas nossas análises.

6 Acento lexical no português arcaico - análise fonológica

Nesta seção, realizaremos a abordagem fonológica do acento lexical no PA, tendo como embasamento teórico a Teoria Métrica, na versão de grades parentetizadas de Hayes (1995), através dos dados obtidos no *corpus* constituído das cem primeiras *Cantigas de Santa Maria* de D. Afonso X, o rei sábio de Leão e Castela.

Os dados obtidos nesta pesquisa foram coletados por meio de uma metodologia inovadora focada em três níveis, o musical, o poético e o linguístico. Isso nos permitiu uma maior abrangência no campo de coleta de dados, uma vez que a comparação entre proeminências musicais e linguísticas junto com a observação da métrica dos poemas permite a localização de acentos de palavras ao longo de todo o verso e não só na última palavra do verso (a palavra que faz a rima poética), como é feito por meio da metodologia anterior de Massini-Cagliari (1995, 1999).

Sendo assim, procederemos com a análise fonológica do acento no PA estabelecendo uma comparação com dois trabalhos anteriores, Massini-Cagliari (1995, 1999), que analisou a atribuição do acento no PA tendo como *corpus* cantigas profanas, e Costa (2006), que também analisou a atribuição do acento no PA, utilizando a mesma metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999), porém tendo como *corpus* as *Cantigas de Santa Maria*. O intuito aqui é mostrar o que a metodologia desenvolvida nesta tese trouxe de novo em relação a dados linguísticos do PA e verificar se esses dados novos mudam alguma coisa na configuração dos parâmetros fonológicos da atribuição do acento nessa língua.

6.1 Pauta paroxítona

Decidimos começar a análise fonológica dos dados pelas palavras paroxítonas, pois estas constituem a maior parte do *corpus* e sugerem que o pé canônico do PA seria, então, o troqueu, ou seja, um pé constituído por uma sílaba forte seguida por uma fraca (x .). A esta conclusão também chegaram Massini-Cagliari (1995, 1999) e Costa (2006), devido à grande quantidade de paroxítonas encontradas nas suas respectivas pesquisas.

Esses autores também concluíram que a atribuição do acento lexical no PA se dá da direta para a esquerda, não-iterativamente, e é sensível ao peso silábico da última sílaba da palavra, o que indica, dessa forma, o troqueu moraico como o pé básico dessa língua. Essas conclusões serão mantidas na nossa análise.

Em relação à influência do peso silábico na atribuição do acento lexical nessa língua, podemos perceber esse fenômeno comparando palavras paroxítonas com oxítonas conforme o que nos mostra o exemplo 6.1 a seguir.

(6.1)	(x .)	(x)	(x)	(x)
	an.ti.go	a.ber.ta	pe.ca.dor	in.fer.nal
	˘ ˘	– ˘	˘ –	– –

Por meio deste exemplo, podemos verificar que, quando a palavra termina em duas sílabas breves, o acento cai sobre a penúltima sílaba, o que também ocorrerá se a palavra terminar em uma sílaba longa seguida de uma breve; nestes casos, temos palavras paroxítonas. No entanto, se houver uma sílaba pesada (travada por consoante, desde que essa consoante não represente flexão de número) na última sílaba da palavra, esta atrairá o acento para si, independentemente de a penúltima sílaba ser longa ou breve, tornando a palavra oxítona. Isso comprova que o PA é sensível ao peso da última sílaba da palavra na construção dos pés.

No trabalho de Massini-Cagliari (1995, 1999), a autora percebeu que, em relação aos verbos, nas palavras que possuem a última sílaba travada por um elemento com *status* de flexão, tal elemento deve ser considerado extramétrico - posição também adotada por Costa (2006) no seu trabalho com as CSM. Massini-Cagliari (1999, p. 176) estabelece da seguinte forma a regra de extrametricidade nos verbos do PA.

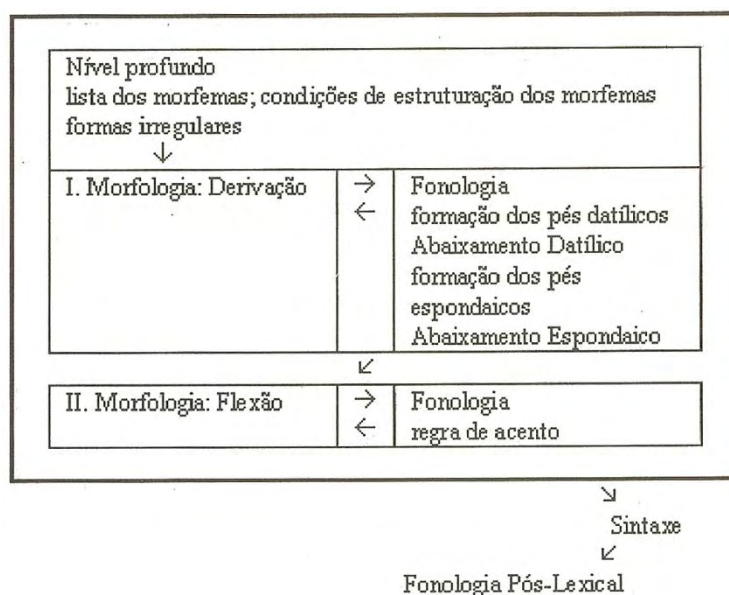
- (6.2) Extrametricidade nos verbos:
 Marque como extramétrica a coda final que porte elemento com status de flexão, ou seja, {N, S}.

Já em relação aos nomes, Massini-Cagliari (1999, p. 172-173), valendo-se da configuração do léxico nos termos da Fonologia Lexical, conclui que a flexão de plural, representada pela fricativa /S/, só pode ter sido ligada à palavra em um momento posterior ao da atribuição do acento, o indica que a construção dos pés se dá em um momento anterior ao da pluralização, como o que está sendo exemplificado em 6.3.

- (6.3) *almas* - *alm+a* (*formação da palavra e atribuição do acento*) + *s*
(pluralização)
- carnes* - *carn+e* (*formação da palavra e atribuição do acento*) + *s*
(pluralização)
- barcas* - *barc+a* (*formação da palavra e atribuição do acento*) + *s*
(pluralização)

O quadro abaixo, em 6.4, extraído de Massini-Cagliari (1999, p. 138), mostra como é a configuração do léxico de acordo com a Fonologia Lexical, a qual permite o enquadramento da flexão de plural nos nomes em um momento posterior ao da atribuição do acento.

(6.4)



Por meio dele podemos notar que o nível da flexão é o mesmo em que ocorre a atribuição do acento, porém nada impede que se diferencie a flexão de gênero (anterior à atribuição do acento) da de número (posterior à atribuição do acento).

Essas duas posições, tanto a adotada em relação aos verbos travados por elemento que constitui flexão, quanto a adotada em relação aos nomes no plural, são válidas para os dados obtidos em nossa pesquisa, conforme o que nos mostram os exemplos abaixo:

Verbos

- (6.5) (x) a.ver.mo<s>³⁸ (x) der.de<s> (x) tan.ge<n>

Nomes

- (6.6) costas cost+a (*formação da palavra*)
(x .) cos.ta (*atribuição do acento*) costa+s (*pluralização*)
- ◡
- (6.7) monges mong+e (*formação da palavra*)
(x .) mon.ge (*atribuição do acento*) monge+s (*pluralização*)
- ◡

No entanto, foram encontradas algumas palavras no *corpus*, as quais, à primeira vista, parecem não se encaixar na regra de atribuição de acento descrita acima, ou pelo menos geram algumas dúvidas em relação ao seu *status* prosódico no PA. São elas as palavras *Beorges*, *bestia*, *calez*, *carcer*, *Cesar*, *Chartes*, *Frandes*, *Lucas*, *orden*, *Perssia*, *sábia*, *sobervia*, *Surgat* e *virgen*.

O problema com essas palavras reside no fato de elas terminarem em sílaba travada (cujo travamento não representa nenhum tipo de flexão) ou em encontro vocálico realizado como ditongo, o que sugere que a última sílaba poderia ser pesada e, dessa forma, deveria atrair o acento para si - o que não acontece, pois essas palavras são comprovadamente (por meio da análise da música e da métrica dos poemas) realizadas foneticamente como paroxítonas.

Para analisar essas palavras, vamos dividi-las em grupos, de acordo com as classes gramaticais a que pertencem ou sua especificidade. Temos, então, o grupo I, que será constituído dos nomes próprios: *Beorges*, *Cesar*, *Chartes*, *Frandes*, *Lucas* e *Perssia*; o grupo II, constituído de substantivos comuns: *bestia*, *calez*, *carcer*, *orden*, *sobervia* e *virgen*, o qual subdividiremos em IIa as terminadas em encontro vocálico (*bestia* e *sobervia*) e em IIb as travadas por consoante (*calez*, *carcer*, *orden* e *virgen*); o grupo III será constituído de verbos, nesse caso, de apenas a forma verbal *sábia*; e o grupo IV, constituído pela expressão de origem latina: *Surgat*.

³⁸ Os sinais < > indicam o elemento que é considerado extramétrico.

Em relação aos nomes próprios que constituem o grupo I, podemos perceber que são nomes emprestados de outras línguas e que provavelmente ainda não tinham sido totalmente adaptados ao sistema fonológico do PA.

Já em relação ao grupo II, outras observações podem ser feitas. Consultando o Glossário das *Cantigas de Santa Maria*, organizado por Mettmann (1972), pudemos perceber que as palavras *bestia*, *sobervia* e *virgen* apresentam variação com *besta*, *soberba* e *virge*. O fato de haver variação de pronúncia na última sílaba já serve de argumento para afirmarmos que ela não constitui uma sílaba pesada e não atrai o acento para si, pois é muito mais provável que haja variação de pronúncia na sílaba não-acentuada do que na acentuada, fato facilmente observável ainda no português moderno.

Restringindo-nos às formas *bestia* e *sobervia*, notamos que a configuração do encontro vocálico nessas palavras é glide-vogal. Referindo-se a esse tipo de encontro vocálico no português moderno, Bisol (1989, p. 215) afirma que a configuração glide-vogal é resultado de “ressilabificação, não lhe sendo atribuído papel algum no sistema fonológico”. Portanto, “ditongos crescentes são rimas de duas diferentes sílabas na estrutura subjacente”. O principal argumento utilizado pela autora se relaciona ao fato de que a sequência glide-vogal aparece “normalmente em variação livre com a vogal alta harmônica”, conforme o que se pode ver no exemplo 6.8, abaixo, retirado de Bisol (1989, p. 216).³⁹

(6.8)

quíabo	[ki'abu ~ 'kyabu]
iate	[i'atsi ~ 'yatsi]
suar	[su'ar ~ 'swar]
oeste	[u'ɛstɨ ~ 'wɛstɨ]
uirapuru	[uirapu'ru ~ wirapu'ru]

No entanto, a autora também afirma que, em casos assim, de ditongos crescentes, o glide nunca é apagado (BISOL, 1989, p. 218), o que não é o caso de *bestia* e *sobervia*, no PA, uma vez que essas palavras apresentam a variação *bestia/besta*, *sobervia/soberba*, com o apagamento do glide.

Por outro lado, uma diferença deve ser ressaltada entre os exemplos apresentados por Bisol (1989), representados aqui em 6.8, e as duas palavras do PA envolvidas nessa discussão.

³⁹ É importante observar que as transcrições fonéticas de Bisol (1989), nesse exemplo, não seguem o padrão do IPA. As transcrições fonéticas dessas palavras com os símbolos do IPA são: quiabo [ki'abu - 'kɣabu]; iate [i'atʃɨ - 'ɣatʃɨ]; suar [su'aR - 'sɣaR]; oeste [u'ɛstʃɨ - 'ɣɛstʃɨ]; uirapuru [uirapu'ru - ɣirapuru].

Nos exemplos da autora, o encontro vocálico *ia* ou aparece em posição tônica (se considerarmos a realização fonética das duas vogais a um só tempo) ou divide-se com o glide na pretônica e vogal na tônica (se considerarmos sua realização fonética como hiato).

Essa não é a situação em que se apresentam os nossos exemplos *bestia* e *sobervia*, pois, nestas palavras, o encontro vocálico está comprovadamente em posição postônica, final de palavra. No entanto, podemos notar que há casos desse mesmo tipo no português brasileiro, como por exemplo, as palavras *história*, *ciência*, etc.

Bisol (1989, p. 189-190), em relação ao português moderno, afirma que há dois tipos de classes de ditongos: um verdadeiro, que ocupa duas posições na da rima da sílaba, que ocorre em palavras como *pauta*, *reino* e *céu*, os quais são considerados pesados; e o ditongo leve, o qual é associado a uma só posição, como nas palavras *feira*, *caixa* e *peixe*. O primeiro tende a se manter, porém o segundo, por constituir uma rima simples, tende a ser perdido ([*fera*], [*kaʃa*] e [*peʃi*]).

Comparando essa situação com a do PA em relação às palavras *bestia* e *sobervia*, podemos imaginar que esta seria uma situação aparentemente semelhante à descrita acima, uma vez que há, nessa língua, a variação *bestia/besta*, *sobervia/soberba*. No entanto, conforme o que foi dito anteriormente, a configuração do encontro vocálico nessas palavras (glide-vogal) é diferente da configuração dos ditongos leves apontados pela autora (vogal-glide).

Portanto, podemos afirmar que a situação dessas palavras no PA é bastante peculiar. Por outro lado, percebemos que, de uma forma ou de outra, a conclusão a que se chega é a de que o encontro vocálico nessas palavras não constitui sílaba pesada. Se considerarmos que esse encontro vocálico se realiza como hiato, teremos, então, uma palavra proparoxítona em que a antepenúltima sílaba é pesada, seguida por duas sílabas leves, entrando, neste caso, na análise que faremos mais adiante sobre a *pauta* proparoxítona (cf. subseção 6.3). Por outro lado, se considerarmos a realização fonética conjunta do glide e da vogal, podemos inferir, por meio da variação com o apagamento do glide, que a sílaba em questão é leve e, assim, teríamos palavras paroxítonas terminadas por sílaba pesada seguida de sílaba leve, encaixando-se nas análises do padrão paroxítono feitas nesta subseção.

Ainda nesse grupo temos as palavras *calez* e *carcer* que, de acordo com Mettmann (1972), significam, respectivamente, *cálice* e *cárcere*. Essas palavras geram um dilema, pois poderíamos pensar que elas, no estado em que se apresentam, estariam passando por um processo de adaptação fonológica, o que teria resultado, no português atual, nas formas *cálice*

e *cárcere*, por meio da introdução de uma vogal epentética /e/. Para isso, teríamos que imaginar que, no português, seria preferível a formação de uma palavra esdrúxula (proparoxítona) a ter uma palavra paroxítona terminada com sílaba travada, sem que o travamento seja feito por flexão. No entanto, a tendência do português é justamente o contrário, as palavras esdrúxulas tendem a se transformar no padrão paroxítono como, por exemplo, *óculo* > *olho*, *abóbora* > *abóbora*. Isso nos leva a acreditar, então, que as palavras *calez* e *carcer* poderiam estar passando por um processo de mudança, no entanto, naquele momento da língua, elas constituem exceções à regra de atribuição de acento.

Resta-nos ainda, em relação ao grupo IIb, a palavra *orden*, a qual apareceu no *corpus* variando com a forma *ordin*. Adotando o mesmo critério que adotamos em relação às palavras *bestia*, *sobervia* e *virgen*, podemos afirmar que a variação de pronúncia na vogal da última sílaba da palavra *orden* sugere que esta sílaba não é pesada e conseqüentemente não-acentuada.

Em relação ao grupo III, constituído da forma verbal *sábia*, de acordo com Mettmann (1972, p. 269), esta é a forma do Presente Conjuntivo do verbo *saber*. Essa forma verbal, no português atual, se realiza como *saiba*. Neste caso, podemos afirmar que tal forma passava, no PA, pelo processo de adaptação fonológica e que o encontro vocálico da última sílaba não a torna uma sílaba pesada.

Por fim, em relação ao grupo IV, podemos dizer, de acordo com Mettmann (1972, p. 294), que *Surgat* é uma expressão latina (*Surgat Deus*) e, como pudemos perceber na análise da sua respectiva cantiga, ela aparece como uma citação entre aspas; portanto, subentende-se que a sua pronúncia original tenha sido mantida.

6.2 Pauta oxítona

Como pudemos ver na subseção anterior, o PA é sensível ao peso silábico da última sílaba da palavra. Também vimos que a flexão de número não muda o lugar do acento, pois é atribuída à palavra em um momento posterior à atribuição deste. Portanto, palavras que possuam a última sílaba travada por consoante (sem que esta represente flexão de número) ou constituída de ditongo decrescente serão oxítonas, conforme o que nos mostra o exemplo 6.9, abaixo.

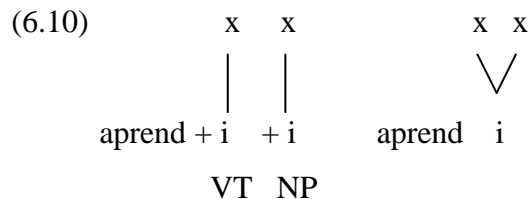
(6.9)	(x)	a.ba.xar	(x)	a.bran.ger	(x)	a.dor.me.ceu
		◡ -		- -		◡ -

No entanto, foram encontrados, nos dados coletados, casos de palavras que são comprovadamente - por meio da análise das proeminências musicais e da métrica dos poemas em que aparecem - oxítonas, mas que não possuem a última sílaba travada e nem terminam em ditongo decrescente.

Com o intuito de procedermos de forma clara com a análise dessas palavras, também as dividiremos aqui em grupos. O grupo I será constituído de **verbos**; o grupo II, de **preposições, pronomes e advérbios**; e, por fim, o grupo III constituir-se-á apenas de **nomes próprios**.

Em relação ao grupo I, encontramos quatro tipos de problemas. O primeiro reside nas formas verbais conjugadas na primeira pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo, como nas palavras *abri, aprendi, cobri, compri, morri, ouvi, oý, retrayé*, por exemplo. O segundo diz respeito às formas verbais conjugadas na terceira pessoa do singular do Futuro do Presente do Indicativo, isto é, palavras como *achará, averá, dará, dirá, doerá, durará, fará, mentirá, oyrá, poderá, porrá, será, veerá*, entre outras. No terceiro tipo, temos as formas verbais que aparecem ligadas a pronomes clíticos em posição de ênclise. Nestes casos, temos dois tipos de conjugações verbais: as formas verbais de infinitivo seguidas de pronome enclítico, tal como em, *folga-lo, calça-la, deita-la, faze-lo, guari-lo, leva-la, mata-la, mete-lo, passa-la, saca-la, salva-lo*, entre outras; e as formas verbais da terceira pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo, também seguidas de pronome enclítico, tais como *achó-o, alçó-a, deitó-o, leixó-o, levó-a, mandó-a, mató-a* etc. Finalmente, o último tipo diz respeito a uma forma verbal isolada, da terceira pessoa do singular do Presente do Indicativo do verbo “estar”, ou seja, a forma verbal *está*.

No trabalho de Massini-Cagliari (1999, p. 178), a solução encontrada pela autora para as palavras oxítonas do primeiro tipo (formas verbais conjugadas na primeira pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo, como nas palavras *abri, aprendi, cobri*, etc.) foi a constatação de que a última sílaba dessas palavras é pesada, pois, num primeiro momento da derivação, elas possuem vogal temática (VT), a qual, por ser da mesma natureza do morfema número pessoal (NP), isto é ([+alta]), se funde com NP; isto torna a vogal longa e, portanto, a sílaba, pesada, fazendo com que o acento recaia sobre ela. O exemplo 6.10, abaixo, mostra como se dá esse processo:



Essa mesma solução foi acatada por Costa (2006, p. 108) e também serve para as palavras encontradas nesta pesquisa.

Quanto às formas verbais conjugadas na terceira pessoa do singular do Futuro do Presente do Indicativo (*achará, averá, dará*, etc.), Massini-Cagliari (1999, p. 181) considera tais formas como compostas do infinitivo do verbo principal seguido da forma conjugada do verbo *auer* no presente do indicativo, conforme poderemos ver no exemplo 6.11.

- (6.11) *achará* = *achar* + *á*
averá = *aver* + *á*
dará = *dar* + *á*

Por se tratar de formas compostas, o acento, nessas palavras, cairá no segundo elemento, ou seja, na forma conjugada do verbo *auer*, que é monossilábica, sobre a qual será constituído um pé degenerado. Essa solução também foi considerada em Costa (2006, p. 109) e pode ser mantida nesta tese. Vejamos, no exemplo 6.12, como fica a representação de grades parentetizadas em palavras desse tipo:

- (6.12) (x)
 (x) (x)
a.char # á
 ~ - ~

O terceiro caso, que é subdividido em dois tipos (respectivamente, as formas verbais de infinitivo seguidas de pronome enclítico, tais como *folga-lo, calça-la, deita-la*, etc., e as formas verbais da terceira pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo, também seguidas de pronome enclítico, tais como *achó-o, alçó-a, deitó-o*, etc.), pode ser resolvido se considerarmos que, no primeiro tipo, o “r” do infinitivo ainda está fonologicamente presente na última sílaba da palavra, apesar de não ser realizado foneticamente. Já no segundo tipo, temos, no nível fonológico, um ditongo na última sílaba, o qual não é realizado foneticamente quando o clítico é adjungido. Vejamos como o exemplo 6.13 ilustra essas situações.

(6.13) Nível fonológico		Nível fonético
(x)		(x)
fol.gar + o	→	fol.ga-lo
- -		- -
(x)		(x)
a.chou + o	→	a.chó-o
˘ -		˘ -

O que acontece no caso dessas palavras é que o clítico, por ser uma palavra átona no nível lexical, deverá ser adjungido como elemento átono final (por tratar-se de um enclítico) em um nível pós-lexical. Esse processo pode ser visto por meio do exemplo 6.14 a seguir.

(6.14)	nível lexical:	
	(x)	.
	fol.gar	a
	- -	(átono)
	nível pós-lexical:	
	fol.gar + a	sintaxe
	(x)	processo morfofonológico (R → l, em juntura);
	folga-la	re-estruturação silábica.
	(x)	
	(x) .	adjunção do enclítico;
	folga-la	formação do grupo clítico

Esse mesmo esquema serve para as formas da terceira pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo, também seguidas de pronome enclítico, mudando-se apenas o tipo de processo morfofonológico que acontece no nível pós-lexical, quando o clítico é adjungido.

Por fim, tratando da forma verbal *está*, na terceira pessoa do singular do Presente do Indicativo do verbo “estar”, Massini-Cagliari (1999, p. 176, nota 17) diz que o radical desta palavra no PA ainda é o mesmo do latim, ou seja *st-*. Sendo assim, pode-se dizer que a forma de base desta palavra seria *[st]* + *[a]*, sendo a acentuação atribuída a esta sílaba que é formada. A autora também afirma que, depois do processo da acentuação, é adicionada uma vogal *e* epentética, o que resolve a questão do *onset* da sílaba, uma vez que não é permitida uma sequência /st/ nesse constituinte. Sendo assim, a forma final desta palavra é *está*. Os

processos fonológicos envolvidos na formação desta palavra podem ser visualizados por meio do exemplo 6.15 abaixo.

(6.15) [st] + [a]	*stá	está
forma de base	afixação número-pessoa +	epêntese
	atribuição do acento	

No grupo II, constituído de **preposições**, **pronomes** e **advérbios**, aparecem palavras como *aca*, *alá*, *ali*, *aqui*, *assi*, *depo*, *dessi*, *até*, *outrossi* e *porque*. O caso dessas palavras gera dúvida e várias possibilidades de análise dentro da teoria, uma vez que são, comprovadamente, palavras oxítonas terminadas em sílaba aberta.

Dessa forma, começaremos pelos casos mais simples de explicar, que são os das palavras *assi*, *depo*, *dessi*, *outrossi* e *porque*.

No caso da palavra *assi*, pudemos constatar que ela varia com a forma *assim*, o que indica que na sua forma de base a última sílaba é travada por nasal /N/ e, portanto, pesada. De forma parecida, no caso de *depo*, pudemos constatar que essa palavra varia com as formas *depos*, *depoi* e *depois*, o que indica que na última sílaba dessa palavra temos, na sua estrutura fonológica, o travamento da sílaba pela fricativa /S/ (que não constitui flexão), podendo ainda haver a constituição de um ditongo nessa sílaba. Provavelmente essa seria a sua forma de base, com o acento na última sílaba justificado pelo peso da mesma, devido ao travamento ou pela ditongação, a qual sofreu uma variação no nível fonético, talvez motivada pelo uso estilístico da forma.

Já em relação *dessi*, *outrossi* e *porque*, foi constatado que essas palavras também variam com as forma *des i*, *ou. tro si* e *por que*. Neste caso, temos um sintagma composto por dois elementos, sendo que o primeiro pode ser uma preposição ou um pronome, porém o segundo é constituído invariavelmente de um monossílabo tônico. Como em toda forma composta o acento cai sempre no segundo elemento, neste caso, ele sempre cairá no monossílabo tônico, independentemente de as palavras serem escritas juntas ou em separado. Vejamos, no exemplo 6.16, como fica a representação desses compostos nas grades parentetizadas.

(6.16) (x)	(x)	(x)
(x) (x)	(x .) (x)	(x) (x)
des # i	ou.tro # si	por # que

Resta-nos, então, analisarmos as palavras *aca*, *alá*, *ali*, *aqui*. Essas formas adverbiais foram consideradas, por Massini-Cagliari (1995, 1999), como palavras compostas, uma vez que elas apresentam variação com formas monossilábicas *ca*, *lá*, *li* e *qui*. Tais casos, então, seriam compostos pela preposição *a* com as formas monossilábicas desses advérbios.

Dessa forma, se considerarmos tais palavras como compostas, o componente mais à direita recebe o acento principal e a sua representação fica como a apresentada no exemplo 6.17, retirado de Massini-Cagliari (1999, p. 174):

$$(6.17) \begin{array}{c} (\quad x) \quad \text{RF} \\ (x) \quad (x) \\ a \quad \# \quad \text{qui} \end{array}$$

No entanto, a pesquisa de Costa (2006) mostra que essa questão não é tão simples, pois o autor também encontrou, nos seus dados, palavras oxítonas terminadas em sílaba aberta, as quais certamente não são advérbios, e sim substantivos, e também não variam com formas monossilábicas, não sendo, portanto, formas compostas. São palavras como *aloe* e *palafre*. Segundo o autor, esses casos parecem constituir um grupo especial de palavras.

Como uma primeira justificativa para o peso da última sílaba dessas palavras, o autor levanta a hipótese de que a sua vogal temática seria zero e, como o radical destas palavras é terminado por vogal, haveria uma regra especial que atribuiria acento, por estipulação, à última vogal do radical. No entanto, o autor rebate essa possibilidade, percebendo que não há motivação para a postulação de uma regra deste tipo.

Uma segunda tentativa de solução apontada pelo autor, baseando-se em Massini-Cagliari (1999, p. 129), para essas palavras é a de postular que sua vogal temática seria da mesma qualidade da última vogal do radical. Dessa forma, ter-se-ia a seguinte estrutura morfológica, apresentada em 6.18:

$$(6.18) \begin{array}{c} \text{aloe} + e \\ | \quad | \\ \text{rad} \quad \text{VT} \end{array} \quad (\text{COSTA, 2006, p. 110})$$

Se as duas vogais são da mesma qualidade, o *Princípio do Contorno Obrigatório* (PCO),⁴⁰ que proíbe elementos adjacentes idênticos, as fundiria, o que tornaria pesada a última vogal do radical, fazendo com que o acento recaísse sobre ela.

Porém, essa solução também é complicada, uma vez que implica admitir que o PA ainda teria vogais longas, apesar de não haver evidência empírica para a postulação da vogal temática ser diferente de zero. Da mesma forma, essa solução não serviria para o caso dos advérbios que, por não serem flexionados, não possuem desinências.

Finalmente, a terceira possibilidade de interpretação, elucidada pelo autor e considerada como “mais lúcida do que as anteriores” (COSTA, 2006, p. 111), para o caso dessas palavras, é que elas podem constituir, de acordo com a Fonologia Lexical, um padrão excepcional de atribuição de acento, ou seja, são marcadas no léxico. Sendo assim, elas seriam formadas no nível mais profundo do léxico, onde se abrigam as formas irregulares; portanto, a regra *default* de acento não se aplicaria novamente sobre essas formas, sendo aplicada no mesmo nível em que é atribuída a flexão de gênero (não a de número) dos nomes. O exemplo 6.19 abaixo, retirado de Costa (2006, p. 111), ilustra essa questão.

(6.19)

[aloe]	forma de base
aloe	nível profundo: formas excepcionais
aloé	1º estrato: nível da derivação acentuação das formas excepcionais
não se aplica	2º estrato: flexão de gênero (nomes); flexão verbal regra <i>default</i> de acentuação
aloé	saída

Manteremos aqui a solução adotada pelo autor a favor do caráter excepcional de palavras como os advérbios *aca*, *alá*, *ali*, *aqui*, que são palavras diferentes das outras por não possuírem desinências, além de conjunções e substantivos que apareceram em sua pesquisa.

É importante dizer que Massini-Cagliari (2005, p. 201) aponta a existência de casos de substantivos oxítonos, certamente não compostos, terminados em sílaba aberta, tais como *rubi*

⁴⁰ Ver Hernandorena (1996, p. 66).

e *javali*. Tendo como base teórica a Teoria da Otimalidade, a autora conclui que “a binaridade dos pés não é tão importante no PA quanto o tipo de pé a ser construído e a borda em que ele deve ser construído”. Dessa forma, em palavras como *rubi* e *javali*, “tanto a binaridade dos pés como a segmentação das sílabas são sacrificadas para que o acento recaia sobre a última vogal do radical”.

A autora chega a essa conclusão levando em consideração o fato de que, no PA, nunca são acentuadas sílabas finais travadas por consoantes que representam marcas desinenciais, ou seja, que correspondam à indicação de número plural nos nomes ou à indicação de número e pessoa nos verbos, conforme o que pudemos ver no início da subseção 6.1 (cf. exemplos 6.3, 6.5, 6.6 e 6.7).

Essa característica mostra que o fato de o acento ser atraído para a sílaba final, quando esta for travada por consoante que não representa desinências, como em *pecador*, por exemplo, não indica necessariamente a sensibilidade do PA ao peso silábico, mas uma tendência de marcação da fronteira morfológica entre radical e desinências (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 199). Portanto, o acento recai sobre a última vogal do radical, reforçando-o como constituinte morfológicamente importante.

Para finalizar a análise das palavras oxítonas, resta-nos tratar do grupo III, o qual é constituído apenas de nomes próprios oxítonos. Os nomes que apareceram são: *Davi*, *Gessemani* e *Jesu*. Nesse caso, adotaremos o mesmo critério que adotamos para os nomes próprios paroxítonos terminados em sílaba travada que apareceram no *corpus*. Em nossa opinião, essas palavras são originárias de outras línguas e ainda não tinham sido fonologicamente adaptadas ao padrão do PA, no que se refere à sua prosódia.

Podemos notar que a solução adotada por Massini-Cagliari (2005, p. 201), dentro da Teoria da Otimalidade, para as palavras *rubi* e *javali*, apresentada nos parágrafos anteriores, também soluciona o casos desses nomes próprios.

6.3 Pauta proparoxítona

Nesta subseção, trataremos da análise das palavras proparoxítonas encontradas no *corpus*. São elas: *Africa*, *angeo*, *Apostoligo*, *Apostolos*, *balssamo*, *Basilio*, *boveda*, *camara*, *clerigo*, *Domini*, *Dominum*, *dovida*, *espirito*, *estoria*, *filosofo*, *fisica*, *foramos*, *fossemos*, *Jeronimo*, *lilios*, *Locifer*, *oissedes*, *omagães*, *omees*, *ostias*, *ouveramos*, *ouvessemos*, *paravoa*, *poboo*, *Siagrio*, *tavoa*, *Theophilo*, *vesperas*, *viramos*, *Virgêes* e *ydolos*.

Excluiremos de nossa análise as palavras *Domini* e *Dominum*, pois são palavras do latim, as quais mantêm a sua forma original, inclusive a sua pronúncia.

Prosseguiremos com a análise dessas palavras dividindo-as em dois grupos. O grupo I será constituído dos não-verbos *Africa*, *angeo*, *Apostoligo*, *Apostolos*, *balssamo*, *Basilio*, *boveda*, *camara*, *clerigo*, *dovida*, *espirito*, *estoria*, *filosofo*, *fisica*, *Jeronimo*, *lilios*, *Locifer*, *omagães*, *omees*, *ostias*, *paravoa*, *poboo*, *Siagrio*, *tavoa*, *Theophilo*, *vesperas*, *Virgões* e *ydolos*; e o grupo II, dos verbos *foramos*, *fossemos*, *oissedes*, *ouveramos*, *ouvessemos* e *viramos*.

Referindo-nos às palavras do grupo I, podemos levantar alguns casos que podem gerar dúvida quando à silabação e à constituição mesma de uma palavra proparoxítona. São os casos das palavras que terminam em encontro vocálico *angeo*, *Basilio*, *estoria*, *lilios*, *omagães*, *omees*, *ostias*, *paravoa*, *poboo*, *tavoa* e *Virgões*. Em todos esses casos, a análise da música que acompanha os poemas e da estrutura dos mesmos aponta para uma acentuação na sílaba que precede o encontro vocálico, apontando, também, para a realização fonética desse encontro como hiato. Portanto, as palavras em questão são palavras proparoxítonas⁴¹.

Em relação ao grupo II, o grupo dos verbos, a dúvida paira sobre a questão de esses verbos serem pronunciados como proparoxítonos ou como paroxítonos. Massini-Cagliari (2005, p. 193) afirma que as formas verbais da primeira e segunda pessoas do plural do Imperfeito do Indicativo (*cantavamos*, *deviamos*, *partiamos*, *cantavades*, *deviades*, *partiades*), do Mais-que-perfeito do Indicativo (*cantaramos*, *cantarades*), do Futuro do Pretérito do Indicativo (*cantariamos*, *cantariades*) e do Imperfeito do Subjuntivo (*cantassemos*, *cantassedes*) são formas candidatas ao padrão prosódico proparoxítono.

A autora afirma que a dificuldade de se estabelecer o padrão prosódico dessas formas verbais citadas reside no fato de elas nunca aparecerem em posição de rima poética nos versos. No entanto, nas análises feitas com a metodologia de pesquisa que sustenta esta tese, pudemos notar que, excetuando-se a palavra *fossemos*, todas as outras apresentaram a antepenúltima sílaba coincidindo com a proeminência principal do compasso musical, o que reforça a hipótese de a acentuação cair nessa sílaba.

Nesse mesmo sentido, Massini-Cagliari (2005, p. 193) afirma que, apesar do fato de essas formas verbais nunca aparecem em posição de rima poética, é possível levantar pistas, a partir da estrutura métrico-poética da língua, que indicam o estabelecimento dessas formas como proparoxítonas.

⁴¹ Para uma explicação mais detalhada sobre a realização de hiato no encontro vocálico dessas palavras, veja a subseção 5.2.1 desta tese. Veja também Massini-Cagliari (2005, p. 124-131).

Sendo assim, levando em consideração a opinião de Massini-Cagliari (2005) e a contribuição da análise das proeminências musicais junto com a estrutura métrico-poética dos versos das CSM desenvolvida nesta tese, acreditamos ter fundamentação suficiente para considerar tais formas verbais como proparoxítonas do PA.

Esclarecidas as dúvidas a respeito da silabação e prosódia das palavras apresentadas nesta subseção, faremos, então, a análise, dentro da Teoria Métrica, das proparoxítonas do PA encontradas nas CSM.

Massini-Cagliari (1999, p. 131) diz, em relação à análise do acento no português brasileiro, que a maneira mais ortodoxa, dentro da teoria, de adequar as palavras proparoxítonas ao padrão acentual das outras palavras dessa língua é lançar mão do conceito de extrametricidade ou noções próximas.

Para Bisol (1992), a última sílaba das palavras proparoxítonas do português brasileiro deve ser considerada extramétrica, o que indica que essas palavras devam ser marcadas no léxico uma por uma. No exemplo 6.20, podemos ver como ficaria a representação dessas palavras de acordo com a hipótese dessa autora.

(6.20) (x .)
fo.né.ti.<ca>
 ~ ~ ~ ~

Outros autores, como D’Andrade e Laks (1991), Alvarenga (1993), Duarte (1977) e Maia (1981), em relação à análise de palavras proparoxítonas, aludem a sufixos que repelem o acento, tais como *-ico*, *-voro*, *-fero*, por exemplo, ou fazem referência a sequências que não são acentuáveis, tais como *-ic* e *-im-*. Por meio dessa visão, podemos perceber que esses autores consideram não-acentuáveis as vogais da penúltima sílaba da palavra.

O problema em relação a essa hipótese está no fato de que, no português, nem todas as palavras proparoxítonas são palavras derivadas por sufixos acento-repelentes ou por essas sequências não-acentuáveis. Como exemplo, podemos citar as palavras *máquina*, *sílaba*, *lâmpada*, entre outras.

Outra análise a respeito dos proparoxítonos pode ser encontrada em Wetzels (1992), em que o autor diz que essas palavras estão sujeitas a um tipo de neutralização chamada de *abaixamento datílico*, a qual é aplicada a palavras em cuja posição tônica a vogal é média e sofre abaixamento, tornando-se média-baixa, como, por exemplo, em *amul[e]to/amul[ε]tico*, formando um pé ternário excepcional nesses casos.

Esse autor também faz menção a sufixos, tais como *-ico* e *-logo*, os quais induzem o ritmo a constituir um pé datílico (x . .). Dessa forma, podemos pensar que sufixos desse tipo são marcados no léxico com uma instrução para a formação de um pé datílico logo que são ligados às suas bases.

Para a aplicação dessa regra, o autor sugere que há uma divisão do léxico do português brasileiro em dois estratos, sendo que, no primeiro, ocorrem os processos de derivação e, no segundo, ocorrem os processos de flexão (WETZELS, 1992, p. 35). Dessa forma pode-se dizer que o *abaixamento datílico* seria aplicado, nessas palavras formadas por sufixos indutores de pé ternário, no primeiro estrato, depois da formação dos pés; por outro lado, a regra de acentuação, que produz troqueus moraicos, seria aplicada apenas no segundo estrato. O exemplo 6.21, retirado de Massini-Cagliari (1999, p.134), ilustra essa situação.

(6.21) amulético	
[amulet][o] [iko]	formas de base
	1º estrato:
amuletiko	derivação
(x . .)	formação dos pés datílicos
σ σ σ	
amul[ε]tiko	Abaixamento Datílico
	2º estrato
não se aplica	regra de acento
amulético	<i>output</i>

Com relação às palavras proparoxítonas que não são derivadas por sufixos que repelem o acento, Massini-Cagliari (1999, p. 134) nos diz o seguinte:

Em relação a essas palavras, a solução aqui sugerida é que, assim como as derivadas, elas são marcadas no léxico com uma instrução para a formação de pés datílicos, não por motivos da presença de um sufixo acento-repelente (já que isso não ocorre), mas individualmente. Assim sendo, nesses casos, não é mais o sufixo que recebe a marca no léxico, mas o próprio item lexical. Desta maneira, o acento é atribuído a essas palavras ainda no primeiro estrato do léxico e, na passagem pelo segundo, a regra *default* de acentuação não pode ser mais aplicada.

O exemplo 6.22, extraído de Massini-Cagliari (1999, p. 135), ilustra as afirmações da autora a esse respeito.

(6.22) abóbora	
[abɔbɔr][a]	forma de base
	1º estrato:
abɔbɔra	afixação de marca de classe
(x . .)	formação dos pés datílicos
σ σ σ	
	2º estrato:
não se aplica	regra de acento
abóbora	<i>output</i>

Em relação ao PA, não podemos deixar de ressaltar o caráter excepcional que envolve as palavras proparoxítonas. O número extremamente pequeno de palavras desse tipo encontradas no *corpus* utilizado nesta pesquisa, o qual é bem extenso, comprova a excepcionalidade desses casos. Afinal, são apenas cento e treze palavras proparoxítonas em meio a um *corpus* constituído de um total de trinta e oito mil e dezoito palavras. Se descontarmos as repetições, teremos apenas trinta e seis palavras proparoxítonas.

Dentre todas as palavras proparoxítonas não-verbais encontradas no *corpus*, apenas duas aparecem como derivadas com o sufixo *-igo*; são as palavras *Apostoligo* e *clerigo*. As demais não são palavras derivadas.

Analisando o grupo de palavras não-verbais, podemos dizer, então, que não adotaremos, aqui, análises que levam em consideração a existência de sufixos que repelem o acento em palavras derivadas, devido à pouca ocorrência de palavras desse tipo no *corpus*, no caso, apenas duas.

Parece-nos que a análise que melhor representa, dentro da teoria, a questão das proparoxítonas não-verbais do PA seria uma análise como a adotada por Massini-Cagliari (1999, p. 134) em relação a esse mesmo tipo de palavra que aparece no português brasileiro. Conforme o que foi mostrado no exemplo 6.22, esse tipo de análise preserva o caráter excepcional dessas palavras, buscando, na constituição do léxico, a maneira mais sóbria de representá-las.

Portanto, podemos afirmar que, no PA, as proparoxítonas também são marcadas no léxico com uma instrução para a formação de pés datílicos, a qual é atribuída no primeiro estrato, sendo que, na sua passagem pelo segundo estrato, a regra de acentuação não pode mais ser aplicada. Dessa forma, constitui-se uma palavra excepcionalmente com um pé datílico.

Massini-Cagliari (2005, p. 206), analisando as proparoxítonas do PA dentro da Teoria da Otimalidade, diz que os dois tipos de análises consideradas em relação a palavras

proparoxítonas (tanto a da estipulação de extrametricidade para a sílaba final quanto a da formação de um pé datílico excepcional) podem ser geradas a partir da ação da restrição de NÃO-FINALIDADE⁴². A autora conclui que a melhor solução, dentro dessa teoria, para explicar a atribuição do acento nessas palavras é a de uma hierarquização alta da restrição de NÃO-FINALIDADE, uma vez que, nessa língua, nem todas as sílabas finais são inacentuáveis. Vejamos a palavra da autora a esse respeito:⁴³

No caso do PA, então, a solução seria hierarquizar NÃO-FINALIDADE acima de TROQUEU e ALINHE (ac., D, Rad., D) apenas para as proparoxítonas - o que não é uma solução satisfatória, dado o seu caráter *ad hoc*, ou “paroquial” (isto é, criado para resolver um problema específico de uma única língua ou variedade), no jargão da TO. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 207)

Apesar de essa solução ser a mais adequada dentro dessa teoria para dar conta das proparoxítonas, a autora ressalta que, mesmo com a adoção da restrição de NÃO-FINALIDADE para explicar o acento dessas palavras, não é possível escapar-se da recorrência a marcas lexicais, pois, de outra forma, não seria possível evitar a acentuação padrão paroxítona (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 207).

Confrontando o comportamento das paroxítonas terminadas em sílaba pesada (*virgen*, por exemplo) com o das proparoxítonas (*dicípulo*, por exemplo), que são análogos, pois o acento recai na penúltima vogal do radical, em ambos os casos, devido à ausência de desinências de gênero e de número, a autora conclui que a definição da restrição de NÃO-FINALIDADE deve ser reformulada, pois, do contrário, não seria possível explicar a acentuação em proparoxítonas terminadas em sílaba pesada (*Locifer*, por exemplo). Nesse sentido, a autora propõe que, ao invés de se considerar a marca lexical recaindo sobre a classe das proparoxítonas de maneira geral, considere-se que a marca é dada a radicais especiais, os quais podem ser seguidos ou não de desinências de gênero (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 208). Sendo assim, a reformulação da restrição de NÃO-FINALIDADE ficaria como a apresentada no exemplo 6.23, abaixo, retirado de Massini-Cagliari (2005, p. 208).

⁴² NÃO-FINALIDADE(rad): Nas palavras marcadas (proparoxítonas), a proeminência é não-final, com relação ao domínio Radical. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 208)

⁴³ TROCHEE (TROQUEU): os pés têm proeminência inicial. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 197)
ALINHE (ac.,D, Rad.,D): alinhe o acento com a borda direita do radical. (A sílaba acentuada é a última do radical). (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 200)

(6.23) NÃO-FINALIDADE(rad): Nas palavras marcadas (radicais especiais), a proeminência é não-final, com relação ao domínio Radical.

Resta-nos analisar o grupo das formas verbais, constituído por seis palavras, as quais são conjugadas na primeira pessoa do plural do Pretérito Mais-que-perfeito do Indicativo (*foramos, ouveramos e viramos*), na primeira pessoa do plural do Imperfeito do Subjuntivo (*fossemos e ouvessemos*) e na segunda pessoa do plural do Imperfeito do Subjuntivo (*oissedes*).

Em relação a essas formas, devemos lembrar aqui que, no que diz respeito às palavras paroxítonas, nota-se a aplicação de uma regra de extrametricidade de qualquer elemento que indique flexão (cf. exemplo 6.2).

Referindo-se às formas verbais do PA de primeira e segunda pessoa do plural conjugadas nos tempos do Imperfeito do Indicativo, Imperfeito do Subjuntivo e Pretérito Mais-que-perfeito do Indicativo, Massini-Cagliari (1995, p. 234 e 1999, p. 143) diz que são paroxítonas, diferentemente do que acontece no português brasileiro em relação aos mesmos casos. Por exemplo, o que no português brasileiro seria pronunciado como *amávamos, amáramos e amássemos*, no PA seria *amavámos, amarámos e amassémos*.

Porém, anos depois de ter feito essa afirmação e de ter analisado *corpora* diferentes em relação ao PA, a autora, na sua tese de livre docência, revê a sua posição em relação a essas palavras, afirmando que, ao que tudo indica, são proparoxítonas (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 193-195). Além disso, conforme dissemos no início dessa subseção, as nossas análises, feitas por meio da consideração das proeminências musicais, linguísticas e da métrica dos poemas das CSM, sustentam a consideração do padrão proparoxítono para o caso dessas formas verbais.

A análise feita por Massini-Cagliari (1999, p. 143) em relação à ocorrência dessas mesmas formas verbais proparoxítonas no português brasileiro, diz que a atuação dos morfemas modo-temporais dessas palavras está associada à aplicação da regra *default* de acentuação e da Restrição da Janela de Três Sílabas. A autora diz que “tais sufixos nunca podem receber acento; se, por outro lado, o acento recair sobre eles a partir da aplicação da regra *default* de acentuação, o acento recuará para a sílaba imediatamente anterior, desde que esta operação não fira RJT” (MASSINI-CAGLIARI, 1999, p. 144). O exemplo 6.24 a seguir, retirado de Massini-Cagliari (1999, p. 144) ilustra a regra estabelecida pela autora.

(6.24)

amávamos	amáramos	amássemos	
			2º estrato:
<s>	<s>	<s>	extrametricidade
(x .) ∪ ∪	(x .) ∪ ∪	(x .) ∪ ∪	regra de acento: formação de troqueus moraicos
∅	∅	∅	efeito de repelência: apagamento do acento
(x . .) σ σ σ	(x . .) σ σ σ	(x . .) σ σ σ	recuo do acento

Uma vez que temos argumentos suficientes para afirmarmos que as formas verbais *foramos*, *ouveramos*, *viramos*, *fossemos*, *ouvessemos* e *oissedes* já eram proparoxítonas no PA, podemos dizer que a regra de acentuação proposta acima por Massini-Cagliari (1999, p. 144) também é válida para estes casos. No exemplo 6.25 abaixo, mostramos como ficaria a representação dessas formas nas grades parentetizadas.

(6.25) fo.ra.mos

forma de base

fo.ra.mo<s>

2º estrato

regra de extrametricidade dos verbos no PA

(x .)

regra de acento: formação de troqueus moraicos

fo.ra.mo<s>

∪ ∪

∅

efeito de repelência: apagamento do acento

(x . .)

recuo do acento

fo.ra.mos

σ σ σ

Em Massini-Cagliari (2005, p. 213), a autora afirma que o acento dessas formas verbais proparoxítonas recai, de maneira invariável, na vogal temática. Dessa forma, conclui que se trata do “resultado da atuação de ALINHE (ac.,D, Radical/Tema,D), que pressiona no sentido a marcar a fronteira morfológica da base invariável, à qual se adjungem as flexões, tanto nos verbos como nos não-verbos”.⁴⁴

⁴⁴ ALINHE (ac.,D, Rad.,D): alinhe o acento com a borda direita do radical. (A sílaba acentuada é a última do radical)

6.4 Monossílabos

Em relação às palavras monossilábicas do PA, encontradas no *corpus* aqui utilizado, uma análise detalhada a respeito da sua tonicidade e comportamento nessa língua foi feita na subseção 5.2.3 desta tese.

Em síntese, podemos dizer que há, nessa língua, monossílabos pesados, constituídos de sílaba travada, tais como *bel*, *cruz*, *Deus*, *mal* etc.; monossílabos que não são constituídos de sílaba travada, mas que são comprovadamente tônicos (de acordo com a afirmação de estudiosos medievalistas e a análise do percentual de incidência de proeminências musicais, sobre tais formas, que confirma a tonicidade das mesmas - cf. tabela 5.7), tais como *ca*, *que*, *si*, *u*, entre outros; e, por fim, monossílabos leves, sem travamento silábico ou travados por elemento representativo de flexão, o que não os torna pesados, tais como *de*, *dos*, *la*, *las*, *te*, *nos* etc.

Em relação à aplicação da teoria, podemos dizer que os monossílabos considerados pesados constituem, sozinhos, um pé, como podemos ver na representação feita no exemplo 6.26.

(6.26) (x)
mal
—

Já no caso dos monossílabos leves, vimos que, apesar de haver uma tendência maior para que essas palavras sejam consideradas átonas, uma vez que, na maior parte dos casos, tais palavras apareceram mais fora da posição de proeminência musical do que nela, eles podem assumir proeminência no PA, dependendo do contexto, o que pode ser considerado um indício de sua relativa independência prosódica, aproximando nossas conclusões do apontamento feito por Bisol (1996, p. 251), em relação aos mesmos casos no português brasileiro.

Portanto, com relação aos monossílabos leves no PA, podemos dizer que, no caso da sua ocorrência, faz-se necessária a constituição de pés degenerados⁴⁵, os quais são permitidos no PA, quando nenhum pé canônico puder ser construído.

⁴⁵ Para a definição de pés degenerados, veja a subseção 3.3.4 desta tese.

Sendo assim, podemos dizer que o PA tem uma proibição fraca em relação à ocorrência de pés degenerados. Isso já tinha sido constatado anteriormente em Massini-Cagliari (1999, p. 170) e foi acatado também por Costa (2006, p. 105).

(6.27) (x)
de
~

6.5 Acento secundário

Collischonn (1994, p. 43), referindo-se ao português brasileiro, analisa a ocorrência do acento secundário em palavras com até sete sílabas pretônicas.

No caso da ocorrência do acento secundário no PA, encontramos, no *corpus* analisado, apenas palavras com no máximo cinco sílabas pretônicas, sendo que a porção postônica, por ser irrelevante para a ocorrência do acento secundário, será desconsiderada. Vejamos, por meio do exemplo 6.28, algumas palavras encontradas no *corpus* com a ocorrência do acento secundário. Nestes casos, o acento primário está marcado em negrito e os acentos secundários estão sublinhados.

(6.28) a.**chou**
a.bran.**ger**
con.pri.da.**men**.te
de.sa.con.se.**lla**.da
mi.se.ri.cor.di.**o**.sa

Por meio desses exemplos, podemos notar que os acentos secundários ocorrem em um intervalo bastante regular, a cada segunda sílaba. Portanto, podemos afirmar que a ocorrência de acentos secundários nas palavras do PA apresenta um padrão preferencialmente binário. Demonstramos por meio da tabela 5.6, na subseção 5.2.2, que a recorrência do padrão binário nos casos de acento secundário encontrados no *corpus* representa mais de noventa e sete por cento dos casos.

No entanto, também pudemos perceber que esse padrão pode variar, dependendo do número de sílabas pretônicas que houver na palavra.

Se o número de sílabas pretônicas das palavras for par, ocorre um acento secundário na primeira sílaba da palavra e a cada segunda sílaba à direita desta, conforme o que pode ser visto no exemplo 6.29 abaixo.

(6.29) a.ju.дар; de.mos.trar; de.sa.con.se.lla.da

Por outro lado, se o número de sílabas pretônicas das palavras for ímpar, três padrões podem ser observados. O primeiro padrão mantém a alternância binária, com a ocorrência de um acento secundário na segunda sílaba da palavra e a cada segunda sílaba à direita dessa, até o acento principal. No segundo padrão, temos a ocorrência de um acento secundário na primeira sílaba da palavra e tem-se um intervalo de duas sílabas entre este acento e o acento primário. Já no terceiro padrão, o qual apareceu em apenas uma palavra, composta, apresenta um acento secundário na primeira sílaba da palavra e há um intervalo de três sílabas entre este acento e o acento primário. Vejamos, no exemplo 6.30, a representação dos três padrões acima explicitados.

(6.30) 1º padrão: en.lu.mê.**a**.da
2º padrão: a.con.pa.**na**.da
3º padrão: ma.la.ven.tu.**ra**.dos⁴⁶

Observemos, agora, as palavras apresentadas no exemplo 6.31.

(6.31) a.cos.tu.**ma**.do
a.fa.zen.**da**.da
al.ber.ga.**ri**.a
a.pa.re.**çu**.do

Essas palavras nos mostram que o peso silábico não exerce nenhum tipo de influência sobre a ocorrência do acento secundário, uma vez que o mesmo pode recair tanto em sílabas travadas (a.cos.tu.**ma**.do, al.ber.ga.**ri**.a) como em sílabas não travadas (a.fa.zen.**da**.da, a.pa.re.**çu**.do). Conclui-se, então, que apenas o acento primário é atraído pelo peso silábico, o qual não exerce atração sobre o acento secundário.

Collishonn (1994, p. 45), analisando a relação existente entre o acento secundário e o processo de ressilabação por ditongação no português brasileiro, conclui que tal processo altera o número de sílabas, gerando consequências para a ocorrência do acento secundário. O exemplo 6.32, retirado de Collishonn (1994, p. 45), serve de ilustração para a análise da relação entre esses dois fenômenos fonéticos. O sinal apóstrofo (') indica a sílaba em que

⁴⁶ Trata-se de uma palavra composta de um monossílabo tônico (*mal*) e uma palavra paroxítona com três sílabas pretônicas (*aventurados*) e, como tal, mantém os acentos primários de cada membro. (COLLISCHONN, 1994, p. 50).

ocorre o acento primário, sucedendo-a, a qual também aparece sublinhada; as sílabas que recebem o acento secundário aparecem apenas sublinhadas.

(6.32) Ditongação

- | | | | |
|----|---|----|--|
| a. | <u>si</u> . <u>be</u> .ri. <u>a</u> ' .no
<u>ca</u> .xi. <u>en</u> ' .se
<u>in</u> .vi. <u>á</u> ' .vel
<u>pe</u> .di. <u>a</u> .tra
<u>ro</u> . <u>do</u> .vi. <u>á</u> .rio | b. | <u>si</u> .be.r[<u>y</u>]a' .no
ca.x[<u>y</u>]en'.se
in.v[<u>y</u>]á'.vel
pe.d[<u>y</u>]a.tra
<u>ro</u> .do.v[<u>y</u>]á.rio |
|----|---|----|--|

Observando o comportamento do acento secundário nas palavras exemplificadas acima, podemos perceber que, se houver ditongação na pronúncia do encontro vocálico, o acento secundário desloca-se automaticamente para a sílaba anterior. Isso comprova que a sua posição, no português brasileiro “depende da ocorrência da ditongação, portanto, o acento secundário é atribuído depois desta” (COLLISHONN, 1994, p. 45). Sendo assim, o acento secundário ocorre, no português brasileiro, no componente pós-lexical.

No *corpus* aqui analisado, referente ao PA, não pudemos encontrar casos de palavras que comprovem a ocorrência de ditongação em casos como os representados no exemplo 6.32. No entanto, pudemos encontrar alguns casos, mostrados em 6.33, que se assemelham aos apresentados por Collishonn (1994, p. 45), os quais, apesar de não comprovarem a ocorrência da ditongação, mostram-nos que há a possibilidade de alternância da sílaba em que recai o acento secundário, quando o acento primário está envolvido em um caso de encontro vocálico.

- (6.33) de.mo.ni.**a**.dos
de.mo.ni.**a**.dos
de.mo.**nia**.dos (?)
 ce.les.ti.**al**
ce.les.ti.**al**
ce.les.**tial** (?)

Outras palavras foram encontradas, cujos acentos primários não estão envolvidos em casos de encontros vocálicos, porém há a alternância do acento secundário, ora ocorrendo na segunda sílaba da palavra, mantendo o padrão binário, ora ocorrendo na primeira, revelando-nos um ritmo ternário excepcional. Vejamos algumas dessas palavras no exemplo 6.34 abaixo.

(6.34) ma.ra.vi.lla.da
ma.ra.vi.lla.dos
ma.ra.vi.llo.so
Ma.ra.vi.llo.so
a.dor.me.ceu
a.dor.me.ceu
a.pa.re.çer
a.pa.re.cer

Por meio desses dois exemplos de palavras do PA, podemos afirmar que, nessa língua, o acento secundário também ocorre no componente pós-lexical, uma vez que há a possibilidade de alternância, numa mesma palavra, da sílaba sobre a qual ele pode recair.

Cabe aqui fazermos uma comparação entre as conclusões alcançadas por Collishonn (1994) a respeito da ocorrência do acento secundário no português brasileiro e as conclusões a que chegamos até aqui a respeito da ocorrência desse mesmo fenômeno no PA.

Diferentemente do trabalho de Collishonn (1994), no qual a autora afirma ter analisado o acento secundário em palavras com até sete sílabas pretônicas, encontramos, no PA, apenas palavras com, no máximo, cinco sílabas pretônicas (cf. exemplo 6.28). Apesar disso, podemos notar que as peculiaridades desse fenômeno linguístico se assemelham no português brasileiro e no PA, uma vez que, em ambos os casos, percebe-se que a sua ocorrência mostra um padrão recorrente binário (cf. exemplo 6.28), as sílabas pesadas não atraem o acento secundário (cf. exemplo 6.31) e ele é atribuído no nível pós-lexical (cf. exemplos 6.32, 6.33 e 6.34).

Sendo assim, podemos estabelecer a regra de atribuição do acento secundário no PA da seguinte forma:

(6.35)

Regra de acento secundário no PA:

Construa pés troqueus silábicos, da direita para esquerda a partir do acento principal (exclusive este)

Dessa forma, afirmamos que o domínio da regra do acento secundário no PA é a parte da palavra que vai do acento primário para a esquerda, assim como Collishonn (1994, p. 48) estabeleceu para o português brasileiro. Eventuais choques acentuais serão resolvidos por reajustes na grade métrica ou por apagamento, conforme veremos a seguir.

Primeiramente, vejamos, no exemplo 6.36, como fica a representação do acento secundário, por meio das grades métricas, no padrão mais recorrente, ou seja, o padrão

binário, que representa mais de noventa e sete por cento dos casos, e ocorre quando há um número par de sílabas pretônicas. Num primeiro momento, representamos a atribuição do acento primário, na primeira linha acima da palavra; e, nas linhas seguintes, a representação do acento secundário.

(6.36)	(x .)	(x .)	acento secundário	-	nível pós-lexical
	σ	σ	σ	σ	
		(x .)	acento primário	-	nível lexical
	<u>de</u>	<u>sa</u>	<u>con</u>	<u>se</u>	lla .da
			˘	˘	

Utilizando o modelo métrico de Halle e Vergnaud (1987) para a sua análise do acento secundário no português brasileiro, Collishonn (1994, p. 49) diz o seguinte:

Quando o número de sílabas anteriores ao acento primário for ímpar, a regra produz um constituinte degenerado (com apenas um elemento) na margem esquerda da palavra. Isso ocorre porque a atribuição de acento de acordo com o modelo de Halle & Vergnaud deve preencher as seguintes condições: nenhum elemento do domínio deve ficar fora de constituinte (Condição de Exaustividade); e todo constituinte deve ter um cabeça (Condição de Sinceridade). Por esta razão, ocorre choque no início da palavra entre o cabeça de um constituinte binário e o cabeça de um constituinte degenerado. Como não há espaço para movimento, um dos dois acentos terá de ser apagado.

Observemos, no exemplo 6.37, a ocorrência desse choque acentual de que fala a autora. Neste exemplo, utilizaremos uma palavra do PA, colhida no *corpus* desta pesquisa. Não apresentaremos, aqui, a linha que representa a atribuição do acento primário, por ser desnecessário, uma vez que o acento secundário só vai ser atribuído depois da atribuição deste, a partir da sílaba que o carrega, no entanto, excluindo-a da formação dos constituintes.

(6.37)	<u>ma</u>	<u>ra</u>	<u>vi</u>	llo	.so	choque acentual
	σ	σ	σ			

Podemos notar, por meio deste exemplo, que não há espaço para o deslocamento de nenhum dos cabeças dos constituintes, de modo a se evitar o choque acentual, conforme o que estabelece a Regra *Mova x* (cf. exemplo 3.18, subseção 3.3.5 desta tese). Note-se que não há lugar para o movimento do constituinte degenerado da margem esquerda da palavra. Por outro

(6.39) $\overbrace{\quad\quad\quad}^{\rightarrow}$ choque acentual
 (x) (x .)
 ma.ra.vi.ilo.so
 σ σ σ

aplicação de *Apague α*, primeira grade métrica

(. x .)
 (✕) (x .) *Apague α*
 (x) (x .)
 ma.ra.vi.ilo.so
 σ σ σ

aplicação de *Apague α*, segunda grade métrica

(x . .)
 (x) (✕ .) *Apague α*
 (x) (x .)
 ma.ra.vi.ilo.so
 σ σ σ

É importante dizer também que, se houver apenas uma sílaba pretônica, somente o constituinte referente a essa sílaba poderá ser apagado, pois o apagamento do acento primário implicaria a alteração da relação de proeminência entre os elementos, não preservando a estrutura (COLLISHONN, 1994, p. 50).

(6.40) (x)
 (✕) (x) *Apague α*
 (x) (x)
 es. to. ri. a
 σ ~ ~ ~

Vimos, no início desta subseção, por meio do exemplo 6.30, que um suposto terceiro padrão de acento secundário, com um intervalo de três sílabas entre o acento primário e o secundário, foi encontrado no nosso *corpus*. Trata-se da palavra *malaventurados*, a qual apresenta proeminência na primeira sílaba e na penúltima. Podemos perceber que, neste caso, temos um exemplo de palavra composta do advérbio *mal* junto com o adjetivo *aventurados*.

No caso de acento secundário em palavras compostas, Collishonn (1994, p. 50) nos diz que, como o processo de composição ocorre no nível pós-lexical, “cada membro do composto traz seu acento do Léxico e não há perda deste acento no processo de composição”. Sendo assim, os acentos primários dos membros compostos são mantidos, porém o acento mais forte

será o do acento primário do elemento mais à direita. Dessa forma podemos estabelecer a seguinte grade métrica para o caso da palavra *malaventurados*.

(6.41) (x)
 (x x)
 (x .) (x .) (x .)
ma.la.ven.tu.ra.do<s>
 σ σ σ σ ~ ~

Outro caso interessante é o da palavra *lealmente*, ou outros compostos semelhantes constituídos por palavra oxítona e sufixos como *-mente*, *-dade*, os quais possuem a penúltima sílaba acentuada, sendo formadores de palavras paroxítonas. Collishonn (1994, p. 51) diz que casos de palavras formadas por sufixos desse tipo “apresentam um comportamento morfológico que permite considerá-los como compostos”. Sendo assim, nesses casos, ocorrerá choque acentual entre a sílaba tônica do primeiro membro e a tônica do sufixo, conforme podemos ver no exemplo 6.42.

(6.42) (x) (x) (x .)
 le. **al. men.te**
 ~ - - ~

(x) (x .) choque acentual
 (x) (x) (x .)
 le. **al. men.te**
 ~ - - ~

Em casos assim, aplica-se a Regra *Mova x* (cf. exemplo 3.18, subseção 3.3.5 desta tese), resultando na seguinte grade métrica.

(6.43) (← x) (x .) Regra *Mova x*
 (x) (x) (x .)
 le. **al. men.te**
 ~ - - ~

(x)
 (x) (x .)
 (x) (x) (x .)
 le. **al. men.te**
 ~ - - ~

6.6 Considerações finais

Pudemos ver, nesta seção, que nada muda, na análise desenvolvida nesta tese, em relação aos parâmetros métricos do PA, primeiramente estabelecidos em Massini-Cagliari (1995, 1999), reiterados em Costa (2006). Conforme o que pudemos ver, o pé básico do PA é o *troqueu moraico*, o que é confirmado pela maior recorrência de palavras paroxítonas. Os pés são construídos não-iterativamente no PA, já que não é necessária a construção de mais do que um único pé para que a proeminência principal seja localizada no nível da palavra. A direcionalidade do pé se dá da direita para a esquerda e o PA é sensível ao peso silábico, mais especificamente ao peso da última sílaba da palavra, na atribuição do acento primário, o que não ocorre em relação ao acento secundário. Por fim, há uma proibição fraca em relação à ocorrência de constituintes degenerados.

As novidades trazidas por esta tese ficam por conta da possibilidade de análise da pauta proparoxítona no PA, que não havia sido encontrada nem em Massini-Cagliari (1995, 1999), nem em Costa (2006), com a metodologia utilizada nesses trabalhos, e sobre a qual ainda pairavam dúvidas sobre a sua existência nessa língua.

Além disso, a possibilidade de localização de proeminências linguísticas em outras palavras que não somente as que fazem rima poética, trazida pela metodologia desenvolvida neste trabalho, permitiu a análise da ocorrência de acento secundário no PA, o que, até então, não era possível com as metodologias anteriormente existentes.

Conclusão

O objetivo principal desta tese de doutorado foi mostrar a eficácia de uma nova metodologia de coleta de dados sobre a prosódia de línguas mortas com especial foco no PA. Tal metodologia surgiu com a intenção de se ampliar o foco de análise da metodologia anterior, desenvolvida por Massini-Cagliari (1995, 1999), a qual se restringia na observação das palavras que fazem a rima poética, a última palavra de cada verso, em textos poéticos metrificados, uma vez que, nessa posição, pode-se ter certeza da localização da sílaba tônica da palavra por meio da estrutura métrica do poema e da contagem de sílabas poéticas.

A partir da intuição de que, ao longo do verso todo, pudesse haver casos de palavras que não aparecem em posição de rima poética, pensou-se em um modo de se poder localizar, com segurança, proeminências linguísticas em outras posições do verso que não apenas na sílaba tônica da última palavra.

Assim, os trabalhos de Massini-Cagliari (2008a, 2008b, 2008c e 2008d) e Costa (2007, 2008 e 2009) apontaram que a observação de proeminências no nível musical, junto com a observação de prominências no nível linguístico e a observação da estrutura métrico-poética de poemas musicados podem trazer pistas sobre a prosódia de línguas das quais não existem mais falantes.

O nosso intuito, então, por meio da extensa pesquisa que sustenta esta tese, foi comprovar que essa nova metodologia, quando aplicada a um *corpus* mais significativo, pode trazer muitas colaborações para o estudo da prosódia do PA (ou de outras línguas mortas ou de períodos anteriores de línguas vivas), elucidando questões mal resolvidas anteriormente (por falta de dados significativos sobre determinado fenômeno, tal como a existência ou não de proparoxítonas no PA) ou trazendo a análise de novos fenômenos prosódicos, os quais eram impossíveis de ser analisados por meio da metodologia anterior (o acento secundário, por exemplo).

O *corpus* que utilizamos em nossa pesquisa constitui-se de um recorte das cem primeiras CSM, o qual nos gerou um número bastante significativo de trinte e oito mil e dezoito palavras do PA, possibilitando-nos a análise de todas as pautas acentuais possíveis nessa língua (oxítonas, paroxítonas e proparoxítonas), bem como a análise do comportamento de monossílabos átonos e tônicos e a ocorrência do acento secundário.

Os dados coletados por meio da aplicação dessa nova metodologia foram analisados sob a luz da Teoria Métrica, com foco na versão de grades parentetizadas de Hayes (1995).

Na primeira seção desta tese, mostramos um panorama sobre o PA, abordando discussões sobre sua delimitação temporal. Falamos um pouco também sobre o rei D. Afonso X, mentor, patrocinador e também colaborador na elaboração do livro de cantigas em homenagem à Virgem Maria. Abordamos, também, as CSM em si, mostrando as características dos dois tipos em que se dividem (cantigas de *loores* e cantigas de *miragres*), bem como as características dos manuscritos em que se conservam. Também foi discutida a questão da autoria e explicitado o plano de execução do trabalho de composição das cantigas.

Na seção de número dois, tratamos da música que acompanha o texto das CSM, mostrando a opinião de diversos autores em relação a pontos como a composição dessas melodias, as origens e influências musicais que podem ser apontadas por meio da análise das partituras e como se caracteriza a notação musical ali encontrada em relação ao ritmo e à melodia.

A terceira seção tratou de fazer uma síntese do percurso histórico da fonologia não-linear e também definir o que é o acento lexical na prosódia de uma língua. Também foi mostrada, de maneira resumida, a evolução da Teoria Métrica desde Prince (1975) até Hayes (1995), explicitando-se as regras, restrições e parâmetros que demonstram o ritmo de uma língua.

A quarta seção mostrou, de maneira bastante detalhada, a metodologia desenvolvida nesta tese, bem como o seu funcionamento na coleta de dados referentes ao PA. Para isso, fizemos inicialmente uma síntese sobre a metodologia anterior de Massini-Cagliari (1995, 1999), seguida da exemplificação da elaboração de uma ficha de análise na nova metodologia, mostrando como as proeminências linguísticas podem ser localizadas por meio da observação das proeminências musicais.

Na seção cinco, apresentamos a quantificação dos dados, que nos mostrou um percentual de 63,32% de proeminências musicais coincidindo com proeminências linguísticas, o que nos indica que a proeminência musical marca, na maioria dos casos, uma sílaba tônica no nível linguístico. Além disso, fazendo o tratamento quantitativo dos dados, de maneiras específicas para cada tipo de pauta acentual ou fenômeno linguístico encontrado, pudemos esclarecer, de maneira satisfatória, todas as dúvidas que surgiram nas nossas análises.

Por fim, na última seção, procedemos com a análise fonológica do acento no PA, tendo como embasamento teórico a Teoria Métrica, na versão de grades parentetizadas de Hayes (1995). Para isso, valemo-nos de dois trabalhos anteriores, o de Massini-Cagliari (1995, 1999), o primeiro a analisar a atribuição do acento lexical no PA, empregando, em

cantigas profanas, uma metodologia que focaliza as palavras em posição de final de verso (palavras que fazem a rima poética), e o de Costa (2006) que, utilizando a mesma metodologia de Massini-Cagliari (1995, 1999), desenvolveu a análise do acento no PA, tendo como *corpus* as CSM, em busca de casos de palavras que não puderam ser contemplados nas análises dessa autora e que poderiam aparecer nessas cantigas, uma vez que elas apresentam um vocabulário mais extenso e mais rico do que as cantigas profanas.

Nossa intenção foi, portanto, mostrar se os dados obtidos com o emprego da nova metodologia desenvolvida neste trabalho apontam para alguma mudança em relação à análise da atribuição de acento no PA, ou se corroboram as conclusões a que chegaram esses dois autores.

Concluímos que, em relação aos parâmetros métricos da atribuição do acento em PA, nada mudou, em relação a essas duas pesquisas anteriores, com os dados novos coletados em nossa pesquisa. O PA tem como pé básico o *troqueu moraico*, o que se confirma pela grande quantidade de palavras paroxítonas em relação às demais pautas prosódicas conforme o que pode ser visto na tabela 5.2 na quinta seção desta tese. Também podemos afirmar que os pés são construídos não-iterativamente, pois não é necessária a construção de mais do que um único pé para que a proeminência principal seja localizada no nível da palavra. A direcionalidade do pé se dá da direita para a esquerda e o PA é sensível ao peso da última sílaba da palavra, na atribuição do acento primário.

No entanto, pudemos reforçar a análise de casos de palavras que geram dúvidas sobre seu *status* prosódico no PA, tal como o que ocorre na questão do encontro vocálico nas palavras *bestia* e *sobervia*, cujo comportamento se assemelha a palavras como *história*, *ciência*, etc. do português brasileiro, porém mostra-se marginal no PA, uma vez que os dados não evidenciam uma conclusão favorável à hiatização nem à ditongação; por outro lado, podemos comprovar o caráter leve da(s) sílaba(s) que envolve(m) esse encontro vocálico.

Pudemos também levantar a discussão sobre o *status* prosódico dos clíticos no PA, apresentando dados que sustentam sua relativa independência prosódica, já que eles podem assumir proeminência em determinados contextos.

Uma das contribuições mais valiosas de nossa tese consiste na análise da pauta acentual proparoxítona, a qual não aparece em posição rima poética, e, conseqüentemente, não foi contemplada nos trabalhos de Massini-Cagliari (1995, 1999) e Costa (2006), uma vez que a metodologia utilizada por eles focaliza apenas a palavra que aparece nessa posição nos versos.

Apesar de as palavras proparoxítonas não aparecerem em posição de rima poética nas cantigas profanas nem nas religiosas, Massini-Cagliari (2005) já apontava a existência de palavras desse tipo em outras partes do verso, notando que elas são um pouco mais frequentes nas cantigas religiosas em comparação às profanas. Apesar da restrição do foco de análise da metodologia empregada (apenas oxítonas, paroxítonas e monossílabos tônicos aparecem na posição de rima poética), a autora, no trabalho citado, fez a análise da pauta prosódica proparoxítona do PA por meio da Teoria da Otimalidade.

Com a metodologia desenvolvida nesta tese, pudemos determinar, com maior segurança, casos de palavras proparoxítonas do PA, pois a observação das proeminências musicais e da estrutura métrico-poética dos textos permitiu-nos localizar proeminências no nível linguístico ao longo de praticamente todo o verso. Sendo assim, podemos dizer que encontramos tanto casos de palavras proparoxítonas não-verbais quanto verbais, cuja atribuição acentual pôde ser analisada dentro da perspectiva da Teoria Métrica.

Por fim, merece destaque, no nosso trabalho, a possibilidade de fazermos uma análise da atribuição do acento secundário no PA, algo inédito nas pesquisas da área, devido, até então, à falta de uma metodologia que pudesse localizar com segurança proeminências secundárias em sílabas pretônicas.

A metodologia aqui empregada mostrou-se bastante eficiente nesse aspecto, apontando-nos um padrão binário para a ocorrência do acento secundário no PA. Além disso, pudemos analisar esse fenômeno dentro da perspectiva teórica métrica, o que nos mostrou que o acento secundário, diferentemente do primário, não é sensível ao peso silábico. Sendo assim, concluímos que a regra que atribui acento secundário no PA determina a construção de troqueus silábicos da direita para a esquerda, a partir do acento principal (excluindo-se este), sendo aplicada no componente pós-lexical. Eventuais padrões ternários que foram localizados se devem a choques acentuais, causados pelo número ímpar de sílabas pretônicas, os quais se resolvem por meio da aplicação da regra *Apague α* .

Nesse ponto, nosso trabalho dialoga com o de Collishonn (1994), o qual fez a análise da atribuição do acento secundário no português brasileiro. Dessa forma, pudemos comparar a análise desse fenômeno prosódico em uma língua que possui falantes (português brasileiro) com uma língua que não possui mais falantes (PA), mas que representa uma fase evolutiva daquela. A conclusão a que chegamos a esse respeito é a de que as peculiaridades desse fenômeno linguístico se assemelham no português brasileiro e no PA, uma vez que, em ambos

os casos, percebe-se que a sua ocorrência mostra um padrão recorrente binário, as sílabas pesadas não atraem o acento secundário e ele é atribuído no nível pós-lexical.

Por meio do que foi apresentado nesta tese, concluímos que a ferramenta metodológica desenvolvida nesta pesquisa mostrou-se bastante eficaz na busca de pistas para a análise da prosódia de línguas que não possuem mais falantes, porém possuem registros poético-musicais que podem nos fornecer dados linguísticos.

Os dados coletados mostraram-se bastante confiáveis e relevantes para a análise da atribuição do acento no PA, possibilitando discussões de hipóteses levantadas por trabalhos anteriores e apresentando hipóteses inéditas sobre casos de palavras ainda não contemplados dentro do arcabouço teórico aqui adotado.

Dessa forma, podemos afirmar que esta tese de doutorado, além de demonstrar a eficácia de uma metodologia inovadora dentro da área dos estudos fonológicos relacionados à prosódia de línguas mortas, contribuiu significativamente para os estudos prosódicos do PA, uma vez que apresentou casos de palavras inéditos em relação às pesquisas feitas até então, além da análise da pauta proparoxítone e do fenômeno linguístico do acento secundário dentro da Teoria Métrica.

É mais um passo dado em direção à descrição do componente fonológico do PA, além de representar uma inovação metodológica, contribuindo para a melhor compreensão desse período da língua portuguesa e da história de nosso idioma de maneira geral.

Referências

- ABAURRE, M. B. M; SVATRMAN, F. R. F. Secondary stress, vowel reduction and rhythmic implementation in Brazilian Portuguese. In: BISOL, L.; BRESCHNCINI, C. R.. *Contemporary Phonology in Brazil*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing. 2008, p. 54-81.
- ALVARENGA, D. *Variations orthographiques, temps d'identification et apprentissage de la langue écrite portugaise: une approche phono-cognitive*. 1993. Thèse de Doctorat Nouveau Régime (Linguistique)-Université de Paris VIII, Paris, 1993.
- D'ANDRADE, E.; LAKS, B. Na crista da onda: o acento de palavra em português. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGÜÍSTICA, 7., 1990, Lisboa. *Actas...* Lisboa: APL, 1991. p. 15-26.
- ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el sabio*: facsímil, transcripción y estudio critico por Higinio Anglés. v. II. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1943.
- ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el sabio*: transcripción y estudio critico por Higinio Anglés. v. III primera parte. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1958.
- ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el sabio*: facsímil, transcripción y estudio critico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1964.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. Alfonso X. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993a. p. 36-41
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. Cantigas de Santa Maria. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993b. p. 142-146.
- BIAGIONI, A. B. *A sílaba em português arcaico*. 2002. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Faculdade de Ciências e Letras/UNESP, Araraquara, 2002.
- BISOL, L. O ditongo na perspectiva da fonologia atual. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 185-224, 1989.
- BISOL, L. O acento e o pé métrico binário. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, n. 22, p. 69-80. 1992.
- BISOL, L. Constituintes prosódicos. In: BISOL, L. (Org.). *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p. 247-261.
- BORGES, P. R. *Estrutura Morfofonológica das formas futuras nas Cantigas de Santa Maria*. 2008. Tese (Doutorado em Lingüística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara, 2008.

- CÂMARA JR, J. M.. *Estrutura da língua portuguesa*. 15^a edição. Petrópolis: Vozes, 1985. 1^a edição: 1970.
- CANEDO, S. A. *Formas e fórmulas de composição nas Cantigas de Santa Maria*. 2005. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2005.
- CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificacão portuguesa*. 5^a edição. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal/Livraria Moderna Typographia, 1908 (1850).
- CASTRO, B. M. *As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. Niterói: EdUFF, 2006.
- CHOMSKY, N.; HALLE, M.. *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row, 1968.
- COLLISCHONN, G. Acento secundário em português. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 29, n. 4, pp. 43-53, dez. de 1994.
- CORTI, Francisco. La guerra en Andalucía: Aproximación a la retórica visual de las «Cantigas de Santa María». In: MONTROYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 301-330.
- COSTA, D.S. *Estudo do acento lexical no português arcaico por meio das Cantigas de Santa Maria*. 2006. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara, 2006.
- COSTA, D. S. Da notação musical às proeminências da fala: uma proposta metodológica para o estudo do ritmo lingüístico das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X. Comunicação apresentada no 55º Seminário do Gel, Franca, UNIFRAN, 2007.
- COSTA, D. S. Música e lingüística: uma metodologia para estudos da prosódia do português arcaico. In: SIMCAM4. 2008. São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Daniel_Costa.pdf>. Acesso em: 28/05/2009.
- COSTA, D. S. Música e texto: uma metodologia para o estudo da prosódia de línguas mortas. Aceito para publicação em *Estudos Linguísticos*, nº 39, 2009.
- CUNHA, C. F. *Estudos de poética trovadoresca - versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1961.
- CUNHA, C. F. *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.
- DICIONÁRIO *Grove de música: edição concisa*. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DUARTE, Y. C. M. Á. *As regras de atribuição do acento primário em língua portuguesa*. 1977. Dissertação (Mestrado em Lingüística)-Universidade de Brasília, Brasília, 1977.

DUBOIS, J. et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. Las “Cantigas de Santa María”. La música y su interpretación (introducción a la mesa redonda por ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA). In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 347-359.

FERREIRA, M. P. *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: UNYSIS, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

FERREIRA, M. P. Pergaminho Vindel. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa. Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p. 536.

FERREIRA, M. P. The stemma of the marian cantigas: Philological and musical evidence. *Bulletin of the cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, n. 6, p. 58-98, 1994.

FERREIRA, M. P. The Influence of Chant on the *Cantigas de Santa Maria*. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, v. 11-12, p. 29-40, 1999-2000.

FERREIRA, M. P. Andalusian Music and the *Cantigas de Santa Maria*. In: PARKINSON, S. (Ed.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000. p. 7-19.

FERREIRA, M.P. Rondeau and virelai: the music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*. In: *Plainsong and Medieval Music*, 13, 2, Cambridge University Press, 2004, p. 127-140.

FERREIRA, M. P. *Cantus coronatus. 7 Cantigas d’El-Rei Dom Dinis by King Dinis of Portugal*. Kassel: Reichenberger, 2005.

FERREIRA, M. P. A propósito de una nueva lectura de la música de las Cantigas de Santa María. In: *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, Cádiz: Cátedra Alfonso X el Sabio, v. V, 2007a, p. 307-315.

FERREIRA, M. P. Alfonso X, compositor. In: *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, Cádiz: Cátedra Alfonso X el Sabio, v. V, 2007b, p. 117-137.

FIDALGO, E. *As Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2002.

FONTE, J. S. *O sistema vocálico do Português Arcaico visto a partir das Cantigas de Santa Maria*. 2010. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara, 2010.

GOLDSMITH, J. A. *Autosegmental and metrical phonology*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

GONZÁLES JIMENEZ, M. Alfonso X: rey de Castilla y Leon. In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los*

- Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María». Madrid: Editorial Complutense, 1999, p. 1-15.
- GRANUCCI, P. M. F. *O sistema vocálico do português arcaico: um estudo a partir das rimas das cantigas de amigo*. 2001. Dissertação (Mestrado em Lingüística)-FCL/UNESP, Araraquara, 2001.
- HALLE, M.; KEYSER, S. J. *English stress: its form, its growth, and its role in verse*. New York: Harper & Row, 1971.
- HALLE, M.; VERGNAUD, J.-R. *An Essay on Stress*. Cambridge, Ma.: MIT Press, 1987.
- HAYES, B. *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1995.
- HERNANDORENA, C. L. M. Introdução à teoria fonológica. In: BISOL, L. (Org) *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p. 9-94.
- HOGG, R.; McCULLY, C. B. *Metrical phonology: a coursebook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- HUSEBY, G. V. The Common Melodic Background of “Ondas do Mar de Vigo” and *Cantiga 73*. In: KATZ, I. J.; KELLER, J. E. (Ed.). *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1987. p. 189-201.
- HUSEBY, G. V. El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa María*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas. In: MONTROYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p.215-270.
- JACKENDOFF, R.; LERDAHL, F. *A deep parallel between music and language*. Indiana: Indiana University Linguistics Club, 1980.
- KAGER, R. *A metrical theory of stress and desestressing in English and Dutch*. Dordrecht: Foris Publications, 1989.
- LAPA, M. R. *Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*. 10. ed. revista pelo autor. Coimbra: Ed. Coimbra, 1981.
- LEÃO, A. V. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.
- LIBERMAN, M. *The intonational system of english*. Doctoral Dissertation. Department of Linguistics, MIT, Cambridge, MA, 1975.
- LIBERMAN, M.; PRINCE, A. S. On stress and linguistic rhythm. *Linguistic inquiry*, Cambridge, MA., n. 8, p. 249-336, 1977.
- LIMA, C. H. da Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 37 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

- MAIA, C. *História do galego-português*. 2. ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta de Investigação Científica e Tecnológica, 1997. Reimpressão da edição do INIC, 1986.
- MAIA, E. M. *Phonological and Lexical Processes in a Generative Grammar of Portuguese*. 1981. Tese (Doutorado em Lingüística)-Brown University, Providence, 1981.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Acento e ritmo*. São Paulo: Contexto, 1992.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*. 1995. Tese (Doutorado em Lingüística)-IEL/UNICAMP, Campinas, 1995.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 1999.
- MASSINI-CAGLIARI, G.; CAGLIARI, L. C. Fonética. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Org.). *Introdução à Lingüística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001. v. 1, p. 105-146.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *A música da fala dos trovadores: estudos de prosódia do português arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas*. 2005. Tese (Livre Docência em Fonologia) – FCL/UNESP, Araraquara, 2005.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Cancioneiros medievais galego-portugueses*. São Paulo: WMF Martins Fontes, (Texto e linguagem), 2007.
- MASSINI-CAGLIARI, G. Do ritmo musical para o ritmo lingüístico, a partir da análise de uma *Cantiga de Santa Maria* de Afonso X. In: SIMCAM4. 2008a. São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Gladis_Cagliari.pdf>. Acesso em: 28/05/2009
- MASSINI-CAGLIARI, G. Interface Fonologia-Poesia-Música: Uma análise do ritmo lingüístico do Português Arcaico, a partir da notação musical das *Cantigas de Santa Maria*. *Estudos Lingüísticos XXXVII – Anais de Seminários do GEL*, São José do Rio Preto, Universidade Paulista, v. I, p. 9-20, 2008b. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N1_01.pdf>. Acesso em: 28/05/2009.
- MASSINI-CAGLIARI, G. Contribuição para a análise do ritmo lingüístico das cantigas profanas e religiosas a partir de uma interface Música-Lingüística. Comunicação apresentada no IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Funchal, Madeira, Portugal, Universidade da Madeira, de 4 a 9 de agosto de 2008c.
- MASSINI-CAGLIARI, G. Das cadências musicais para o ritmo lingüístico: Uma análise do ritmo do Português Arcaico, a partir da notação musical das Cantigas de Santa Maria. In: *Revista da ABRALIN*. v. 7, n. 1, p. 9-26, jan./jun. 2008d. (ISSN 1678-1805)
- MATTOS E SILVA, R. V. *O Português arcaico: Fonologia*. São Paulo: Contexto, 2001.

- MESSNER, D. Conjecturas sobre a periodização da língua portuguesa. In: MASSINI-CAGLIARI, G. et.al. (Org.). *Descrição do português: Lingüística Histórica e Historiografia Lingüística*. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002. p. 97-117. Série Trilhas Lingüísticas nº 3.
- METTMANN, W. Glossário. In: AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*. Coimbra: Universidade, 1972. v. IV: Glossário.
- METTMANN, W. Introducción. In Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria (cantigas 1 a 100)*. Madrid: Castalia, 1986.
- METTMANN, W. (ed.) Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria (cantigas 101 a 260)*. Madrid: Castalia, 1988.
- METTMANN, W. (ed.) Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria (cantigas 261 a 427)*. Madrid: Castalia, 1989.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. *Lições de filologia portuguesa (segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13) seguidas das lições práticas de português arcaico*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, [19--]. Referido como 1912-1913.
- MONTOYA MARTÍNEZ, J. *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999.
- MUSSAFIA, Adolfo. Sulla antica metrica portoghese; osservazioni. *Sitzungsberichte der Philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Wien: [s.n.] 1896, p. 133.
- NESPOR, M.; VOGEL, I. *Prosodic phonology*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.
- NUNES, J. J. *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses: Nova edição*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. 1. ed. 1932.
- O'CALLAGHAN, J. F. *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: A Poetic biography*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998.
- PARKINSON, S. The First Reorganization of the CSM. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, v. 1, n. 2, p. 91-97, 1988.
- PARKINSON, S. As *Cantigas de Santa Maria*: estado das questões textuais. *Anuario de estudios literarios galegos*, Vigo, p. 179-205, 1998a.
- PARKINSON, S. Two for the price of one; on the Castroxeriz *Cantigas de Santa Maria*. In: FLITTER, D. W.; BAUBETA, P. O. (Coord.). *Ondas do Mar de Vigo*: Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa. Día das Letras Galegas. Birmingham, UK: Seminario de Estudos Galegos, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998b. p. 72-88.
- PARKINSON, S. Layout in the *Códices ricos* of the *Cantigas de Santa Maria*. *Hispanic Research Journal*, Leeds, v. 1, n. 3, p. 243-274, October 2000.

PINHEIRO, M. H. D. *O sistema consonantal do português arcaico visto através das cantigas profanas*. 2004. Dissertação (Mestrado em Linguística)-FCL/UNESP, Araraquara, 2004.

PRADO, N. C. *Processos morfofonológicos na formação de nomes deverbais com os sufixos -çon/-ção e -mento: um estudo comparativo entre Português Arcaico e Português Brasileiro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara, 2010.

PRINCE, A. S. *The Phonology and Morphology of Tiberian Hebrew*. 1975. Doctoral Dissertation (Linguistics)-Department of Linguistics, MIT, Cambridge, MA., 1975.

PRINCE, A. S. Relating to the grid. *Linguistic inquiry* 14: 19-100, 1983.

PRINCE, A. S.; SMOLENSKY, P.. *Optimality Theory: Constraint Interaction in Generative Grammar*. Technical Report #2 of the Rutgers Center for Cognitive Science. Rutgers, Newark, NJ: Rutgers University, 1993.

RAMOS, M. A. A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais. In: *Miscelânea de estudos linguísticos filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995, p. 703-719.

RIBERA, J. *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid: Real Academia Española, 1922.

RIBERA, J.; HAGUE, E. *Music in ancient Arabia an Spain: being la Musica de las Cantigas*. London: Humphrey Milford, 1929.

SCARBOROUGH, C. L. Autoría o autorías. In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 331-337.

SCHAFFER, M. E. Los códices de las «Cantigas de Santa Maria»: su problemática. In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 127-148.

SELKIRK, E. O. *On prosodic structure and its relation to syntactic structure*. Indiana: IULC, 1980.

SELKIRK, E. O. *Phonology and Syntax*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984.

SILVA, T. C. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 4ª edição. São Paulo: Contexto, 2001.

SNOW, J. T. Alfonso X y las “Cantigas”: documento personal y poesía colectiva. In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 159-172.

- SOMENZARI, T. Estudo do *status* fonológico das consoantes duplas em português arcaico. In: ENCONTRO DE ESTUDOS DIACRÔNICOS DO PORTUGUÊS - EDiP, 2., 2001, Araraquara. *Anais...* Araraquara: FCL/UNESP, 2002. p. 273-282.
- SOMENZARI, T. *Estudo de possibilidade de geminação em português arcaico*. 2006. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara, 2006.
- SOUTO CABO, A. J. Nas origens da expressão escrita galego-portuguesa: documentos do século XII. In: *Diacrítica*. nº 17-1, Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2003, p. 329-385, Série Ciências da Linguagem.
- SPAGGIARI, B. O método lachmanniano. In: SPAGGIARI, B.; PERUGI, M. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. pp. 28-52.
- SPINA, S. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.
- TAVANI, G. *Ensaios portugueses: Filologia e Lingüística*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.
- TEYSSIER, P. *História da língua portuguesa*. 3. ed. portuguesa. Lisboa: Sá da Costa 1987.
- WETZELS, W. L. Mid Vowel Neutralization in Brazilian Portuguese. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, n. 23, p. 19-55, jul./dez. 1992.
- WULSTAN, D. The Rhythmic Organization of the *Cantigas de Santa Maria*. In: PARKINSON, S. (Ed.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000. p. 31-65.
- ZUCARELLI, F. E. *Ditongos e hiatos nas cantigas medievais galego-portuguesas*. 2002. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa)-FCL/UNESP, Araraquara, 2002.

Apêndice

Lista de palavras em posição de proeminência musical

Legenda

- Proeminência musical marcando sílaba tônica da palavra
- Proeminência musical marcando sílaba pretônica da palavra
- Proeminência musical marcando sílaba postônica final da palavra
- Proeminência musical marcando sílaba postônica não-final da palavra
- Proeminência musical marcando monossílaboônico
- Proeminência musical marcando monossílabo átono

Oxítonas

abaxar	acorreu (3)	alguen (3)	andou (3)
Abel	acostumar	algun (2)	andou (8)
Abran	acrecentou	algun (3)	anel (2)
Abran	acreer	algur	anel (2)
abranger	acusar	algur (2)	anfaz
abri	Adam	ali	anpar
abril	adaman	ali (21)	anpar (7)
abrir	adevyar	Ali (15)	anparar
abrir (6)	adormeceu	allur	aorar
abriu	adormeceu	allur (2)	aorou
abryu	adormeceu (2)	Almançor	aparecer
acá	adormy	Almançor	aparecer
acá (3)	adubar	Almançor	aparecer (2)
acabar	Adur	almiral (2)	apareceu
acabarás	adur (2)	almiral (2)	apareceu
acabey	aduz (4)	alongar (4)	apareceu (4)
acaecer	afan (5)	altar (2)	apartar
achar	affan	altar (21)	a percebeu
achar (8)	affan (2)	altar (9)	apõer
achará	aficar	alumẽou	apõer
acharás	afogar	aly	aportou (2)
achei	afogou	aly (6)	apousentar
achei (8)	afondar	amador	apareceu
achey (6)	agraz	amador (2)	apareceu (2)
achó (3)	aguarda	amar	apregõar
achou	aguardador	amar (2)	aprender (2)
achou	aguillon	amar (6)	aprendi
achou (4)	aguillon	amarei	aprendi (11)
achou (8)	ajudador	amẽaçou (3)	aprendi (2)
acolheu	ajudar	amen	aprendi (4)
açor	ajudar (4)	amercẽar	apres
açor (4)	alá (3)	amor (22)	apres
acordar	alá (5)	amor (3)	aprix
acordou	albergar	amorar	aprix (4)
acordedor	albergar	Amostrar	aproveytar
acorrer	alçar (3)	amou	aque
acorrer (2)	alçó	amou	aque (2)
acorrer (7)	alçou	amparar	aquel (2)
acorreu	alçou	andar (3)	aquel (37)
acorreu (2)	alen	andarei	aquel (38)
acorreu (2)		andarei	

aqui
aqui (10)
aqui (11)
Aragon (2)
arder
arder (2)
ardeu
ardeu
argen
Arraz
arredar
arredor
arrepentiu
arrepentiu
arribar
Artur
ascoitar
ascoitar
asconder
asconder
assannou
assaz
assaz (15)
asse
assentou
assi (2)
assi (78)
Assi (39)
assy (2)
astragou
ata
atal (2)
atal (21)
atal (4)
atan (11)
atan (7)
até
atendeu
atendeu
atou
atras
ave (2)
aver (18)
aver (2)
aver (26)
averá
averá
averá
averá
averá
averás
averei
averra
avïr
avol
avondar
avorrecer
ayer
ayer
Ayoze

babous (3)
baron (2)
bastecer
baston (3)
batel
batel (2)
batiçar (2)
Beatriz
bëeizer
bëeizer (2)
Beleem
Bernal
bever
bever (3)
beveu
beveu
beyjar
bocin
bolir
braadar
braadou
brasmar
brial
britar
britar (2)
britou
britou (4)
Brutus
burges
buscar (2)
buscar (3)
buscou
caber
caçador
caer
caer (3)
caer (6)
caeu (3)
calar
calça
calou (2)
cambiator
cambiar
canbiar
canbiou
cantar (3)
cantar (9)
cantarán
cantou
cantou (2)
capelan
capelan
capelan (4)
capeyron
carpir (3)
Carron
carvon (2)
casar
casou
castigar

catar
catar (2)
catar (8)
catou (2)
catou (5)
cavalgou
cavalgou
cavalgou
cêar
celestial
celestial (3)
cendal (3)
cercar
çercar
cerçëou
chagou
chamar
chamar (11)
chamar (3)
chamou
chamou (5)
chamou (8)
chapitel
chegar (3)
chegou
chegou (10)
chegou (11)
chorar (9)
chorou (2)
chorou (2)
chover
chufador
Claraval
Claraval
cobiiçar
cobrar (2)
cobrarás
cobri
cobrir
cobriu (2)
cobrou
cobrou
cofojon
cofonder
coidar
coidou
coitou
Colistanus
coller (3)
colleu
colleu
combater
combater
começar
começon
começou
começou (2)
começou (8)
começou (9)
comendou

comer (5)
comer (8)
comerás
cometer
cometer (3)
cometeu
comeu
comeu
compöer (3)
comprar
compri
comprir (3)
comprou
comunal
comungar (2)
comungó
comungou
comuyon (2)
conbater
conceber
confessor
confessou
confisson
confisson (2)
confortar
confortou
conjurar
connocer
connocer
connocer (2)
connoceu
connoceu
connoçeu
connosçeu
conpannon
conprir (2)
consellar
consentir (2)
consentiu
conssellou
contar
contar (23)
contar (8)
contarei
contarei (3)
contarey
contarey (2)
contaçeu
contaceu (2)
contei
contender (2)
contorvou
contou (6)
contou (8)
contradizer
Conturbel
conven (6)
converter
converterteu

coor	darei (5)	desfez	encarnar (2)
coor (6)	Davi (2)	desleal (2)	encender
coraçõn	dayan	desnuar	enchal
coraçõn (10)	debullar	despender	encimar
coraçõn (16)	decendeu	desperentar	encobrir
coraçõn (3)	decer (7)	despraz (3)	encolleu
coraçõn (5)	deçeü	despreçar	encomendar
cordovan	deceu (3)	dessi	encreu
corõar	defendedor	destruir	encreus
correger	defender	destruir	encreus
corregeu	defendeu	destruyr	endurar
correr	deffender (2)	detardar	enganador
correr (7)	deffender (2)	dever	enganador
correu	degolar (2)	devoçõn	enganar (3)
correu (2)	degolou	devoçõn	enmentar
cortes	deita	devoçõn (4)	enpeeçer
cospir	deita	devyador	Enperador
couseçeü	deitar (7)	deytar (3)	Enperador
cousiu	deitõ (2)	dirá (2)	enperadriz
cousyu	deitou	dirán	enprejou
crecer (2)	deitou (4)	dirás	enqueredor
creceu	deitou (6)	direi (13)	enquerer
creçeü	demais (12)	direi (16)	ensandeceu
creceu (5)	demais (2)	direi (2)	ensserrar
creer	demais (7)	direy	ensserrou (2)
creer (11)	demandar (2)	direy (2)	enssinar
creeu	demonstrar (2)	disser	entender
creerizon (2)	demonstrou (2)	dizer (2)	entender (4)
crever	Denis	dizer (31)	entendeu
Criador (2)	dõostou	dizer (8)	entendeu (4)
criar (4)	depo	doerá	Enton (41)
criou	Depoi	donzel (2)	enton (5)
crismar	depois (14)	donzel (4)	enton (83)
cruel (2)	depois (7)	door (4)	entornou
cruzou	depos	door (7)	entrameter (2)
cuidar (3)	Depos (4)	dormidor	entrar
cuidei	depus	dormir (2)	entrar (12)
cuidou (11)	derredor	dormir (3)	entrepeçar
cuidou (11)	derredor (3)	dormyu	entrepeçou
cuidou (5)	derribou	dultar (5)	entrou (13)
culpar	desamor	durar (3)	entrou (9)
curral	desamor	durará	envayr
cuydou	desaprendeu	durou	enviar
dacá	desasperar	durou (3)	enviou (3)
dalá	descalçar	Elisabet	enviou (4)
dali (11)	descobrir	Elisabeth	erdar
dali (5)	descobriu (2)	emendar	erger (7)
daly	descomũal	emostrou	ergeu (2)
daly	descomunãl	Emperador (7)	ergeu (6)
danar	descomunãl	Emperador (8)	ermitan (2)
Daniel	descomunãl	Emperador (4)	errar
daquel	descreer	Emperador (6)	errar (13)
daquel (10)	descreeu	Emperadriz	errou
daquel (4)	desden (7)	Emperadriz	escaecer (2)
daqui	desdennar	Emperadriz (2)	escantaçõn
daqui (6)	desdennou	Emperadriz (4)	escapar (2)
dará	desfarei	Emperadriz (4)	escarnecer
dará (3)	desfaz	emprennar	escarnir
darán	desfaz (2)	enartar	esclareceu
Darei	desfazer (2)	Encantador	escoller

escomoyon
escomungou
escomungou
escrever
escribir
escurecer
esfoçar
esleer
esleyçon
espantar
espantar
espantou (2)
espantou (2)
espedir (2)
espedyu
espedyu
esperital (2)
esperital (2)
espertou
espertou (3)
espertou (4)
espiritual
Espiritual
espiritual (4)
espital
espital
espranarey
espreytou
está (3)
estadal
estan
están
estar
estar (4)
estar (6)
estás
estás (2)
esterreçeu
estrannar
estruz
esvãeçeu
faïçon (2)
falar
falar (10)
falecer
falecer (4)
falecerá
falecerán
faleceu
falei
faley
falir
falir (18)
falir (2)
faliu
falou
falou (2)
falyu
fará (2)
Faraon

farás (2)
fardel
farei (3)
farei (9)
farey
farey (2)
fartar
fayçon
faze
faze (4)
fazedor (2)
fazer (27)
fazer (3)
fazer (40)
feegres
felon (2)
fendeu (2)
feramen
feri
ferir
ferir
ferir (4)
feriu (2)
feriu (2)
fever
fever
fever
fiador
fiador
fiar (2)
fiar (3)
ficar (3)
ficou (3)
ficou (6)
fiel (3)
figurar
fiir (2)
fiiz
Fiiz
fillar
fillar (16)
fillar (9)
fillou (19)
fillou (23)
fogir
fogir
foghiu
foghiu
folga
Fontebrar
frocaz
fugir (2)
fugiu
furtar
furtou
gaannar
gaannou
gãar
gãar (4)
Gabriel

Gabriel (2)
gafeen (2)
galardon
gãou (2)
garçon
Garin
gejüar
gentil
German (2)
Gessemanni
Gormaz
gostou
governar
goyr (2)
gracir (3)
gradecer
grossain
guarda
guardar
guardar
guardar (17)
guardou (3)
guardou (8)
guareçer
guarecer (2)
guarecer (2)
guareceu
guareceu
Guari
guarir (8)
guariu
guarrá
guaryu
guerrejar
Guiar
guiar
guiou
Hemanuel
ifançon
ifançon (5)
infernai
infernai
irá
irás
Irey
irmão
Irrael (2)
jamais
jantar (2)
jazer (4)
jazer (5)
jejüar
Jerusalem
Jeso (3)
Jeso (7)
Jesu (2)
Jesu (8)
Jherusalen
Jhesu (3)

jograr (3)
jograr (6)
Johan
Johan
joigar (2)
joyz (2)
judeu (20)
judeu (4)
judeus
judeus (17)
judeus (6)
julgar
juntar
juntar (3)
juntou
justador
juygar
JUYZ
juyz
kyrieleyson
ladron (10)
lançar (2)
lançou
latin
lavar
lavou
lavrador
lavrador
lavrador
lavrar (2)
lazerar
leal
leal (3)
leedor
leer (2)
leeu
Leixa
leixar
leixar
leixar (2)
leixar (7)
leixarei
leixó
leixou
leixou (5)
leixou (7)
leon (4)
leva
levantar
levantarás
levantou
levantou (2)
levar
levar (15)
levar (6)
levarán
levó
levó (2)
levou (6)
levou (7)

leyxou
leyxou
lezer (5)
lidador
lijon
lijon (2)
livrar
livrar (3)
livrou (4)
loar (5)
loar (5)
Locay
logar (16)
logar (6)
loor (9)
loou
lugar
lugar (5)
mãar
Macabeus
Macar (6)
macar (8)
mãefestou
mãefestou
maison
malfeitor
malfeitor (2)
malvaz (4)
mamentou
mamou
manaman
manaman
mandar
mandar (3)
mandó
mandó (2)
mandou
mandou (13)
mandou (8)
manjar
mantêer
manten (4)
maravidis
Marçal (2)
Martin
Mata
mata
matar (2)
matar (6)
Mateu
Mateus
Matheus
matinal
mató
mató
matou
matou (3)
mayor (12)
Mayor (2)
mellor (10)

mellor (4)
menguár
mentir
mentir (15)
mentirá
mentiral (2)
mentiu
mercador
mercador
mercador
merecer
mereci
merger
mergullar
mester
mester
mester (6)
mesturar
mete
meter (3)
meter (7)
meteu (11)
meteu (5)
mezcrar
Migael
Miguel (3)
Misahel
moller (23)
Moller (36)
monger
Monpisler
Monpisler
Monsarrat
Monsarrat (3)
morar (2)
moravidis
morou (3)
morrer
morrer (15)
morrerás
morrerás
morrerey
morreu (3)
morreu (7)
morri
mortal (6)
mostra
mostrar
mostrar (18)
mostrarei
mostrarei (2)
mostrou (8)
mostrou (9)
mover
moveu
moveu (2)
mudar
murmurar
naçer
nacer (5)

naceu
naceu (2)
nadar
namorar
namorou
namorou (2)
Natal (2)
natural (2)
natural (4)
negar
negral
nenbrar
nenbrar
nenbrou
nenbrou (3)
nenllur (3)
neun (2)
niun (2)
niun (5)
nomear
nomeou
obedecer
obrar (6)
obridar
obridar
ocajon (2)
offereçon
offerer
offereu
offrecer
offreçer
oir
oir
omillar
ongiu
onrrar (2)
onrrar (3)
onrrará
onrrou
onrrou (2)
oraçon (13)
oraçon (2)
oraçon (3)
orar
Orlens
osmar
ousar
ousarei
ousarey
ousou
outorgou
outrosi (2)
outrosi (3)
outrossi
outrossi
outrossi
outrossi (4)
ouver
ouver (2)
ouvi

oy
oy
oy
oy (18)
oy (3)
oyr
oyr (9)
oyrá
oyran
oyrei
oyu
oyu (13)
oyu (5)
Pagar
pagar (6)
pagarei
palaffren
parar (4)
parecer
pareçer
parecer (7)
pareceu
pareçeu
pareceu (6)
parei
parir (3)
Paris (2)
pariu
parou (9)
partir
partir (4)
partiu
partiu (4)
partyu
paryu
passa
passar (2)
passar (4)
passou (2)
passou (2)
pastor
pavor
pavor (11)
pavor (2)
paxon (2)
pecador
pecador (3)
pecar
peccador
peccador (3)
peccar
pedir (2)
pedir (3)
pedir (7)
Pediú
pediu (2)
pedyu
pees
pees
Peiteus

Peiteus
pelejador
pennor
pensou
penssou
peon
peor (2)
peor (2)
perder
perder (15)
perder (2)
perderá
perdeu (5)
perdi
perdi (2)
perdiçon
perdõar
perdõar (3)
perdon (10)
perdon (2)
perdõou
perdõou
perecer
perecer
perfiar
perigoar
pesar (10)
pesar (3)
pesou
pesou
peyor
peyor (5)
pĩal
pintar
pintor
pintor (3)
pinzel (2)
pobrou
pobrou
pode
poder
poder (20)
poder (6)
poderá
poderei
póer
põer (11)
põer (3)
poren (35)
Poren (37)
porque (27)
Porque (33)
porrá
porrei
portal
portal (3)
portar
Portugal
posfaz
pousar

pousou (3)
prazer (22)
prazer (6)
preça
preçar
precisson
preçou
pregador
preegar
pregon
preguntar
preguntar (2)
preguntou
preguntou
preguntou
preguntou (4)
prender
prender (13)
prender (4)
prende
prende
presentar
prestar
prestou
prijon
prijon
prijon (4)
prior
prior (2)
procisson
profetou
profisson
prometer
prometeu (3)
prouguer (2)
provar
provar (3)
punnarei
punnei
punnou (3)
punnou (3)
puxou
qualquer
quebrantou
quedar
quedou
queimar (2)
queimou
queimou (2)
queixar (2)
querer
querer (6)
quiçay
quinnon (2)
quiser (3)
quiser (6)
racadar
Rachel
Rachel
raçon (2)

raer
rafez
rafez (2)
randon (2)
rapaz (2)
RAYZ
razõador
razon (29)
razon (3)
recadar
receber
receber (5)
recebeu
reçebeu
recodiu (2)
recodyu
recodyu
recreer
redor
redor
religion
remar
remiir
render (3)
renovar
repentir
repentir (2)
repentir (3)
repentiu
repentiu
resorgir
responder
responder
responderán
respondeu
respondi
Respos (11)
Respos (7)
resprandecer (2)
resurgio
resurgir
resurgiu
retraer
retraer (3)
retraý
revolver
rezar
rezar
rezar (2)
rezõar
rezou
rezou (2)
riir
robou
Rocamador
Rocamador
roer
rogador
rogar (8)
rogarán

rogou (6)
romeu (3)
romeu (3)
romeus
romeus
romeus (7)
romper
ronper
rosal
roubador
roubador
roubar
roubar
sãar (4)
sabedor
sabedor (2)
sabedor (4)
saber
saber (2)
saber (7)
saberán
sabor
sabor (18)
sabor (2)
saca
sacar
sacar (6)
sacou (4)
sair
sair
Saixon
saltar
salva
salvaçon
Salvador
Salvador (5)
salvar (6)
salvou
Samuel
sancristan
sandeu
sandeu
sandeu (6)
Sandeus
sandez
sãou
sãou
saudar (2)
sayr (2)
sayr (2)
sayr (2)
sayu (2)
sayu (8)
sazon
sazon
sazon (9)
seer (13)
seer (2)
seer (24)
seerás

segun (2)
segur
segurar
Seixon (2)
Seixon (4)
Seixons
semellar
semellar
semellou
senner
senner (2)
Sennor (29)
sennor (4)
sennor (66)
senon (11)
sentiu
sentiu (2)
sentiu (6)
sequer (2)
sera
será (7)
Será (7)
serán
seras
serás (2)
serei (2)
serei (2)
serey
sermōar
sermon (3)
servidor
servidor (2)
servidor (2)
servir (12)
servir (7)
serviu
serviu
serviz
sever
Sigrar
sinal (8)
sinar (2)
sobirei
socorrer
soffrer
soffrer (6)
soffreu (2)
soffreu (2)
sofrer (4)
sofreu
solaz (6)
Soldan
Soldan (5)
soltar
somerger
sonnou
soon
Sopetran
Sopetran (2)
soportar

sospeitou
soterró
sotil (3)
spirital
ssazon
sseer
ssequer
Syon
tafur
tafur (2)
Talan
talan (6)
tallar
tallou
tanger
tanger (8)
tangeu (2)
tangeu (3)
tardar (7)
tardou
têer
têer (10)
têer (3)
temer
temer (2)
temeu
tender (2)
tenta
tentaçon
tentar
Tergeu
terreal
terrēal
terrei (2)
tever
tintor
tirar
tirar (5)
tirar (8)
tiró
tirou (4)
tirou (5)
toller
toller (6)
toller (8)
tolleu (3)
tolleu (4)
tomar (3)
tomou
tomou
tonbar
topou
torcer
torceu
tormentar
torna
tornar
tornar (3)
tornar (8)
tornarei

tornei
torney
Tornou (10)
tornou (11)
torvar
traedor
traedor
traedor (2)
traer
trager
trager (11)
traïçon
trameteu
trameteu
travar
travou (2)
trayçon
trayçon (3)
tremeu
tremor
trillou
trobador
trobar
trocir
tropel (3)
Ultramar
Ultramar (3)
usou
vagar (3)
valer
valer
valer (4)
valeu
valor (2)
valrra
varreu
vee
veer (14)
veer (2)
veerá
vêes
Vencedor
Vencer
vençer
vencer (2)
venceu
vende
vender
verás
verná
verrá
verrá (3)
verteu
vesti
vestir
vestir
vestirei
vestiu
viaz
vïir (14)

vïir (5)
vijon
vijon (4)
vingador
vingar
vingar (2)
vingarey
violar
violou
vison
vison (3)
viver
viver (3)
viveu
viveu (5)
vïyr
vocaçon
volonter
volonter (2)
volve
volver (2)
vÿir
ygual (2)
ynfernal (2)
yrá
yran
yrás

Paroxítonas

ãa	acorrimentos	ajamos	altura
aa (19)	acorruda	ajamos	alturas
aa (9)	acorrudo	ajan	alumêado
aas (3)	acorrudo	ajan (2)	alumêava
aas (5)	acostumada	ajas	alva
abade	acostumado	ajuda (2)	alva
abade	acostumados	ajuda (2)	alvayalde
abade (7)	Acre	ajudas (2)	Alverna
abadessa	Acre	ajude (3)	alvoroços
abadessa	Acre	ajude (3)	ama
Abadessa	acusado	ajuntadas	ama (4)
abadia	acusaron	albergado	amada (2)
abadia (3)	adeante (6)	albergaria	amada (2)
abalado	adega	alçada	amado
abaldõa	adega (2)	alçado	amado
Abdalla	adelante	alçados	amamos (2)
aberta	adianos	alçados	aman
abertas	adugo	alçando	amanssado
abete	afazendada	alçara	amaremos
abria	afeito (3)	alçaron (2)	amas
açãa	afficada	alçasse	amava
acabada	affogados	alcavela	amava (12)
ACABAREMOS	Affonso (2)	alcayotaria	amave
acertaron	Affonso	alçóo	amba (2)
acha	aficada	aldeia	ambos (10)
achadas	aficada	aldeão	ambos (2)
achado	aficado	aldeão (2)	ame
achamos	aficado	alegres	amercêasse
achamos	afogado	alegria	ameude
acharan	afora	alegria	amêude
acharedes	afumada	alegria (2)	amêude
acharen	agêollasse	alegria (6)	amiga (2)
acharia	agãa (2)	aleivosia	amiga (9)
acharon	aginna	Alemanna (2)	Amigo
acharon	aginna	alende	Amigo
acharon (5)	aginna (5)	Alexandria (2)	amigo
achasse	agora (3)	algo (2)	amigo (2)
achasse (2)	agora (3)	algo (5)	amigo (2)
achasse (2)	agora (4)	algu (2)	amigos
achava (2)	Agosto	algũa	amigos (2)
achavan (2)	agosto (2)	algũa (2)	Amigos (2)
ache	agua (5)	algũas	amigos (6)
acitara	agua (8)	algũus	amo
acomendados	aguardando	allêo	amores
acomendava	aguas	alma	amores (3)
acomendedes	aguçosa	alma (18)	ampara
acomendo	aguda	alma (22)	ampança
acomendo	aguilla	almallo	amÿude
aconpannada	agÿa	almallo (2)	Anania
acordados	agÿa (2)	almas (3)	andades
acordados	agynna	almirallo	andado
Acordados (2)	agyinna	alongada	Andaluzia
acordança	agyinna (2)	alongados	andando
acordo	aja	alta	andando
acorre	aja (2)	alte	andando (2)
acorre (5)	ajades	alte	andando (2)
acorresse	ajades (2)	alto	andara
acorresse	ajamo	alto (6)	andasse

andava (2)
andava (4)
andavan
andavan
andavan
ande
ando
andorãa
ano (2)
ano (8)
anos
anos (2)
anparados
anparando
antano
ante (11)
ante (71)
antigo (2)
antivãa
antollança
antollos
anvidos
ao
ao (27)
ao (30)
AORADA
aorado
aoramos
aoran
aorando
Aos (15)
aos (20)
apareçia
apareçuda
apareçudo
apareçudo
aparta
apartado (3)
apartaron
apelidos
apertadas
apertados
aponna
aposta
aposta (3)
apostas
aposto (2)
aposto (4)
aposto (5)
apostura
aposturas
apparellados
apregõa
aprenda
aprendemos (2)
aprendo
aprendo (3)
apreso (3)
áque
aquela

aquela
aquela (13)
aquela (15)
aquela (2)
aquelas
aquele
àquele
aquele (4)
aquele (4)
aqueles
aqueles (2)
aqueles (2)
aquelo (2)
aquelo (4)
aquesta
aquesta (2)
aquesta (3)
aquesta (8)
aquesta (9)
aquestas
aquestas
aqueste (11)
aqueste (2)
Aqueste (3)
aquestes (2)
aquesto
aquesto (35)
aquesto (16)
Aquesto (17)
ara
arada
arca
arca (3)
Arcebispo
Arcebispo (2)
archa
archetecrõo
arda
ardesse
ardia
ardido
ardido (2)
arento
arma
armada
armadas
armados
armas (3)
armas (5)
Armenteira
armõo
arqueiros
arrancando
Arrendaffe
arriban
arrizado (2)
arrufado
arrufados
arteira

arteiro (2)
arteiro (2)
arteria
artes
ascodudas
ascondia
ascondudo (2)
ascuitade
ascuitado
ascuitado
ascuitado
aspança
assanna
assavan
asse (2)
asseita
assembrados
assentadas
assentasse
assessegadamente
assolve
assũada
assũada
assũados
assũara
astroza (2)
astroso (2)
astroso (2)
astrosos
ata
ata
ata (4)
atado
Atanto
Atanto
atanto (3)
ataron
ataude (3)
Atães
atães
atende
atendede
atendemos
atenden
atendendo
atendia
atormentada
atravessados
atravessara
atrevermento
atrevuda (2)
atrevudo
atrevudo (2)
atro
atro
avangeo
avanta
avantalla
avanto
Ave (2)

Ave (2)
Ave (4)
ave (5)
avedes
avedes (2)
avẽera
avemos
avemos (2)
avemos (3)
aventurada
aveo
avẽo
avẽo (10)
avẽo (17)
avẽo (2)
averedes
averedes (3)
averedes (4)
averemos (2)
averia (2)
avermos (2)
averria
Aves
Aves
avia
avia
avia (14)
avia (2)
avia (39)
avia (5)
avian (3)
avian (6)
avogada
avogada (2)
avogada (2)
avondada
avondado
avondamento
avondança
avonde
avondosos
avorrece
avorreces
avudos
Aynda
aynda (2)
Azaria
azcũa
badessa
baesta
baesteiro
baesteiro (2)
baixada
baixaron
balança
balorento
baralla
barallava
barata
barca

barcas
barva (2)
barvas
barvudo
barvudos
Basillo
Basillo (2)
Basillo (2)
Basilo
bastimentos
bastões
batalla
batiçada
batismo (2)
bavequia
baylia
bêeita
bêeita
bêeita
bêeita (3)
bêeitos
bêeizia
bêes
bêes (3)
bêes (5)
bêeyta (2)
beijasse
bela (3)
bela (6)
belas
beldade
beldade (2)
Benaventurada
Benaventurada (2)
Beorges
Bernaldo (2)
Bernalt
Berria
besonna
bestia
bestia
bestias (3)
bestias (4)
bevede
bevendo
beyçudo
bezerro
bico
bischocos
bispado
Bispo
Bispo (12)
Bispo (8)
bõa (2)
bõa (22)
bõas
bõas (2)
boca
boca (4)
bocado

bocado (2)
bolonna
bonaça
bondade
bondade (5)
bondades
bõo
bõo
bõo (12)
bõos (2)
bõos (4)
borõa
botado
braadando (2)
braadando (2)
braadava
braados (2)
braandando
braçada
braço
braços
braços (3)
branca (2)
branco
branco
branco (3)
brancos
brandindo
brava
bravo
bravo (2)
bravos
Bretanna
Bretanna
Bretanna (2)
brio
britados
britados
britara
britaron
britava
busca
buscade
buscado
buscando
buscando
buscando
buscando
buscava (2)
cãa
cãa
caavrã
cabeça
cabeça
cabeça (4)
cabeçeira
cabelos (2)
cabian
cabian (2)
cabidoo

cabo (5)
cabo (5)
cabras (3)
cabrito
cabrões
cabuda
caça
caça
caçasse
cada (17)
cada (7)
cadêa
cadêados
cadeira
caemos
caentura
caesse
cáia (2)
cáias
calade
calade
calado
calasse
calcannares
caleiro
caleiro (5)
calez
caliz
cama
cambiava
caminno
campãa
camyo
camyo
camyo (3)
camyo (4)
camyos
candea
candea (4)
candeadas
Canete
canpãa
canpaãa
cansada
canssada
canssado
cantada
cantada (2)
cantada (2)
cantado
cantan
cantando
cantando (3)
cantando (3)
cantara
cantares
cantares
cantaron
cantava
cantava (5)

cantavan
cantavan
cantos (2)
canudos
cão
capa
çapata
çapata (2)
çapata (3)
çapatas
çapatas (2)
capela
capela (3)
capela (3)
cara
cara
cara (2)
carcer
carçer
carçer (2)
caridade
caridade (3)
carne
carne (6)
Carne (8)
carnes (2)
carpia
carreira
carreira (6)
carreiras
carreiras
carreyra
carta
carta (3)
carta (3)
carvões
casa
casa (14)
casa (8)
casada
casado
Castela
castelo (4)
castidade
castidade
castigado
castigado
castigardes
castigava
casto
Castro
casula
casula
casula
cata (2)
Catalonna
catando
cataron
cataron
catasse

catasse
catasses
catava
catavan
Catelya
cates
cativa (2)
cativa (4)
catividades
cativo (2)
cativo (2)
caudo
cavalaria
cavaleiro
cavaleiro (19)
cavaleiro (2)
cavaleiro (4)
cavaleiro (7)
cavaleiros
cavaleyro
cavalgara
cavalgava
cavalo
cavalo
caya
cayan
cedo
cedo (2)
çedo (2)
çedo (2)
cedo (3)
çedo (3)
cemos
çego
cegos
çegos
cela
cento
çento
cento (2)
çento (2)
Çeo
Çeo
ceo (10)
ceo (2)
ceo (4)
ceos
ceos
çeos
ceosa
cera
cera (6)
cerca
çercada
cercara
certa
çertãa
certão
certão

certãos
certeira
çerto
certo (2)
certos
certos
cerva
Cesaira
Cesaira
Cesar (3)
cevada
cevada (2)
Cezilla (2)
chãa
chagara
chagas (3)
chama
chama
chama (2)
chamada
chamada (2)
chamada (2)
chamado (2)
chamado (3)
chamados
chaman
chaman
chamando
chamando (2)
chamando (4)
chamara
chamaron (2)
chamasse
chamava
chamavan
chamavan
changian
chanto
chanto (2)
chão
chão (2)
Chartes
chave
chaves (2)
chêa (2)
chêa (3)
chega
chegada (2)
chegado
chegado
chegando
chegando (2)
chegara
chegaron
chegaron
chegaron (2)
chegaron (4)
chegasse (3)
chegava

cheira
cheirava
cheirava
cheiravan
cheiro
chêo (2)
chêo (4)
choça (5)
choran
chorando
chorando
chorando (12)
chorando (5)
Chorando (13)
chorara
choros
chorosos
choya
çidade
çidade
cidade (3)
cidade (3)
cidade (8)
cïisa
çima
cima (2)
cima (2)
çima (2)
cinquenta
cinque
çinque
cinque (3)
cinta
cintas
çizillãa
clara
claridade
claridade (2)
claustra
Clusa
coberta
coberto
cobertura
cobriçava
cobra
cobrado
cobras
cobres
cobres
cobria
cofundudo
cogula (2)
coidado
coidava
coirmãa
coiro (2)
Coita
coita (12)
coita (21)
coitada

coitada (10)
coitado
coitado (3)
coitados
coitados (4)
coitas
coitas (3)
coitas (3)
coitelo
coites
coitosos
colbe (2)
colbes
colgado
colla
colle
collia
collia
collia
colo
colo (2)
Colonna
Colonna
comba
combatian
combatudo
comboça
come (18)
come (24)
começaron
começaron
começaron (2)
começaron (3)
começasse
Començaron
comenda
comenda (2)
comendado
comendado
comendo
comendo
comeres
comeres
comesse
comesta
comestas
comia
comigo
comigo
comigo (4)
como (120)
como (3)
como (40)
compania
companna (7)
compannas
companneira
companneira (3)
companneiro

companheiros
companneyra
companneyra (2)
compannia
compannia
completas
compra
compramos
compraran
Compretas
comprida (2)
comprida (3)
comprides
comprido
comprido
comprido (2)
comprimento
comprisse (2)
comudo
comungada (3)
comungue
cona
cona
cona
conas (2)
conas (2)
concebiste (2)
conçelas
conçello
conçello
Conde (21)
conde (4)
Conde (6)
Condessa
Condessa
Condessa (2)
confessados
confessasse
confiando
confortada (2)
congeyto
conjuramos
conjuuro
conmigo
connocendo
connoceres
connoçes
connocia
connoçuda
connoçudas
connoçudo (2)
connoçudo (2)
connosçudos
cono (2)
conorte
conorto
conos (2)
conosco
compania
conpanna

conpanna (2)
conpanna (3)
conpannas (2)
conpanneira
conpanneiro (2)
conpanneiros
conpanneyra
conpannia (2)
conpannias
conpannões
Conpostela
conpra
conprada
conprada
conpramos
conpria
conprian
conprida
conprida
conprida (2)
conpridamente
conprimento
conprindo
conpriron
conqueiro
consagrando
consellasse
consellava
consellede
consello
consello
consello (8)
consigo
consigo
consigo (2)
consigu
conssagrado
conssellada
conssellaron
consello
consello (3)
conssigo (2)
conta (2)
contada
contada
contado
contados
contando
contando (2)
contaremos
contaria
contaria
contaron
conteçudas
contenda
contenda (2)
contende
contendendo
contenente
contenente

contenente
contigo
contigo
contra
contra (7)
contra (9)
contrada
contralla
contreito
contreito
contreitos
contreitos
convento
convento
convento (13)
convento (2)
converria
convertendo
convertudo
convidava
convãia
convosco
corações
corações (2)
cordura
cordura (2)
corisco
corisco
cornos
coro (2)
corõa
corõada
corõada
corpo
corpo (14)
corpo (4)
corpos (2)
Corpus (2)
corregendo
corregesse
correndo
correndo (14)
correndo (2)
correndo (3)
correndo (7)
corria (3)
corrudas
corrudo
cossarios
costa
costados
Constantinoble
Constantinoble
Constantinobre
costas
costumada
costumado
costume
costume
costume (2)

costumes
costumes
coteife
cousa
cousa (5)
cousa (7)
cousas
cousas (2)
cousas (5)
couseces
cousimento
cousimentos
covarda
covardia
covilleira
coyta (2)
coyta (4)
Coytada
coytado
coytados
coytava
cozian
crara
crara (5)
craras
craridade
craridades
craro
cravo
creamos
creamos
creatura (2)
creaturas
crecendo
creceron
crecia
creçuda
creede (3)
creedes
creemos (2)
creença (2)
creente
creermos
creo (2)
creo (2)
crerezia
crerizia
creudo
creveres
creveres
creveron
crevesse
crevesse
creviste
creya
creya
criada (2)
criado
criara
criedes

crischãa
crischão
crischão (2)
crischão (3)
crischão (4)
crischão (6)
crischãos (2)
crischãos (3)
crischãos (6)
Cristi
cristo (14)
Cristo (3)
cristo (4)
criya (3)
crucifigado
cruelfisso (2)
crueldade
cruenza
cubas
cuberta
cuida
cuida
cuidado
cuidado
cuidado
cuidados
cuidamos
cuidan
cuidando (3)
cuidando (3)
cuidando (3)
cuidara (3)
cuidaran (2)
cuidaron
cuidaron (3)
cuidas
cuidava
cuidava (2)
cuidava (2)
cuidavan
cuidavan (2)
cuidedes
cuido
cuitelo
Cuja
cujos
culpa
culpa
culpado
culpado (2)
culpados (2)
cunnada
çurame
cuyda
cuydaron
cymiteiro
dada (2)
dada (2)

dadas
dadas
dade
dade (2)
dado
dado (4)
dados
dados (3)
dalende (2)
damos
damos
dança
dança
dando
dando (4)
dano (52)
dante
daquela (5)
Daquela (5)
daquelas
daquele
Daquele (2)
daqueles
daquelo
daquende
daquesta (3)
Daqueste (2)
daqueste (4)
daquesto
daquesto (2)
daquesto (3)
Daquesto (5)
daren
daria (4)
Darouca
Darouca
dava (4)
dava (5)
dava (5)
davan (2)
davan (4)
deante
decebudo
decende
decendo
dedes
dedo (4)
dedos (2)
defenda
defende
defende (3)
defendendo
defendendo
defendia
defendudas
deffendido
defumados
degolava
deitado

deitados
deitados (2)
deitara
deitaron (2)
deitasse (2)
deitava
deitava
dela
dela (7)
dela (17)
delas
delas (2)
dele (4)
dele (4)
deles
deles (5)
delivrada
delivrança
delongada
demanda
demanda
demandada
demandado
demandando
demandas
demandava
demande
demo (18)
demo (41)
demo (6)
demões
demões (3)
demoniados
demoniados
demora
demora
demora
demorada (2)
demoran
demorança (2)
demorança (3)
demos
demos
demostra
demostra
demostrança
demostrança (3)
demostrara
denodado
denteira
dentes
dentro (10)
dentro (7)
dēostados
dēostados
dēostava
dēostavan
dēosto
departimento
depenando

dera
dera (3)
deran
derdes
dereito
dereito
dereito (10)
dereito (5)
dereitureira
deres
deryto
deron
deron (10)
deron (4)
derranjaron
desaconsellada
desamparada
desanpara
desanparada
desanparada
desasparada
desasparado
desasparado
desasparança
desconnoçudo
descreença
descreudos
deseja
desejado
desejoso (2)
desejosos
desfeyto
desfezeron
desguisado
deslealdade
desmesura
desnudos
desonrra
despagada
despagado
despago
despeito (2)
despenda
despende
despendudo (2)
desperto
despeyto
despreçado
desque
dessa
dessa (8)
désse
desse (2)
désse (2)
désse (6)
dessees
dessees (4)
dessi
dessi
Desso

desta (4)
desta (9)
destas
dés^{te}
dés^{te}
deste (5)
deste (7)
destes
Desto (16)
desto (8)
destro (2)
destro (2)
destro^{iste}
des^{via}
de^{te}vera
de^{te}veron
de^{ve}
de^{ve}
deve (6)
devedes
devedes (3)
devedores
Devemo
de^{ve}mo
de^{ve}mos
de^{ve}mos (2)
de^{ve}mos (2)
de^{ve}mos (3)
de^{ve}mos (5)
de^{ven}
de^{ven}
de^{vera}
de^{ver}ia
de^{ver}ia
de^{via}
de^{via} (2)
de^{vo}
de^ytada
de^ytan
de^ytaron
d^{ia} (12)
d^{ia} (136)
d^{ia} (30)
diab^{lo} (2)
diab^o (3)
diab^{os} (8)
diab^{re}
diab^{res}
diab^{res}
diab^{ro}
d^{ias}
d^{ias} (16)
d^{ias} (5)
d^ĩeiros (2)
d^ĩe^yro
d^{ig}a (2)
d^{ig}ades
d^{ig}amos
d^{ig}amos

d^{ig}as
d^{ig}as
d^{ig}o
d^{ig}o (2)
d^{ig}o (2)
din^{ne}iro
din^{ne}iro (2)
din^{ne}iros
d^{io}
d^{ire}mos
d^{iria}
d^{iria}
dis^{se} (45)
dis^{se} (5)
Dis^{se} (98)
dis^{se}mos
dis^{se}mos
dis^{se}ra (2)
dis^{se}ron
Dis^{se}ron
dis^{se}ron
dis^{se}ron (10)
dis^{se}ron (2)
dis^{se}se
dis^{se}se
dis^{se}se
dis^{se}se
dis^{se}se
dis^{se}se (2)
dis^{se}se (2)
dis^{se}se (2)
dis^{si}te
dis^{so} (4)
Dis^{so} (5)
d^{isti}
d^{ita}
d^{ita} (2)
d^{ito} (18)
d^{ito} (3)
d^{itos}
d^{itos}
d^{ixe}
d^{iz}ede
d^{iz}ede (2)
d^{iz}emos (2)
d^{iz}en (2)
d^{iz}en^{do}
d^{iz}en^{do}
d^{iz}en^{do} (11)
d^{iz}en^{do} (25)
d^{iz}en^{do} (26)
d^{izes}
d^{izia}
d^{izia} (16)
d^{izia} (3)
d^{izia} (4)
d^{iz}ian
d^{iz}ian
d^{iz}ian
d^{iz}ian
d^{iz}ian (3)

d^{iz}ias
d^{iz}ias
d^õa (2)
d^õado (2)
d^õas (2)
dob^{ra}da
dob^{ra}dos
dob^{ra}va
do^{ce}
do^{ces}
do^çes
d^ões
d^ões
do^{itas}
Do^{mas}
do^{na} (20)
do^{na} (6)
Do^{na} (34)
do^{nas} (5)
do^{nde}
doⁿzela
doⁿzela
doⁿzela (2)
doⁿzela
doⁿzela
do^o
do^o
do^o (5)
do^{ores}
do^{ori}da
do^{ro}sa
do^{rm}ia
d^órm^{ia}
do^{rm}ia^{des}
do^{rm}ian
do^{rm}ido (2)
do^{rm}ido^{iro}
do^{rm}indo (2)
do^{rm}indo (2)
do^{rm}ira
do^{ura}do
do^{ura}dos
Do^vra (2)
do^{ya}
dra^gõ^{es}
dr^{uda}
dr^udaria
d^ũa (2)
d^ũa (6)
du^{as} (3)
du^{as} (4)
dul^{ta} (2)
dul^{ta} (4)
dul^{ta}mos
dul^{ta}ça (2)
dul^{te}mos
du^{ras}
dur^mia
dur^mia
d^ũu
du^{zen}tas

du^{zen}tos
d^ỹe^{iros}
d^ỹe^{iros}
e^ãyo
e^{bre}o
e^{dr}a
ẽ^migo (2)
ẽ^migos
E^{gi}pto
e^{gre}ija
e^{ig}re^{ja}
e^{ig}re^{ja}
e^{ig}re^{ja} (10)
e^{ig}re^{ja} (29)
e^{ig}re^{ja} (5)
e^{ig}re^{jas}
e^{ix}illa
e^{la} (2)
e^{la} (52)
e^{la} (68)
e^{las}
e^{las}
El^{bo}
El^{bo}
E^{le} (18)
e^{le} (25)
e^{le}mentos
e^{les} (12)
e^{les} (13)
e^{llos}
e^menda
e^menda (3)
e^mende
e^mentades
e^mentando
e^mente
e^mente
e^mento
e^mpreⁿnada
e^mpre^stido
e^{na} (21)
e^{na} (9)
e^{na}dendo
e^{nas}
e^{nas} (2)
e^{na}tio
eⁿbarga^{da}
eⁿcend^udo
eⁿchara
eⁿcho^{is}ti
eⁿcima
eⁿcima (2)
eⁿç^{im}ado
eⁿcolle^{it}o
eⁿcolle^{ra}n
eⁿco^menda^{do}
eⁿco^menda^{des}
eⁿcra^{vel}ados
eⁿde (18)
eⁿde (3)

ende (4)
endevedada
endiabrados
enfadado
enfermaria
enfermedade
enfermedades
enfermidade
enfermidade
enfermidade (2)
enfermidades
enfermos (3)
enfermos (4)
enganado
enganados
enganados
enganastes
engano
engçoso
Englaterra
Engraterra
Englaterra
enlumçada
eno
eno (5)
eno (9)
enos (2)
enos (3)
enpãada
enpeço
enpreguntado
enprestaria
enquanto (3)
enquanto (4)
enrugada
enserrado
enserrado
ensinamentos
ensserrada
ensserraron
enssinada
enssinamento
entalladas
entallados
Entanto
ente
enteiramente
enteiro (2)
entenções
entendades
entende
entende
entendede
entendendo
entendia
entendia
entendimento
entendiste
entendo (2)
entendo (2)

entenduda
entendudo
entendudo
Entonçe
Entonçe
entornada
entrada
entrada (2)
Entrade
entrara (3)
entraron (2)
entraron (2)
entrasse
entrasse
entrava
entranvan
entre (2)
entre (6)
entremos
enveja
enveja
envejas
envergonnada
envergonnado
envia
enviada (2)
envian
enviastes
enviava
envolto
envoltos
era (42)
era (7)
era (74)
eran (14)
eran (6)
eras
erdada
erdade
erdade (3)
ereges
eregia
eregia
ereja
erge
ergendo
ergia
ergia (3)
ergo (3)
erigia
ermida (2)
ermida (5)
ermidas
erra (2)
erra (4)
errada
errado (2)
errados (2)
erramos
errança

errança (2)
errara
erro
erro (3)
erros (2)
erva
erva (2)
escabeçaron
escaeces
escaecia
escaeciste
escarlata
escarmentado
escarmentados
escarmento (2)
escarmentos
escarneçendo
escarnidos
escola
escolleito
escollermos
escomungado
escorreyto
escrita
escrito
escrito
escrito
escrito (11)
escritos
escritos
Escritura
Escrituras (2)
escudara
escudeiro
escudeiro (2)
escudo
escudo (2)
escura
escura (4)
escuras
esforçada
esforçada
esfurtando
esfurtava
esmolnas
espadas
Espanna
Espanna (2)
Espanna (2)
espantado
espantados
espantados
espantados
espantades
espanto
espanto
espantosa
espantosos
espantosos
espedido

Espello
esperança
esperança (2)
esperes
esperto
espessa
Espya
esquiva
esquiva (2)
esquivo
esquivo (2)
essa
essa (4)
essa (8)
essas (2)
esse
esses
esses (2)
esso
esso (2)
Esta
esta
esta (2)
esta (30)
esta (31)
estade
estade (2)
estado
estado (2)
estalava
estamos (2)
estando
estando
estando (4)
estando (8)
estaria
estas
estas (6)
estava (11)
estava (2)
estava (2)
estava (2)
estavan
estavan (2)
éste
este (16)
Este (2)
éste (2)
este (32)
estendia
estendudo
esterliis
estes
estes (3)
Estes (8)
Estevão (2)
esteve
esteve
esteve (2)
esteveron (2)

esto (105)
Esto (42)
estranna
estranna (2)
estrannas
estrannas
estrãya
estrãyo
estrãyo
estreito
estreito
estrela
estrela (2)
Estrella
Estremadura
Eva (2)
Eva (5)
evangelisteiro
eygreja
faça
faça (2)
faça (4)
façades
façades
façamos
façamos (2)
façan
façan
faças
faças (2)
face
façedes
faces
faces
faço (2)
fagades
fala
fala
fala (2)
falado
falaron
falaron
falava
falava (2)
faleces
faledes
falemos
falia (3)
falida (3)
falido (2)
falimento
falimento
falimentos
falla (3)
falla (5)
fallas
falsidade
falsidades
falso (2)
falsamente

falssidade
falssidade
falssidade
falssso
falssso (8)
Falssoss
fama
fame (2)
fame (2)
faremos
faria
faria (4)
faria (4)
fazede
fazede
fazede (2)
fazedes
fazemos
fazemos (2)
fazem (2)
fazenda
fazenda (4)
fazenda (7)
Fazendo
fazendo (2)
fazendo (2)
fazendo (6)
fazer
fazer
fazeres
fazeres (3)
fazeres (3)
fazfeiro
fazfeiro (3)
fazia
fazia (11)
fazia (4)
fazia (4)
fazian (2)
fazian (3)
feas
feira
feita
feita (2)
feita (5)
feitas (3)
feito (27)
feito (4)
feito (9)
feitos
feitos
feitos (3)
feitur
felões
felonia
felonia (3)
femença
fende
fendendo
fendera
fendudas
fendudo

feo
fêo
fêo (3)
feos
fera
fera (5)
feramente
feramente
feramente (6)
feria
ferian
ferida
ferida (4)
feridas
feridas
feridos
ferira
ferira
feriron
ferisse
ferisse
fero
fero
fero (2)
ferros
festa
festa (5)
festas (2)
festinno
festyô
feyra
feyta
feyto
feyto
feze (2)
feze (2)
fezemos (2)
fezera (3)
fezera (3)
fezera (9)
fezeran (3)
fezeres
fezermos
fezeron (2)
fezeron (3)
fezeron (9)
fezesse
fezesse
fezesse (2)
fezesse (7)
fezessen
fezessen (2)
fezeste
fezestes
fezestes (2)
fezestes (2)
Fezestes (3)
feziste
feziste
feziste (3)

fezisti
fezo (4)
fezo (6)
ffria
fia (3)
fiades
fiadoria
fiança
fiança (2)
fiando
fiava
fiava
fiava (3)
ficado
ficado
ficados
ficados (3)
ficando
ficara
ficaria
ficas
ficasse
ficaste
ficava
ficava
fico
fidalgo
figura
figura (2)
figura (3)
figuras (2)
filla
filla (2)
filla (8)
fillada
fillado
fillara (2)
fillardes
fillaria
fillaron
fillaron
fillaron
fillaron (2)
fillaron (2)
fillaron (2)
fillaron (6)
fillas
fillase
fillasse
fillasse
fillasse (4)
fillastes
fillava
fillava (2)
fillava (4)
filles
fillo (19)
Fillo (67)
Fillo (7)
fillos (2)

finada
fios
fiquemos
fiquemos
firmados
firme (2)
Fita
fito (3)
fitos
fogia
fogiron
fogo (18)
fogo (4)
folgaren
folgura
folia
folia (10)
folia (5)
fundamentos
fondas
fondo (2)
fonte (2)
fonte (6)
fora (16)
fora (30)
fora (6)
foran (5)
foran (6)
foras
força
forca (2)
forca (2)
força (4)
fores
forma (2)
forno (3)
forno (3)
fóron (2)
foron (26)
Foron (43)
forte (2)
forte (3)
fortes
fossa
fosse (11)
fosse (2)
fosse (23)
fosse des
fossen
fossen (3)
fossen (7)
foste
fostes (2)
frade
frade (2)
frade (9)
frades
frades (3)
frades (3)
França (2)

França (2)
França (5)
francamente
franceses
Frandes
frangisti
franquo
freama
fremosa (15)
fremosa (3)
fremosa (3)
fremosas
fremosinna
fremoso
fremoso
fremoso (15)
fremoso (2)
fremoso (3)
fremoso (4)
fremosos
Fremosos
fremosos (2)
fremosura
fremosura
fremosyo
fresco
frio
friura
fronte
froles
fruito
Fuge
fugia
fugiron (2)
fumo (2)
fumosa
furados
furtada
furto
furto
fuste (3)
fuste (6)
fusti (5)
fyuza
gaança
gaannarmos
gãardes
gãardes
gãastes
gabança
gaffo (2)
gaffos
gafo
gafos (4)
gage
galardão do
galea
galeas
galeas (5)
galinna

galo
ganemos
Garcia
garfios
garganta
garganta
garridelinna
garvança
gasallado
Gaude
Gaude
gemendo (3)
gemendo (3)
gente (13)
gente (3)
gente (3)
gentes (10)
gentes (12)
gentes (3)
gêollo
gêollo
gêollos
gêollos
gêollos (3)
gêollos (7)
gesta
gloriosa (2)
Gondianda
governavan
goyo
goyosa
grãa
grãada
grãadeces
grãado
graça (2)
graça (4)
graças
graças (5)
grade
grãdeçudo
grado (3)
grado (4)
grado (6)
grande
grande (18)
grande (4)
grandes (15)
grandes (7)
grave
graves
grinões
Groriosa
groriosa (2)
Groriosa (22)
groriosa (3)
grorioso
grorioso (4)
groriosos
grossa

gualardões
guarda (2)
guarda (3)
guarda (3)
guardada (2)
guardado
guardamos
guardando
guardando
guardando
guardava
guardavan
guarde (2)
guarde (3)
guardemos
guardes
guardes (2)
guareçesse
guareçessen
guarida
guarida
guarido
guarido
guarido (2)
guarira
guarisse
guarria
guerra (3)
guerra (4)
guerreiro
guia (3)
guia (7)
guisa (14)
guisa (4)
guisada
guisado
guisaron
guisas
guisas
guya
guya
guysada
herdade
hermida
hermida (2)
hoste (2)
hua
hua
hua (3)
hũa (40)
hũa (50)
hũas
hũas (2)
humãa
huna
huviasse
ia
ia
ia (3)
Ide (4)

ide (5)
ides (2)
ides (3)
iferno (3)
igreja (2)
igreja (2)
igrejas
iguança
imos
indo
infância
inferno
inferno (2)
Ingraterra
irado
irado (3)
irdes
irmão
irmão (2)
irmão (4)
irmão (7)
irmãos
isto
isto (3)
jajũado
Jame
James
jantado
jantando
jantaren
jante
jazede
jazendo
jazendo
jazendo
jazendo (2)
jazia (3)
jazia (4)
jazia (9)
Jesse
Jesse
jogadores
jogaren
jogavan
jogavan
jogo (4)
joizo
jornadas
jouve
jouve
jouvera
jouvessen
jouvessen
joyga
joyzo (2)
joyzo (4)
judaria
Judas
judea
judea

judeas
judeucyo
juigado
julgada
julgando
julgasse
juntada
juntada
juntadas
juntados
juntados (2)
juntados (3)
jurando
juraron
juro
juro
jusãa
juso
justiça
justiceiro
JUSTO
Juyão (4)
Juyão (8)
juyzo
lãa
lãa (2)
lãa (2)
laço
laço (2)
lado
ladrõa
ladrões (2)
ladrões (2)
ladrões (3)
lago
lama
lança
lança
lança (2)
lançada
lançadas
lançadas
lavada
layda
lazeiro
lazerado
lealdade
lealmente
leceença
leda
leda
leda (2)
ledania
ledanãa
lediça
lediça
lediça
ledo
lee
leenda

leendo
leguas
leite
leite (4)
leito
leito (5)
leitoairo (2)
leitos
leixa
leixa
leixada
leixada
leixade
leixade (3)
leixado
leixamos
leixara
leixara
leixaran
leixaremos
leixares
leixaria
leixaron
leixas
leixasse
leixasse (2)
leixaste
leixava
leixava
leixe (3)
leixedes
leixedes
leixemo
leixemos
leixes (6)
lenna (2)
leõa
leões
leterado
leterado
leterado
letras
letras
leuda
Leva (3)
levada
levade
Levade
levado
levado (2)
levados
levamos
levantaron
levantava (2)
levarde
levaron
levaron (2)
levas (2)
levasse

levasse
levasse
levassen
levava (2)
levavan
levedes
leves
leves
leyte
leytões
liado
Libano
lidando
lide
lide
liia
lijões
lingua (2)
linnage
linnage (2)
linnas
liro
Lisbõa
liteira
livrados
livre
livro
livro
liya
loada
Loada
loada (2)
loado
loado
loamos
loaron (3)
loavan
lobo
lobos
locura
loemos
logares
Logo (127)
logo (45)
logo (6)
lomba
longe
longe (5)
longo
loores (3)
loores (5)
louçãa
loução
loução (2)
louções
louçaãa
louco
louco
louco
Lucas

Luçãa
Lugo
lume
lume (3)
lume (7)
lÿo
lyvro
maa
mãa
maa (3)
maas
maçãa
Madalena
madeira (2)
Madodãa
madodinnos
Madre (2)
madre (59)
madre (83)
madudinnos
madurgada (3)
mãefesto
maenfestada
maenfestos
maestre
maestre (5)
maestre (4)
maestria
Mafomete
Mafomete
Mafomete
magestade
magestade
Magnificat
majestade
majestade (2)
majestade (4)
malandança (2)
malapresos
malaventurados
maldade
maldade (3)
maldades
maldades (2)
maldito
maldito (3)
malestança (2)
malfadado
malfadado
malfadados
malfadados
malfeitores
malfeitoria
maltreito
maltreito
maltreito (2)
maltreitos
maltreitos (2)
mançebos

mançebos (2)
manda
mandade
mandado (2)
mandado (4)
mandados (3)
mandamento
mandamentos
mandamentos
mandara
mandara (2)
mandaron
mandaron (2)
mandasse
mandava (3)
mandava (4)
mandavan
mande
mando
mando
maneira
maneira
maneira (10)
maneira (3)
maneiras
maneiras (2)
maneyra
maneyra (2)
maneyra (2)
manga
manna (2)
manna (2)
mannaa
mannãa (2)
mannas (2)
mansa (2)
mansso (2)
mantendo
Mantenente
mantenente (2)
mantenente (5)
manteve
mantevera
manto
manto
manÿa
mao
mao
mão
mão (4)
mao (6)
mão (8)
maos
mãos (2)
maos (3)
mãos (3)
mãos (8)
maravilla (2)

maravilla (2)
maravilla (2)
maravilla (7)
maravillada
maravillados
maravillados (2)
maravillas
maravillava
maravillo
maravillosa
maravillosa
Maravilloso
maravilloso (2)
maravillosos
maravillosos (2)
marcos
mares
Maria
Maria (140)
Maria (2)
Maria (3)
Maria (35)
Maria (40)
Maria (6)
Marias
Marias
Marias
marido
marido (9)
marieiro
mariteirado
mariteiro
mariteiros
marÿeiro
marÿeiros
masnada
maste
matamos
matara (2)
mataran (2)
mataran
mataran
matasse
matastes (2)
Matemo
mayça
mayores
Mayores
mazela
mea
meadade
mealla
mecee
Meçinna
medes
medo (12)

medo (2)
medo (4)
medorentos
mêesmo
mêesmo
meezinna
meezinna
meezÿa (2)
meezÿas
meezynna
meezynna
meirÿo
meiry (2)
meje
mellorados
menage
menguada
menguada (2)
menguadosos
menguasse
menãa
meninnas
meninno (2)
Menão
menos
mente
mente (7)
mentes (3)
mentes (4)
mentes (9)
mentira
mentira
mentireira
mentiria
mentirosa (2)
mentre
mentre (3)
menÿa
menynna
menynna
menynno (2)
menynnos
menÿo (17)
menÿo (2)
Menÿo (2)
menÿo (3)
menÿos
meo
meogo
mêores
mêos (3)
mercado
mercadores
mercadores (3)
mercamos
mercee
mercee
merçee
merçee (2)

mercee (3)
mercee (4)
mercees (2)
merchandias
Mercurio
Mercurio (4)
merece
mereçe
merecemos
mereces
mereçia
mereçia
mercimentos
merende
merjudas
merjudos
mesa (2)
mesageria
meses
mesquinna
mesquinna
mesquinna (5)
mesquinnas
mesquinno
mesquã
mesqya
mesqã
mesqõ (3)
mesqõs
Messias
Messias (2)
mesturado
mesura
mesura
mesura (2)
mesurada
mesuras
metamos
metede
metede
metendo
metendo
mete
metera (2)
meteran
meteron
metesse (3)
metia
metia (4)
metisti
metudas
metudo (3)
meyã (2)
meyadade
meyo
mezcra
mezcra (2)
mezcrado
mezcradores
mezcrara

mezcraran
mezcraron
mezcras
mia
migo
millo
Minerva
mingua (2)
mininno
miragre
miragre (28)
miragre (4)
miragre (4)
miragre (51)
miragres (2)
Miragres (4)
miragres (9)
Miserere
misericordiosa
missa (10)
missa (10)
missa (2)
missas
missas
mudas
moça (2)
moço (3)
moço (4)
moços (2)
mõestamento
mõesteiro
mõesteiro (10)
mõesteiro (2)
mõesteiro (3)
mõesteiro (3)
mõesteiros
mõesteyro
mõesteyro
mõesteyro (2)
moira (2)
moirades
moiramos
moiro
moitas
moleira
molleres
molleres (3)
monge (12)
monge (5)
monge (6)
monges (10)
monges (5)
monja (3)
monja (4)
monja (6)
monjas (2)
monje
monje (2)
monjes (2)
montanna (2)

montanna (2)
montannas
montannas
monte (4)
monte (4)
monteiros
montes
montes
montesas
monteyros
moogo
mora
morada
morança
morando
morasse
morava
morava (2)
morava (4)
moravan
mordudas
morre
morreres
morreres
morreres (2)
morreria (2)
morreeron (2)
morresse (3)
morressen
morria
morta
morta (2)
mortalla
morte (10)
morte (3)
morte (8)
mortes
morto
morto (21)
morto (3)
mortos
mortos (2)
mostra
mostra (5)
mostrada
mostrada
mostrade
mostrado (4)
mostrados
mostrados
mostramos
mostrando
mostrando
mostrando
mostrara (2)
mostrava
mouro
mouro (2)
mouros

Mouros (4)
mouros (6)
movades
Movamos
moveron
movesse
movia
movian
movudas
movudo
muda
muda (2)
mudamentos
mudara
mudara
mudas
mudo
mudo
mugindo
muita
muita (3)
muitas (6)
muitas (8)
muito (19)
muito (2)
Muito (78)
muitos
muitos (11)
muitos (8)
mundo (2)
mundo (20)
mundo (8)
muro
muro
Musa (5)
muyto (3)
mya
myudo
mãudos
nada (2)
nada (5)
nado
nado
nados
namorado
namorado (2)
natura (2)
natura (3)
naturas
navalla
nave
nave (4)
nave (8)
navio
navios
Negra
negra (2)
negro (2)
negro (4)
negros

negros
neícios
nembros
nembros
nemigalla (2)
nena (2)
nena (4)
nenbra (2)
nenbros
nenbros
nengũu
neno (2)
Nero
nerviosos
neycidade
niente
nihũa
nimigalla
ningũa
ninna
niũu
nõa (2)
nobre
nobre (3)
noite (20)
noite (6)
noites
noites
nojosa
nojosa
nojosos
nome (11)
nome (3)
nona
nona (3)
nonas
nono (5)
nono (6)
nonos (3)
nossa (6)
nossa (9)
nossas
nossas
nossas (3)
nosso
nosso (2)
nosso (5)
nossos
nossos
Nostro (10)
nostro (9)
novas
novelo
novia
novio
novio (2)
Novo
noyte (3)
nozes
nulla (4)

nulla (8)
nullo (2)
nunca (20)
nunca (34)
nuu
nuvem
obediente
obra
obrando
obrando
obras (2)
obridança
ocajões
odeito
oe (2)
oen
offereçudas
offerenda
offerian
offerta
offiço
offrendas
ofreções
oge
oirdes
oiron
oisti
oitocentos
oje (5)
ollos (15)
ollos (2)
ollos (4)
omage
omage (4)
omagen (15)
omagen (18)
omagen (2)
omagen (2)
omages (2)
ome (20)
ome (4)
ome (58)
Omães (2)
omes
omes (3)
Omildade
omildade
omildança
omildosamente
omildoso (2)
omildosos
omildosos
onbros
ondas
ondas (4)
onde (4)
Onde (31)
ongessen
onguento
Onna

onrra (2)
onrrada (2)
onrrada (2)
onrrado
onrrado (2)
onrrados
onrrados (3)
ontre (11)
ontre (2)
ora (13)
ora (24)
ora (8)
orações
orações (4)
oras
oras (5)
orden
orden
orden (4)
ordin
ordin
ordinnada
ordinnado
ordinnado (2)
ordỹado
ordỹados
orella
orella
orella
orellada
orellas
orgullo
orgullo
orgullo (2)
orgullos (2)
orjo
orjo
osmamos
osmança
osmara
ossos
oste (6)
ou
ouçades
ouçades
Ouçamos
ouço (2)
ouriente
ouro
ouro
ouro
ousadia
Ousadia
ousado
ousaron
ousastes
ousavan
outorgado

outorgamos
outorgaria
outra
outra (19)
outra (23)
outras (7)
outras (9)
outr
outri
outro (18)
outro (3)
outros
outros (12)
Outros (15)
ouve (18)
ouve (3)
ouve (74)
ouvera
ouvera
ouvera (2)
ouvera (3)
ouvera (3)
ouveran
ouverdes
ouverdes
ouveron
ouveron (13)
ouveron (3)
ouveron (7)
ouvesse
ouvesse
ouvesse (3)
ouvesse (3)
ouvesse (3)
ouvesse (7)
ouvensen
ouvensen
ouveste
ouvestes
ouvi
ouvisti
ovella
oviade
oviade
oya
oya (4)
oya (8)
oyda
oyda (3)
oydas
oyde
oyde (2)
oydo
oyndo
oyndo (2)
oyo
oyran
oyrdes
oyron

oyron
oyron
oyron (4)
oyron (7)
oyssen
oystes
padeçe
padeces
Padre
padre (4)
padre (5)
padrõa
paga (4)
pagada
pagada (2)
pagado (2)
pagados
pagados
pagão
pagãos
pagas
pagas
pagava (2)
palavras
palla
palla (2)
palla (2)
pallas
pança
pano (2)
pano (3)
panos (5)
panos (6)
Papa
Papa (2)
para
para (4)
parado
parado
parara
pararon
Parasse
parava
paravan
paravla
Parayso
Parayso
Parayso (2)
Parayso (4)
Parayso (7)
parca
pareçe
pareçesse
parecia
pareçudas
paredes
paremo
parentes
parentes (2)
pares

pareSCO
pariste (2)
parleira
partamos
partas
parte
parte (3)
partes (4)
partia
partia
partia
partida
partido
partido
partido
partidos
partira
partira
partiron
partiron
partisse
partisse (2)
partiste
Pascoa
passada
passada (3)
passado (3)
passados
passava (2)
passavan
passavan
passo
passo (2)
Patriarcha
Pavia
pãa
pãa
pãas
peavan
peça
peça
peça
peçadilla (2)
pecado (2)
pecado (2)
pecadores
pecadores
pecadores
pecados
pecados (11)
pecados (2)
pecados (3)
peças (2)
peccadilla
peccado
peccado (2)
peccado (2)
peccados
peccados (2)
peccando

pecejadas
peço
peço
pedia
pedide
pediron (2)
pedisse
pedra
pedra (2)
pedra (3)
pedras
pedreiras
Pedro (4)
Pedro (6)
pee
pee (2)
pêdença
pêdença
pêdença (2)
pees (3)
pees (4)
pegureiro
peito
peito (3)
pela
pela (4)
pela (6)
pelas
pelas
peleja (2)
peleja (2)
pelo (3)
pelo (5)
pelos
pelos
pelota (3)
pena (2)
pena (2)
penas
pendurado
pennorava
pensado
pensava
pensedes
penssado
penssado
penssamentos
penssamos
penssando
penssastes
peões
pequena
pequena
pequenãa
pequenõs
pera (8)
pera (18)
perante
perante
perçamos

percebudos
perdedes
perdemos
perdera (2)
perdera (3)
perderan
perderan
perderemos
perdermos
perderon
perdesse (2)
perdestes
perdia
perdia (2)
perdidosos
perdimento
perdõa
perdõado (2)
perdõados
perdõados
perdõados (2)
perdõava
perduda
perdudas
perdudo
perdudo (2)
perdudo (3)
perdudos
perfia (3)
perfia (4)
perfiado (2)
perfias
perigo
perigoosa
perigoosa
perlongada
perna (2)
pernas
Pero (12)
Pero (18)
Perssia
perssiãos
pesa
pesa
pesares
pesava (2)
pescado
pescado (4)
pescando
pescasse
peso
pessõa
pessõa
pia
piadade
piadade (3)
piadosa
piadosa (4)
piadosa (4)

piadoso
piadoso (2)
piadosos
piadosos
pidia
piedade
piedade (2)
piedade (3)
piedades
piedades (2)
piedosa
pilla
pintada
pintada
pintada
pintados
pintando
pintava (2)
pintura
pinturas
pipiões
pitança
poblado
poblo (3)
pobre (3)
pobre (4)
pobres
pobres
pobreza
poço
pode (28)
pode (5)
podedes
podedes (2)
podedes (3)
podemos
poden
poden
poderá
poderá (2)
poderá (2)
poderia
poderia (2)
Poderia (4)
poderio
poderon
poderon (4)
poderosa (3)
Poderoso
poderoso
poderoso
podes
podes
podesse
podesse (2)
podesse (3)
podesse (8)
podessen
podessen (2)

podia
podia
podia
podia (6)
podia (6)
podia (7)
podian (3)
podian (4)
podo (2)
podre
põede
põendo
pola (13)
pola (2)
pola (8)
polas
polas (3)
polo (7)
polo (9)
polos
polos (4)
Ponçe
ponna
ponna
ponnades
ponnamos
ponto (3)
poo
pora
porcos (2)
porende
porende
porende (23)
Porende (24)
porende (5)
poridade
porregia
porria
porta (2)
porta (2)
porta (7)
portas (3)
portas (5)
porteiro
porto
porto
posera
posera (3)
poseran
poseron
poseron
poséron
possa (2)
possa (3)
possamos (2)
possan
possas
possas
posso (3)

pouca (3)
pouca (3)
poucas
poucas (4)
pouco
pouco (3)
pouco (6)
poucos
poucos (3)
pousada
pousada
pousavan
praça
praça
prado
prado
prata
prazen
prazia (2)
prazia (4)
prazo (3)
prazo (5)
prebenda
preçada
preçado
preçado (3)
preçava (2)
preciosa
preçiosa
pregairas
pregõando
pregões
preguiçoso
preguiçosos
preguntando
preguntaron
preguntaron
preitejado
preitesia (2)
preito (3)
preito (3)
Preito (5)
prelado
prelado
prendades
prendas
prende
prendera
prenderan
prenderia
prenderias
prendia (3)
prendia (3)
prendian
prennada
prennada (3)
prenne (2)
presentes
preseron
preseve

presos
pressa
prestaren
prestava
preste
preste (3)
preste (8)
Prestes
preto
preto
preto (5)
preyto
prezes
prições (2)
prima (2)
primado
primeira (4)
Primeiro
primeiro (7)
priola
privada
privado
privado (4)
privados
profecia
profeta
promessa (3)
prometera
prometera (2)
prougue
prouguera
prouguesse (2)
prova
provada (2)
provada (2)
provado
provado (2)
provados
provaron
provasse (2)
proveito (2)
provezendo
proviço
pude
Punna (2)
punna (2)
punnada
punnades
punnaron
punnava (2)
punnavan
punnavan
pura
pura (2)
purgada
Quaes
quaes (2)
quamanna
quando (14)
quando (2)

Quando (71)
quanta
quantas
quanto (18)
quanto (2)
Quanto (39)
quantos (14)
quantos (4)
quarenta
quarta
quarto
quatro
quatro (2)
quebranta
quebranto
quebranto
quedado
quedado
quedas
quedava
quedavan
quedo (2)
quedo (4)
queimada
queimando
queimara
queimaron
queimasse
queimava
Quéime
queiran
queixava
queixume
quena
quena
queno
queno
quera
queramos
queras
queras (2)
querede
queredes
queredes (2)
queredes (3)
querela
queremos
queremos (2)
queren
queren (3)
querendo
quires
quires (3)
quires (5)
queria
queria
queria (12)
queria (3)
queria (8)
querian

querian
querian (3)
quero (17)
Quero (24)
querria
querria (2)
querrian
quesiste
quinnões
quintãa
quinze (3)
quise
quisera
quisera (2)
quisera (2)
quisera (6)
quiseran
quiserdes
quiserdes (2)
quiseres
quiseres
quiseron
quiseron (3)
quisesse
quisesse (2)
quisesse (2)
quisesse (6)
quisesses
quisesses (2)
quisestes
quisestes
quisiera
quiso
quiso (4)
quita
quitassen
quites
quito
quito (3)
quitos
rãa
rações
Radolfo
rafeces
RAMO
ramos
rança
ravata
razõa
razõado
razões
recado (2)
recado (4)
reçebades
recebe
receben
reçebera
recebia (2)
reçebuda
recebudo

recende
reçeo
Recessiundo
recodira
recoste
recoste
recreudo
refeiro
refferta
Regina
Reimundo
Reinna
Reinna (2)
reino
reino (3)
relicas
relicas
relicas (8)
religiões
religiosa
religioso
religioso (2)
religiosos
reliquias
remania
remenbrança
remiisti
rende
rendesse
rendo
rendudas
rendudo
renegada
renenbramento
renta
repentindo
repentiron
repentuda
reposte
reprende
requeza (2)
resorgido
Responderon
responderon (4)
respondia (3)
resprandecia
ressucitado
ressucitara
retrayamos
retreito
Retribue
revende
revestia
revestido
revoltosa
revolvendo
Reÿa (3)
Reÿa (3)
reÿas
Reynna (2)

Reynna (2)
Reynna (6)
Reynna (8)
reyno (2)
reyno (2)
rezado
rezares
rezava
rezava
rezava
rezes
rezõado
rezõamos
rezõaron
rezõava
ribaldos
rica
rica
ricas
rico (10)
rico (3)
ricos
rio
riquo
riso (2)
risonna
Rodão
roga
roga
roga
rogado
rogamos
rogamos (2)
rogan
rogando
rogando (2)
rogaron (3)
rogarte
rogasse (3)
rogava
rogava (3)
rogo (3)
rogo (4)
rogo (8)
rogos
rogovos
rogue (2)
roguedes
roguemos
Roma
Roma (6)
romãa
romaria (2)
romaria (4)
romarias
romarias
Rosa (3)
rosada
rosas (3)
rostro

rostro
roto
roubada
roubadores
roubando
roubasse
roubassen
roubava
roubos
rouco
rriigo (2)
rrijo (3)
rrijo (3)
rua (3)
ruas
ryo
sãa
sãa
sãa (3)
sãara
sãasse
sãava
sabe
sabede
sabedes
sabadoria
sabemos
sabemos (2)
saben
saberdes
saberedes
sabes
sabes (2)
sabia
sabia (10)
sabia (2)
sãbia (2)
sabia (3)
sabiades
sabiades
sabiades (2)
sabiamos
sabiamos
sãbias
sabores
sabores
sabores
saborosa (2)
saboroso
saboroso
saborosos
sabuda
sabudas
sabudo
sabudos
saca
sacados
sacara
sacaron
sacaron

sacasse
sacrifigo
saeta (2)
saetas
sage
sagrada (2)
sagrado
sagrado (2)
sagrado (2)
sagrado (2)
sagradados
saida
saiissen
Salas (2)
Salerna
salgada
salmos
salmos (3)
salto
salto
salva
salva (2)
salvaje
salvamento
Salve
Salve (6)
salvo (2)
salvo (3)
sanctistãa
Sancta
sancta
sandece
Sandeçe
sandeçe
sandececes
Sandia
sandias
sandias
sangoento
sangue
sanna (3)
sanna (4)
sannuda
sannuda (2)
sannudo
sannudo (2)
Sanssonna
santa (155)
santa (3)
Santa (84)
santas (2)
Santiago
Santiago
Santiago (2)
santidade
santidade (4)
santivigada
santo
Santo (18)
santo (2)
santos (2)

Santos (7)
Santos (9)
são
são (4)
sãos
sãos
sãos (2)
saques
saudada
saudava
saude
saude (3)
saude (4)
saya
saya (2)
sãydade
sãydade (2)
sayndo
sayra
sayron (2)
saysse
sazões
seda (4)
sede
sede
seede (3)
seendo
seendo (2)
seendo (3)
seeren
sees
Segovia (2)
segre
segreda
segundo
segundo (6)
segundo (6)
segundo (7)
seguros
seja (10)
seja (11)
seja (4)
sejades
sejamos
sejamos
sejamos (2)
sejan
sejan (2)
sejas
sejas
sejas (2)
sela
semedeiro
semella
semella
semella (2)
semella (2)
Semellança
semellança
semellança (2)

semellaria
semellava
semellava
sempre
sempre (16)
sempre (35)
senbrança
senlleira
senlleira (4)
senlleiro
senlleira (4)
sennores
sennorio
senpre (10)
senpre (6)
sentada
sentaron
sente
sentença
sentença
sentença
sentia
sentian
sentira
sentiron
sẽo (2)
sẽo (3)
sepulcro
sepulcro
Sepulcro
sepultura
seredes
seremos
sergente
sergente
sergente
sergentes
seria (2)
seria (3)
seria (6)
serra
serra (2)
serrara
Serren
serve (2)
servian
servian
serviço (2)
serviço (2)
serviços
servido
servindo
servira
servira
serviren
servissen
servo
servo
servos
servos

servos (4)
sesta
sesta (3)
seviste
seyan
sigo (2)
sigo (3)
siia (2)
siia (3)
siian
siian (2)
sinaado
sinaes
sinagoga
sinas (3)
singraron
sino
sinos (2)
Sirga (2)
sirgo
sirgo
siso (2)
siso (4)
siso (6)
sisso
sisuda
sisudo
sisudo
sisudo
sisudo (2)
siya
soa
sõa (2)
sõadas
sobe (4)
sobe (6)
sobeja (2)
sobejo
sobejo
sobervia (2)
sobervio
sobervio
sobervios
sobervioso
soberviosos
soberviosos (2)
sobiste
sobre (16)
sobre (2)
sodes
sodes (2)
sões
soffrendo
soffrendo
soffreron
soffresse
soffria
sofframos
sofre
sofrendo

sofrera
sofreremos
sofria
sofrian
sofriste
soidade
Sola (6)
solamente
Solarãa
soldada
soldada (2)
soldados
solta
Soltade
soltado
somos
somos (4)
sonna
sonnos (3)
sono
sono
Sõo
sõo (2)
sõo (3)
soon
soon
sordo
sorte
sortella
sospeita
sospeitedes
sospeito
sospeytados
sossacando
sota
soterrada
soterrara
soterrassen
soube
soube (5)
souberen
souberon
souberon (2)
soubesse
soubesse
soubessen (2)
soya (2)
soya (2)
soya (2)
soyan
soyan
soyan (2)
soydade
specias
ssûu
ssûu
sterreces
Strela
sua
sua (3)

sume
Surgat
Suria (2)
susos
suspirava
sûu
syno
taes (2)
tafures
talante
talla
talla
tallada
tallados
tallava
tallavan
tamanna
Tamanna
tangen
tangia (2)
tanta (2)
tanto (22)
tanto (3)
tanto (9)
tantos
tantos
tantos (2)
tapede
tardada (4)
tardada (4)
tardamentos
tardança (2)
taulãa
taverna
teçudos
têedes
têelo
têemos
têena
tees
têes (2)
teito
temamos
temia
tempestades
tempo
tempo (5)
tempos
temudo
tenduda
tendudas
tendudo
tendudo (2)
tenno (2)
tenno (3)
tenpo (2)
tenpo (7)
tentações
tentada
tentando

tento
terça
terça (2)
terçeira
terço
terra (2)
terra (2)
terra (25)
terras (11)
terras (3)
terreiro
terremos
tesoureira
tesoureiro
tesoureiro (2)
tesoureria
tesouro
testa
testa (3)
testa (3)
Testamento (2)
teta
teta (2)
tetas
tetas
têuda
têudo
teve (13)
teve (3)
teverdes
teveron
teveron (3)
tevesse
tevesse (2)
tevestes
tevestes
tãa
tições
tigo
tigo (2)
tãa
tãa
tãa (2)
tãa (3)
tãa (5)
tãian
tãian
Tira
tira
tirados
tirara
tiraria
tive
tãya
tãya
toalla
toalla
toda (11)
Toda (19)

toda (4)
todas (12)
todas (7)
todavia
todavia
todavia (4)
todavia (4)
todo (24)
todo (39)
todos (12)
todos (37)
toledãa
Toledo
Toledo
Toledo
tolle (3)
tolleita
tollera
tollera
tollisti
Tolosa
Tolosa
tomara
tomava
Tomba
tomemos
tonelcño
torçillões
tormenta
tormenta (2)
tormentos
tornada (2)
tornada (3)
tornado
tornados
tornados
tornando
tornara
tornaremos
tornaron
tornaron
tornasse
tornasse
tornasse
tornava
tornedes
tornemos
torneyo
torre
torticeiro
torto
torto (3)
torto (5)
torvado
torvões
toste (14)
toste (3)
toste (30)
tosto

touca (2)
touca (4)
touro
touro (2)
traballa
traballava
traballo
traballos
traga
trage
trage
trages (2)
tragia
tragia (5)
tragian
tragian
tragian
trago (3)
trasgeito
traudo
trebello
treinta
treita
treitos
tremendo
tremendo
tremendo
trezentos
tricharia
Trĩidade
trilla
trinta (2)
triste
triste (4)
tristura
trões
trões (3)
trosquiado
trouxe
trouxe (5)
trouxe (5)
trouxeran
trouxeron (2)
trouxe
trouxe
trouxesse
trouxe
trouxesse
trouxessen
trouxisti
tua
tuo
ũa
ũa (2)
ũa (2)
ũa
ũa
uירים
una (5)
unnas
usado
uso
usura
usura
usureiro

usureiro
ũu
ũu
ũu (3)
uus
ũus
ũus (2)
vaa
vãa
vãa
vaamos
vaamos
vaamos (3)
vaas (2)
vaca
vaca (3)
vagarosos
vale (2)
vales
valia
valla (3)
vallas
valrria (2)
valvera (2)
Valverde
vãos
vara
varõa
varões
varões
Varões
vaso
vassalo
vãydade
vea
vea
veas
Vedes
vedes
vedra
Vedro
veede
veen
vên
veendo
vêera
vêera (3)
vêera (6)
vêeran (2)
veeredes
veeron
vêeron
vêeron (2)
vêeron (6)
vêes
vees (3)
vêesse
vêesse (3)
vêessen
vêessen

vêessen
vêestes
vegada (3)
vegada (4)
vegadas
vegadas
vegadas
veja
veja
veja
vejades
vejades
vejámos
vejas
vejo
Vella (10)
vella (4)
velleçe
velloçinna
veloso
veloso
vencia
vencia
vencisti
vençudo
vençudos
venda
venda
vendeita
vendera
vendian
vendudas
vengança
venna
venna (2)
venno
venno (4)
vento (2)
vento (3)
vento (3)
ventos
ventre
ventura (2)
ventura (2)
veo
vêo (12)
veo (2)
vêo (21)
vêo (4)
veramente
verças
verdade (2)
verdade (2)
verdade (6)
verdade (6)
verdadeira
verdadeira
verdadeiro
verdadeiramente
verdadeiro

verde
vergonna
vergonna (2)
vergonna (5)
vergonna (9)
vergonnosa
vergonnosa
verilla
vermella
vermella
vermello (2)
vermen
vernes
verria
verria
vertude
vertude (2)
vertude (3)
vertude (4)
vessadre
vestia
vestidas
vestido
vestidura
vestidura
vestimentas
vestiria
vestisse
veuda
veudo
vezes
vezes (5)
vezindade
vezÿo
vezÿos
via
Via (12)
via (6)
vias
vias
viço
viçosa
viçoso
viçosos
vida (16)
vida (5)
vida (6)
vidro (4)
vigia
vigias
viia
viia
vĩa
vĩa
vĩa
vĩa (2)
vĩa (3)
vĩian
vĩian (2)
vĩida

vĩido
vĩindo
vĩisti
vila
vila (6)
Vila (8)
vilão (2)
vilão (5)
vilãos
viltança
viltança
vimos
vingado
vingança
vingança
vingança
vingaria
vinno (2)
vinno (3)
vinno (6)
viola (3)
violava
vira (2)
vira (3)
viramos
viran (2)
Virga (2)
Virgen (6)
virgen (80)
virgen (81)
virgũidade
virgũidade
virgũidade (2)
Virgo
viron (11)
viron (2)
viron (20)
visões
visse
visse (2)
vissen
viste
vistes
visto
visto
viuda
viva (2)
viva (3)
viva (3)
vive
vivendo
vivessen
vivia
vivia (2)
vivo
vivo
vivo (7)
viya
vodas

voontade
voontade
voontade
voontade (3)
voontades
vosco
vosquo
vossa (4)
vossa (5)
vossas (3)
vosso (2)
vosso (4)
vossos
vozeira
vozes (2)
vozes (7)
vÿan
vynno
vÿo
vÿo (2)
vyola
vÿudas
vÿudo
xermentos
ya (12)
ya (18)
ya (4)
yamos
yan
yan (3)
yan (7)
ygrega
ygreja (12)
ygreja (2)
ygreja (2)
ygrejas
yndo
ynferno (2)
Yprocras
yrado
yrados
yren
yrias
yrmão
Ysaya
Ysayá
yverno

Proparoxítonas

Africa

angeo (3)

angeo (6)

angeos

angeos (5)

angeos (6)

Apostoligo

Apostolos (4)

balsamo

Basilio

boveda

camara

clerigo

clerigo (2)

crerigo (2)

crerigo (11)

crerigo (6)

crerigos

crerigos (2)

Domini

Dominum

dovida

engãos

Espirito

Espirito

espírito

estoria

filosofo

física

física

foramos

fossemos

hostia

Jeronimo

lilios

Locifer

oissedes

omagães

omagães (2)

omees (2)

omees (2)

omees (1)

omães (4)

ostias

ostias

ouveramos

ouvessemos

paravoa

paravoas

poboo (2)

poboo

poboo (2)

poboos

Siagrio

Spirit

tavoa

Theophilo

Theophilo (2)

vesperas

vesperas (2)

viramos

Virgães

Ydolos

Monossílabos tônicos

a (2)	es (3)	mi (23)	sen (102)
á (26)	eu (70)	mia (15)	seu (112)
à (3)	ey (7)	mil (7)	seus (65)
ai (11)	fal (4)	min (4)	sey (2)
al (29)	fas (4)	mio (6)	seys
an (6)	faz (25)	mui (144)	si (8)
ar (14)	fe (4)	muy (11)	so (3)
ás (9)	Fez (118)	nen (81)	sol (14)
ay (7)	ffaz	nõ	son (22)
az (6)	ffe	non (289)	sou
bel (4)	fin	nos (64)	ssé (2)
Ben (148)	fis (4)	nós (8)	sse (3)
bon (22)	fix	noz	sseu
cá	fiz (5)	nuz	ssi (8)
Ca (134)	flor (2)	Oi (4)	sson (4)
cal	foi (187)	ou (14)	sur (4)
can (2)	fois	oy	tal (31)
cas (3)	fol (11)	pan (9)	tan (48)
çen	for (11)	Par (26)	ten (11)
chus (2)	foy (20)	paz (11)	teu (16)
con (150)	foz	pe (3)	teus (12)
cor	fran	per (115)	ti (17)
coz	fui (3)	pez (6)	Tol (2)
cras (3)	fuy	poi (24)	tres (9)
cruz (10)	goy	Pois (120)	treus
dá (10)	gran (127)	por (217)	tu (18)
dan	greu (5)	pos (9)	u (106)
dar (34)	gris	poy (2)	um
de	i (17)	poys (2)	un (123)
dé (2)	In	pran (6)	vai (6)
del (19)	ir (24)	praz (17)	val (12)
der	ja (32)	pres (6)	van (5)
des (24)	jaz (18)	prez (18)	vas (2)
deu (25)	lais	pris	vay (7)
Deus (130)	lei	prol (3)	ven (10)
dey	leu	qual (8)	veo
di (2)	ley (2)	quan	Ves (2)
diz (8)	luz (5)	Que (1068)	vez (29)
do	mai (2)	Quen (38)	vi (8)
dol	mais (144)	quer (22)	vil (4)
don (12)	mal (76)	quis (52)	vin (3)
dou (3)	man	quix	vir (2)
dous (9)	mar (18)	Rei (15)	viu (46)
du (2)	más	Reis	vo (3)
Dun (8)	mas (141)	ren (51)	vos (107)
dur	may	rey (10)	voz (8)
e (1401)	mays (3)	sal (4)	vyu (18)
é (57)	mei	San (20)	xe
ei (16)	mel	sé	y (75)
El (106)	mes (6)	se (66)	yr (3)
En (285)	meu (19)	sei (12)	
er	meus (17)	seis (2)	

Monosílabos átonos

a (632)	les	mi	sse (29)
as (43)	lla (12)	na (59)	ssi
be	llas (3)	nas (5)	ta (15)
che (2)	lle (133)	no (31)	tas (4)
da (98)	lles (34)	o (403)	te (29)
das (18)	lli (3)	os (111)	tro (2)
de (405)	llo (11)	sa (50)	xe (6)
do (89)	llos	sas (16)	xo
dos (36)	lo (34)	se (74)	
la (17)	los (8)	so (2)	
las (4)	me (39)	ssa (43)	